



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN 350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vårsemester 2013

Havmannen

- et estetisk møte

Annett Theim Brandanger



Havmannen

- et estetisk møte

Abstract

The politics of spectatorship and the aesthetic writings of the French-Algerian philosopher Jacques Rancière (1940) are the main focal points in this thesis. The aesthetic writings of Rancière have received increased attention in the last few years. A recurrent motif in his work is capturing the relation between politics and aesthetics, and their various meanings in different contexts. Rancière sees the aesthetic as a historically determined concept which designates a specific regime of visibility and intelligibility of art, which is inscribed in a reconfiguration of the categories of sensible experience and its interpretation. For him, the aesthetic as that which has been denied, when reconsidered on equal terms, is a potential site of emancipation. This leads into a discussion of what art does, and how it might have a political impact. Among others, political emancipation is to be seen in the literature of the “oppressed” – unrecognized voices in society. For Rancière, such works constitutes an *event*. This thesis examines such an *event* - around 100 poems spontaneously written by ordinary women and men. They were inspired by a work of art, the sculpture *Havmannen*¹ (1995). *Havmannen*, made by the British sculptor Antony Gormley (1950), is situated in the town of Mo i Rana, Norway. Through the thinking of Rancière, the poems are linked to his understanding of *event*, *equality* and *the aesthetic* – Rancière’s own term on which political emancipation is to be fought for. In doing so, this thesis also presents the sculptor Antony Gormley, examines his work of art *Havmannen*, and charts the legacy of traditional thinking - art as it is understood by Clement Greenberg (1909 – 1994) and the structural polemic against aesthetics by Pierre Bourdieu (1930 – 2002).

¹ *Havmannen* means something like *The Sea Man* or *The Man from the Sea*.

INNHALDSFORTEGNELSE

<u>FORORD:</u>	6
<u>INNLEDNING:</u>	7
Om betrakteren	7
<i>Havmannen</i> i Mo i Rana	11
<u>KAPITTEL 1: ANTONY GORMLEY</u>	14
Gormley sin kropp	15
Kunnskap gjennom sansning	17
Tradisjonens skulpturer	18
Gormley sitt kunstsyn	21
<u>KAPITTEL 2: HAVMANNEN</u>	28
<i>Havmannen</i> og stedet	29
<i>Havmannen</i> – fra betrakterens blick til betrakterens kropp	35
<i>Havmannen</i> tenkt i en minimalistisk kontekst	37
<i>Havmannen</i> tenkt som en installasjon	40
<i>Havmannens</i> kropp	42
Det estetiske møtet	44
<u>KAPITTEL 3: RANCIÈRE om ESTETIKK og POLITIKK</u>	46
Hva er politikk?	46
Hva er kunst? Greenberg og avantgarden	48
Bourdieu og den gode smak	51
Jaques Rancière	57
Om sanselighet, politikk og politi	57
Forstandens likhet	60
Estetikken som en ny form for sansning	64
Kunstens politiske forbindelse	67
Den frigjorte betrakter	70

Oppsummering og konklusjon	72
<u>KAPITTEL 4: DIKTANALYSE</u>	74
Kort historikk om forløpet til diktingen om <i>Havmannen</i>	74
Generelt om diktene	74
<i>Havmannens</i> effekt – det estetiske møtet	78
Mannens protest	82
Estetikken politikk	84
Politikkens estetikk	86
Den kunstneriske fiksjon	89
<u>NOEN BETRAKTNINGER TIL SLUTT:</u>	92
<u>LITTERATUR:</u>	102
<u>FIGURLISTE:</u>	106
<u>VEDLEGG:</u>	108

FORORD

Høsten 2011 ble jeg av professor Siri Meyer gjort oppmerksom på kunstneren Antony Gormley og hans skulptur *Havmannen* (1995) som står i Mo i Rana. Hun fortalte at mange innbyggere - uoppfordret - hadde skrevet dikt om skulpturen. Disse var blitt trykket i den lokale avisen *Rana Blad*. Jeg tenkte dette hørt litt besynderlig ut. Hva hadde innbyggerne skrevet om? Hvorfor diktet de? Jeg funderte på hva diktene kunne fortelle oss sett fra et kunsthistorisk perspektiv. Dette ville jeg gjerne finne ut av!

Jeg vil rette en stor takk til professor Siri Meyer for inspirerende veiledning, og for å sette meg på sporet av et spennende og aktuelt tema!

*You must give birth to your images. They are the future waiting to be born. Fear not
the strangeness you feel. The future must enter you long before it happens*

Rainer Maria Rilke

INNLEDNING

Om betrakteren

I flere hundre år har kunsthistoriens og kunstkritikerens studieobjekter vært håndfaste gjenstander med kvalitativt høyverdige former. Kunsthistorien har vært en lineær, kronologisk fortelling om utvikling av disse formene, fra antikken til moderne tid. Nå slår denne historien sprekker. [...] I kjølvannet av tapet av dette «gamle» kunstverket har det dukket opp noe nytt: et stort og mangfoldig visuelt studiefelt. Visuelle studier skiller seg fra tradisjonell kunsthistorie ved å gjøre betrakteren til en sentral figur²

Visuelle studier undersøker blant annet hvilke forutsetninger vi har for betraktning, subjektets opplevelse av det som betraktes, og hvordan vi tolker og bedømmer. Ved å fokusere på betrakteren og dennes erfaringer i møte med kunsten, har også estetikken blitt forskjøvet bort fra verksnær sannehetssøken mot en fokusering på verkets virkninger. Dermed får vi en vending bort fra innholdsanalysen og tolkninger som forutsetter at det finnes en iboende mening i verket. Her tenker man seg ikke at betrakteren må respektere og rekonstruere verkets *mening* gjennom en distansert og kritisk tolkning. I stedet er det møtet med kunsten, verkets innvirkning på betrakteren, som anses som viktig.

Kunstverket «fullføres» gjennom betrakterens aktivitet, og det rettes kritikk mot en for sterk vektlegging av fornuften og det «rasjonelle». Deltagelse og persepsjon er nødvendig for at kunstverket skal være kunst. Dette kalles en fenomenologisk tilnærming. For fenomenologen går erfaringen forut for analysen av erfaringen. I motsetning til det å benytte seg av den språklige erfaringen som et resultat av den lingvistiske vendingen hvor semiotikk, dekonstruksjon og diskursanalyser har vært viktige verktøy i møte med kunsten, blir den sanselige erfaring prioritert. Før tegn og kode kommer følelser og affekter, og det blir interessant å finne ut hva kunsten *gjør*. Blant annet vektlegges betrakterens kroppslige erfaringer – at betrakteren har en kroppslig væren i verden, at hun eller han sanser, erfarer og lever både som kultiverte og kjønnete kropp. Kroppslige erfaringer lar seg ikke avskrive som kun tinglige eller annenrangs. De er både påtrengende og umiddelbare. Kroppen er det primære instrument for å erkjenne.³

Særlig samtidskunsten så en sosial vending på 1990-tallet og gjenspeiler at betrakteren er kommet i fokus. Den franske kunstkritiker og kurator Nicolas Bourriaud fikk mye oppmerksomhet for sin bok *Esthetique relationelle* (1998, oversatt til engelsk i 2002 og norsk

² Meyer, S. (2009): *Hva er et bilde Om visuell kultur*, s. 18. Oslo: Pax Forlag.

³ Se for eksempel Bente Larsen sin innledning i Larsen, B. (red.) (2006): *Estetikk – Sansning, erkjennelse og verk*, s. 7 – 17. Unipub.

i 2007), som tar for seg samtidens fenomen av deltakerfokus og oppløsningen av den tradisjonelle skaper / betrakterrollen. Den «oppgraderte» betrakteren blir her forstått i flertall, og kunsten blir sett som et felt for sosiale eksperimenter, der kunsten blir gitt en eksplisitt politisk-pedagogisk funksjon; den produserer mellommenneskelige forhold. Kunsten blir nå mer et åsted for alternative måter å samhandle på, og blir forstått som prosesser og undersøkelser av samfunnsmessige strukturer heller enn bilder og objekter. Begrepet deltagerkunst (participatory art) er nok det som favner videst når det er snakk om kunstverk som forsøker å igangsette og drive sosiale prosesser.

Ifølge Bourriaud er relasjonell estetikk «a way of considering the productive existence of the viewer of art, the space of participation that art can offer».⁴ Begrepet åpner altså opp for å forstå og analysere kunst som karakteriseres ved *deltagelse* i verket, i motsetning til kunstbetraktning i tradisjonell forstand. Verksopplevelsen arter seg ikke som et individuelt møte mellom et kunstobjekt og en betrakter, men tilrettelegger for en sosial situasjon hvor publikum utgjør et fellesskap og mening utarbeides kollektivt. Som regel er det her snakk om konstruerte fellesskap som iscenesettes og som tar form innenfor den institusjonaliserte rammen. Varighet og sted er en forutsetning for den relasjonelle estetikken, og kunstopplevelsen blir en dynamisk prosess. Etersom kunsten eksisterer i relasjon med betrakteren, avviser den en endelig fortolkning. Verkets «mening» ligger i dets åpne form, noe som gjør det uforutsigbart.⁵ Ambisjonene er å gjøre publikum til medaktører der kunsten er en «møtetilstand» som skaper nye sosiale rom ved at kunsten tilbyr en form for opplevelse eller erfaring. Kunsten forstås som evne til å skape fellesskap i et sosialt (mellom)rom, og danner det Bourriaud kaller for «mikro-samfunn», noe som bekrefter verkets politiske relevans. «The art of the '90s addresses it [the question of the viewer's participation] in terms of use», sier Bourriaud.⁶ Ved hjelp av ulike strategier blir (den passive) betrakteren oppfordret til å delta enten intellektuelt eller fysisk. Kunstnerne tenker seg at en bevisstgjøring hos betrakteren gjennom deltagelse med kunstverket kan gi ny kunnskap om en selv og/eller omverdenen.⁷ Kunsten kan virke politisk ved å opplyse og utdanne sitt publikum. «Alle kunstverk produserer sosiale modeller som overføres eller som kan oversettes til det virkelige», hevder Bourriaud.⁸ I estetisk produksjon handler det først og fremst om hvilke dialoger som skapes.

⁴ Simpson, B. (2001): "Public Relation - An Interview with Nicolas Bourriaud", i *ArtForum*, No.1, april, s. 2. <http://www.web.mit.edu/allnmc/www.simpson1.pdf>. (hentet 03.02.2013).

⁵ Bourriaud, N. (2007): *Relasjonell estetikk*, s. 34 - 35. Oslo: Pax Forlag. Oversettelse ved Boel Christensen-Scheel.

⁶ Simpson, B: "Public Relation - An Interview with Nicolas Bourriaud", s. 2.

⁷ Bourriaud, N: *Relasjonell estetikk*, s. 21.

⁸ *Ibid.*, s. 160.

Bourriaud har fått honnør for å omhandle et samtidig fenomen. Hans teori har blant annet bidratt til nye tankerekker som bryter med den tradisjonelle skaperrollen og med kunstkritikken som en autoritær og mer legitim tolkning enn andre tolkninger. Men det finnes også sterkt kritiske røster. Flere påpeker at teorien som tilbys er en forenklet og mangelfull estetikk som ikke strekker til for å beskrive dagens sosiale og eksperimentelle kunstneriske praksiser. En av dem som særlig har rettet kritikk mot Bourriaud er den amerikanske kunsthistoriker Claire Bishop.

I artikkelen «Antagonism and Relational Aesthetics» (i *October*, 2004) argumenterer Bishop blant annet for at Bourriaud overvurderer betydningen av relasjonelle strategier og ikke tydeliggjør hvordan kunsten kan virke politisk. Den relasjonelle estetikken unnlater også, ifølge Bishop, å undersøke hvilke former for relasjoner som blir produsert, for hvem og hvorfor, og hvordan aktivitet skapes hos betrakteren og hva aktiviteten gjør med ham eller henne. Bourriaud sin harmoniserende teori åpner heller ikke opp for de antagonistiske aspektene ved det sosiale, det vil si konfliktene og motsetningene som er en vesentlig side ved det å forstå hva mennesker gjør sammen og hvem vi er i forhold til hverandre. Mangelen på perspektiver er flere: Er kunsterfaringen kollektiv? Hvordan definerer vi en betrakter? Er betrakteren likestilt med kunstneren når kunstnerens posisjon er å iscenesette/aktivere sitt publikum? Er «deltagelse» ens betydning med politisk stillingtagen? Hva kvalifiserer som deltagelse? Hvilke forbindelser finnes mellom nytte-aspektet og den sanselige tilnærming? Hvordan kan vi si noe kunstteoretisk om en subjektiv opplevelse? Hvordan kan vi bedømme åpne, deltagende verk ut fra estetiske hensyn hvis verkets form strekker seg ut over den materielle formen? Bishop påpeker at vi må undersøke konsekvensene av å invitere til deltagelse:

It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act, for every art work – even the most open-ended – determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it. [...] The tasks facing us today are to analyze *how* contemporary art addresses the viewer and to assess the *quality* of the audience relations it produces: the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work⁹

I sin nyeste bok *Artificial Hells – Participatory Art and Spectatorship* (2012) følger Bishop opp på feltet ved å undersøke deltagerkunstens historie og utvikling. Det historiske materialet utgjør størstedelen av boken. Her viser hun til at deltagelse er en tradisjon med dype historiske røtter, og ikke et fenomen som oppstår med kunsten på 1990-tallet. Ifølge

⁹ Bishop, C. (2004): “Antagonism and Relational Aesthetic”, i *October*, Vol. 110, Autumn, s. 78. The MIT Press.

Bishop er årstallene 1917, 1968 og 1989 viktige knagger for å forstå utviklingen, siden disse årene er knyttet til politiske opprør. Politisk uro provoserer frem ulike strategier og bevegelser som ønsker å aktivere, provosere, frigjøre eller inkludere betrakteren; situasjonismen, happenings, futurismen og kollektivt teater i Russland. Betrakteren blir i sin tur identifisert forskjellig - som overklassen, massene, arbeiderklassen eller nåtidens fragmenterte subjekt. Derneft undersøker hun potensialet til deltagerkunsten som drivkraft for sosial endring. Hvordan kan kunsten, om i det hele tatt, være en politisk og sosial kraft som kan bidra til endring i verden utenfor kunstfeltet? Bishop oppvurderer den deltagelseskunsten som evner å avsløre det underliggende og ofte motstridende som ligger i sosiale prosesser, mens hun nedvurderer kunst som for direkte viser egne intensjoner. Hun problematiserer ulike strategier og prosesser som tilsynelatende kan virke uproblematiske. Idealismen kan virke mot sin hensikt og kan til og med undergrave egne mål. Det kan vise seg at deltageren går inn i «dialogen» på falske premisser eller føler seg tvunget inn i en forutbestemt rolle. Bishop gjør en kritisk vurdering av deltagelseskunstens evne til å skape sosiale og politiske endringer, der undervurdering eller manipulering av deltageren er en gjennomgående problemstilling. Hvor demokratisk og hvor politisk er effekten av relasjonell kunst? Hvordan bedømme denne typen kunstverk? Boken er et bidrag til en diskurs som på ingen måte er avsluttet:

But since participatory art is not only a social activity but also a symbolic one, both embedded in the world *and* at one remove from it, the positivist social sciences are ultimately less useful in this regard than the abstract reflection of political philosophy. This methodological aspect of the 'social turn' is one of the challenges faced by art historians and critics when dealing with contemporary art's expanded field. Participatory art demands that we find new ways of analyzing art that are no longer linked solely to visibility, even though *form* remains a crucial vessel for communicating meaning¹⁰

Denne masteroppgaven plasserer seg i den pågående diskusjonen på feltet og er mitt bidrag til oppfordringen om å finne alternative måter å analysere deltagerkunsten på. Betrakteren er både mitt utgangspunkt og omdreiningspunkt når jeg undersøker én bestemt «hendelse» - diktene om *Havmannen* - som fant sted *utenfor* det etablerte kunstinstitusjonsrommet i Mo i Rana i 1995. Ved hjelp av den fransk-algeriske filosofen Jaques Rancière (1940), som er en ny stemme i kunsthistorien, blir spørsmålet om betrakterens rolle plassert i kjernen av diskusjonen om forbindelsen mellom kunst og politikk. I tråd med Bishop sin kritikk av den relasjonelle estetikken er Rancière sitt perspektiv mer

¹⁰ Bishop, C. (2012): *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, s. 7. London/New York: Verso.

nyansert og sammensatt. Hans definisjon av estetikkbegrepet er et verktøy for å analysere dagens mer komplekse sosiale kunstprosjekter. Dette går jeg nærmere inn på i neste avsnitt hvor jeg presenterer selve oppgaven.

Havmannen i Mo i Rana

I byen Mo i Rana i Nordland kommune med vel 25.000 innbyggere finnes en skulptur av den anerkjente britiske kunstneren Antony Gormley (1950). Skulpturen er en abstrahert og kompakt menneskekropp, vel 10 meter høy og laget i granitt. Den står noen meter ut i Ranafjorden og skuer mot horisonten. Lokalbefolkningen har døpt skulpturen *Havmannen*. *Havmannen* ble avduket den 6. mai 1995 og er én av flere skulpturer som inngår i det ambisiøse prosjektet *Skulpturlandskap Nordland*. Allerede før avdukingen ble *Havmannen* gjenstand for en debatt som vitnet om et stort engasjement blant lokalbefolkningen. Ikke bare leserinnlegg, men også dikt om *Havmannen* ble skrevet og trykket i lokalavisen *Rana Blad*. Mange handlet om skulpturens form og utseende. Med tiden er *Havmannen* blitt en viktig del av Mo i Rana. Byen har etablert egne kulturdager kalt Havmandagene, en Havmannspris som er en Nordnorsk bokpris, Mo sentrum er blitt utvidet med en Havmannsplass, og kommunens hjemmeside ønsker velkommen med et bilde av *Havmannen*. Skulpturen er tydeligvis blitt et varemerke og symbol for Mo i Rana, og har inspirert til aktivitet og endring.

Men hvorfor diktet innbyggerne om *Havmannen* og hva skrev de om? Jeg har samlet vel 100 dikt som hovedsakelig kom på trykk i *Rana Blad* f.o.m. høsten 1995 t.o.m. våren 1996. Ved å kategorisere og analysere diktene, kan de fortelle oss noe om kunstens estetiske effekter og virkemåter. I introduksjonen til boken *Artificial Hells* skriver Bishop:

By contrast, today's participatory art is often at pains to emphasize process over a definitive image, concept or object. It tends to value what is invisible: a group dynamic, a social situation, a change of energy, a raised consciousness. As a result, it is an art dependent on firsthand experience, and preferably over a long duration (days, months or even years). Very few observers are in a position to take such an overview of long-term participatory projects: students and researchers are usually reliant on accounts provided by the artist, the curator, a handful of assistants, and if they are lucky, maybe some of the participants¹¹

Et problem ved å fokusere på betrakterrollen er altså at den ofte bare er teoretisk tilstede. Diktene åpner nettopp for en undersøkelse og diskusjon av den «usynlige delen» som Bishop omtaler. De representerer med andre ord et unikt kildemateriale for å undersøke betrakterens

¹¹ Ibid., s. 6.

opplevelser av skulpturen («first hand experience») og hva kunstverket *gjorde* etter å ha virket over tid. Dette vil også tilføre forskningslitteraturen om Gormley noe nytt. For å undersøke dette nærmere gir jeg først en presentasjon av skulptøren Antony Gormley i kapittel 1 og av *Havmannen* i kapittel 2, slik at vi får kjennskap til det kunstneriske uttrykket som utløste aktiviteten. Derneft skal vi i kapittel 3 befatte oss med filosofen Rancière som tilbyr flere begreper som kan brukes til å analysere betrakterens «andel» i møte med samtidskunsten. Jeg tar først for meg noen etablerte tanker om politikk, kunst og estetisk teori, slik at vi har en bedre forståelse for hva som er nytt og annerledes når Rancière får ordet. I kapittel 4 analyserer jeg diktene og prøver å knytte trådene sammen; hva kan diktene fortelle oss når vi anvender Rancière sine nye tanker på feltet?

Oppgaven gir meg anledning til å ta ulike avstikkere. Bindsterke verk er skrevet om Antony Gormley, som er en kjent kunstner i europeisk kunsthistorie. Som ung kunstner satte han seg store mål – å skape noe nytt. For å belyse kunstneren, tar vi turen innom både den klassiske og modernistiske kunstforståelsen, og lar Gormley selv snakke om kunsten sin. Når det gjelder *Havmannen* er skulpturen ennå ikke blitt studert og fortolket. *Havmannen* trenger både sitt sted og sine aktive betraktere som medskapere, og verkets mening oppstår i de mange relasjonene disse imellom. Ved å ta utgangspunkt i steds spesifikk kunst, plasserer jeg skulpturen i en kontekst, og prøver å finne frem til dens særpreg og kvaliteter. Fordi vi her orienterer oss mot betrakterens møte med verket, blir særlig de sanselige aspektene belyst. Kjente stemmer innen fagfeltet bidrar slik at *Havmannen* trer frem: W.J.T. Mitchell, Claire Bishop, Anna Chave, Rosalind Krauss og Miwon Kwon er noen av dem.

For å utdype betrakterens rolle, er først og fremst *Den emansiperte tilskuer* (2012) av Jaques Rancière av betydning for min oppgave, og i noe mindre grad *Dissensus* (2010), *Sanselighetens politikk* (2012), «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique* (2004), og *Den uvidende lærer* (2008). Rancière sier seg uenig i den tradisjonelt passive tilskueren (betrakteren) som skal likestilles med aktøren (eller kunstneren), og drøfter alternative og emansiperende tilskuerstrategier. Den emansiperte eller frigjorte betrakter, er den som ikke lenger er bundet fast i den etablerte motsetningen mellom aktiv og passiv. Rancière utfordrer dermed den vestlige tradisjonen som forfekter ideen om at betrakteren er en passiv observatør som bør bevisstgjøres gjennom ulike typer deltagelse. Han mener at ønsket om å overkomme betrakterens passivitet nettopp fører til at ideen om betrakteren som passiv opprettholdes. Rancière sin definisjon av betrakteren er et dynamisk begrep; den naturlige tilstand er å være *aktiv* og det tillates subjektive tolkninger. Med utgangspunkt i en radikal likhetstenkning, postulerer Rancière at alle mennesker har muligheter til

intellektualitet og estetiske erfaringer. Videre knytter han kunsten til en estetikk som omslutter alle sansene, og der all sanselighet er en del av en større offentlighet og politikk: Estetikk og sanselighet kobles til eksistens og livsmuligheter. Hans syn på politikk, kunst og estetikk er forskjellig fra det som tradisjonelt er blitt fremmet i kjølvannet av Marx, Greenberg og Bourdieu. For å få en bedre forståelse av konsekvensene av å tenke annerledes om disse tingene, gjør jeg kort rede for nevnte vante oppfatninger før jeg utdypet Rancièrè sin filosofi. Rancièrè tilbyr oss å se verden fra et noe annet perspektiv enn det sedvanlige, noe som blir avgjørende og spennende for diktanalysen som kommer helt til slutt. Er det mulig å sette selve den uventete hendelsen - det at vanlige kvinner og menn diktet om *Havmannen* – i forbindelse med politikk? Og har denne hendelsen noen betydning? Ifølge Rancièrè kan svaret være ja, hvis vi endrer vår vante forståelse av betrakteren og hva kunst *er* og *gjør*.

Hvis du som leser spør deg hva diktene i lys av Rancièrè sin tenkning kan fortelle oss om kunst, estetikk og politikk, leser du forhåpentligvis videre. Sammen sender vi *Havmannen* og diktene ut på en større reise ved at de blir viet vår oppmerksomhet. Jeg tenker opplevelsen av kunst kan føre oss mange veier.

KAPITTEL 1: ANTONY GORMLEY

Den anerkjente skulptøren Antony Gormley er født 1950 i London. Som den yngste av syv søsken vokste han opp i Yorkshire. Før han for alvor tok fatt på sin egen kunstkarriere, studerte han arkeologi, antropologi og kunsthistorie i Cambridge. Hans tre år på reisefot i Sri Lanka og India, der han blant annet oppholdt seg i klostre for å lære om buddhisme, meditasjon, yoga og pusteteknikker, ble formende for hans senere kunstneriske utvikling. Da han vendte hjem i 1974, tok han fatt på sin utdanning som skulptør. Han har studert ved Central School of Art, Goldsmith School of Art og Slade School of Fine Art, alle lokalisert i London.¹²

På 1980-tallet begynte Gormley å markere seg på det som da ble betegnet som en ung og radikal britisk kunstscene. Gjennom sin kroppskunst var Gormley sine ambisjoner å frigjøre kunsten fra tradisjonelle vestlige begrep, og et ønske om å skape noe nytt. Hans stiliserte skulpturer eller *menneskekropper* blir ansett å tilhøre en ny tradisjon innen figurativ skulptur som oppstod på denne tiden:

With the exception of some Pop and hyper-realist artists the human image had played little part in the sculpture since the 1950s [...] ¹³ The 1980s saw a new interest in the figure in sculpture. This was not a return to an earlier concept of the figure, nor a revival of the interest in the 1950s [...] Art of the 1980s is concerned with figures that approximate to life but are not life-like [...] ¹⁴

Siden den gang har hans skulpturer vært utstilt i kjente gallerier og museer, og befinner seg også permanent plassert både i og utenfor Europa. I dag er han en stor bidragsyter av kunst skapt for et offentlig rom. For å gi en liten idé om hans omfattende internasjonale karriere kan følgende eksempler nevnes fra en lang merittliste som spenner over førti år: Før *Havmannen* kom på plass i Mo i Rana i 1995 var han i Norden kjent fra separatutstillinger på Louisiana i København (1989) og i Malmø Kunsthall (1993). I Norge fikk han spesielt oppmerksomhet for sine kunstprosjekter i Stavanger: *Another Place* (hundre skulpturer i jern stod utstilt på Solastranden på Jæren 1998 - 1999) og *Broken Column* (23 skulpturer i jern permanent plassert forskjellige steder i Stavanger sentrum, 2003). I 2011 kjøpte Lillehammer skulpturen *Menneske i Moderskipet* som står i Jernbaneparken. I skrivende stund (2012/2013) er siste

¹² Se for eksempel bibliografi i Hutchinson, J.(et al.)(2010): *Antony Gormley*, s. 210. London/New York: Phaidon Press.

¹³ Causey, A. (1998): *Sculpture since 1945*, s. 230. Oxford / New York: Oxford University Press.

¹⁴ Ibid., s. 251.

nyanskaffelser *Edge II* plassert i skulpturparken på Tjuvholmen, Oslo. *Draw*, utlånt fra Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, befinner seg nå ved inngangen til nyåpnede *Thief Hotel*, også på Tjuvholmen (fig.1).

Etter mange utstillinger i sitt hjemland mottok Gormley i 1994 Turnerprisen og holdt en separatutstilling i Tate Gallery samme år. I 1997 mottok han *Order of the British Empire* for sitt arbeid som skulptør. Mange kjenner spesielt til den store jern-skulpturen *Angel of the North* som står ved motorveien A1 i Gateshead, England (1998).

Det er skrevet mangt og meget om både Gormley og hans kunstverk. Før jeg presenterer ham nærmere, vil jeg kort nevne at det vi legger vekt på i møte med kunsten – kunstnerbiografien, kunstverket, betrakteren, ytre omstendigheter - vil gi ulike fortolkningspraksiser og ulik forståelse av kunstverket. Gormley selv er en skolert, meget verbal og reflektert person som både publiserer tekster, gir intervjuer og holder foredrag om sitt syn på kunsten. Med sin kunst ønsker han å skape et reflekterende rom for alle, og han har først og fremst et publikum uten kunsterfaring i tankene. Han vil fremme en mer personlig utforskning av kunsten og mener at et uventet møte, der betrakter ikke er førprogrammert til en kunstoplevelse, gir bedre forutsetninger for at kunsten skal «virke». La oss høre hva han har å si om kunst, og senere forfølge anbefalingen om å legge vekt på betrakteren.

Gormley sin kropp

Skulptør har i kunsthistorien vært synonymt med billedhugger, og den vanlige forestillingen er at kunstneren arbeider med å frigjøre skulpturen fra steinblokkens innside som om verket allerede eksisterer. En annen metode er å forme leire eller gips som blir modeller for avstøpninger, eller å skjære figurer ut i tre. Men Gormley skaper ikke med hendene. Han benytter sin egen kropp som utgangspunkt for mange av sine skulpturer. De enkle abstraherte og stiliserte menneskefigurene er basert på gipsavstøpninger av kunstnerens 1,95 m høye og slanke kropp. Slik tar skulpturene form fra innsiden. Etter å ha inntatt en kroppsposisjon (som skal uttrykke noe som er fundamentalt for alle mennesker, som det å ligge, stå, sitte) blir kroppen bandasjert med plastfilm, deretter bandasjegips. Det tar nesten to timer for gipsen er tørket og Gormley understreker betydningen av at skulpturens kan føres tilbake til et ekte, levd øyeblikk. «Øyeblikket» er den meditative tilstanden Gormley befinner seg i mens gipsen

tørker: «Mind is body at that moment. It has to be one», sier Gormley.¹⁵ Den tørkede gipsen skjæres av horisontalt, for så å settes sammen igjen. Denne avstøpningen er det Gormley arbeider videre med. Prosessen er et teamwork, og i Gormleys verksted i London, er mange arbeidere i sving for å gi skulpturene form. Ofte blir de samme formene benyttet flere ganger til å produsere serier. Det blir laget avstøpninger både av gipsavstøpningens indre og ytre form. Jern og bly har vært foretrukne materialer. Overflaten i arbeidene er ofte grove, og viser spor etter støpe-prosessen.

Gormley mener at kunst har en åndelig verdi fordi den kan fremme bevisstgjøring og refleksjon, og kunsten for Gormley består i å finne den *form* som får dette frem i betrakteren. Han sier at skulpturen trenger en viss grad av *likhet* men en større grad av *ulikhet* for at den skal virke på betrakteren slik han har tenkt seg. Det er ikke alle skulpturer som får «menneskelig form» selv om det dreier seg om menneskelig eksistens. Variasjonene i skulpturenes formale fremtreden er store, men menneskekroppen som motiv er alltid til stede.¹⁶ Gormley kan sies å bruke seg selv som en «prototype» for å få frem følelser og bevissthet rundt den menneskelige eksistens, men skulpturene opererer alltid med en biografisk nøytralitet. De er rene og anonyme og ansiktene er glatte og uten mimikk. Skulpturene viser mer til *mann* eller *menneske*. Selv om Gormley er mest kjent for sine avstøpninger, benytter han også andre teknikker, særlig senere i sin karriere. Noen skulpturer blir laget av stein, eller satt sammen av stålbitar eller stålkuler. De ulike formene bidrar til ulike refleksjoner omkring mennesket som kropp: Når kunstverket ser ut til å representere noe, men bare til en viss grad, fører dette til en åpen refleksjon, ifølge Gormley. Betrakteren kan legge mange meninger inn i formen og på denne måten gjøre den til sin. Derfor trenger formen å bli «åpnet», noe som skjer ved å *fremmedgjøre* formen fra sin opprinnelige hensikt eller vanlige bruksområde. Tanken er at den endrede formen kan gi en ny og annen nytte som uttrykk for allmenne menneskelige følelser.

Å fremmedgjøre formen skjer også på et annet plan enn det formale. Skulpturens plassering kan forsterke opplevelsen av det uvante og ukjente, noe som i neste omgang gir varierende betrakterroller. Kunstverket kan fungere som "en antenne", og gjennom denne "antennen" kan også omgivelsene bli trukket inn, slik at stedet blir en del av betrakterens opplevelse. Gormley sin eksperimentering med kunst og omgivelser er noe som har utviklet seg over tid. Debututstillingen i 1981 holdt han i et av Londons mest anerkjente og

¹⁵ Cashdan, M. (2010): "Sentinels in the Sky: Antony Gormley on Event Horizon", i *BlouinArtInfo*, 26.03., s. 2. <http://www.artinfo.com> (hentet 28.08.2012).

¹⁶ Skårderud, F. (2011): «Den fenomenale kroppen», i *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, Vol. 48, nr. 7.

tradisjonelle utstillingssted for samtidskunst, Serpentine Gallery, men siden den gang har Gormley beveget seg ut av gallerier og museer. Omhyggelig velger han ut steder der skulpturene kan ta del i by-livet eller det åpne landskapet på en «u-typisk» måte. Lengre ut i karrieren ser vi oftere en sammenstilling av flere figurer, og en vektlegging av figurenes plassering i forhold til hverandre og omgivelsene.

Kunnskap gjennom sansning

Å være i kontakt med sansene og følelsene er en viktig vei til større innsikt og kunnskap, mener Gormley.¹⁷ Kunsten kan være et redskap for å komme dit språket ikke når, eller det som kommer *før* språket. Ved å fokusere på betrakteren kan kunsten hjelpe til med en utforskning av selvet og selvet i forhold til andre. Til forskjell fra den vestlige kulturen skiller ikke buddhisme mennesket fra verden, eller sinnet fra kroppen. Innsikt og forståelse dreier seg ikke om å observere verden, men om å rette fokus innover. Kroppsfølelsen rommer viktige erfaringer, og Gormley er opptatt av den komplekse forbindelsen mellom kropp og sjel. Kroppen er både kjød og sjel. Zen-buddhistisk meditasjon konsentrerer seg om livet «her og nå», og denne følelsen prøver Gormley å formidle i skulpturene sine. Når skulpturens ansikt ikke røper noen spesifikke følelser, blir det grunnleggende kroppen som åsted for sansning, emosjonelle møter og påfølgende refleksjon. Dens betydning er i særlig grad sansning, og krever både en fysisk og følelsesmessig respons av betrakteren. Forhåpentligvis kan responsen føre til en refleksjon i den enkelte betrakter: «Kunsten i seg selv er lite interessant, det interessante er bare hvordan den kan virke», sier Gormley.¹⁸ Da kan skulpturen bli et refleksivt instrument for å undersøke hva det vil si å leve, å eksistere.

Gormley har bevisst ønsket å lage en ny type skulptur, og han mener kunst kan spille en avgjørende rolle i samfunnet. Ønsket er å minimere avstanden mellom kunstverk og betrakter og mellom kunstproduksjon og resepsjon. Gjennom kunsten kan sosiale forhold utforskes, så som spenningen mellom alene og sammen, individ og kollektiv: “Sculpture, in stillness, can transmit what may not be seen.”¹⁹ Ved å ta utgangspunkt i sin egen kropp, og gjøre kontekst og betrakter til en del av verket, utfordrer han bevisst to sentrale aksiomer i Vestens kunst og kultur. Den ene er skulpturen som avbildning og representasjon, og den

¹⁷ Ibid., s. 635.

¹⁸ Ibid., s. 644.

¹⁹ Gormley, A: “Artist’s Statement”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 118.

andre er det klassiske skillet mellom kropp og sinn. Knappe 20 år etter at han begynte å gjøre seg bemerket, blir Gormley i en kunsthistorisk sammenheng omtalt som en kunstner som har maktet å revitalisere den menneskelige figur innen skulptur.²⁰

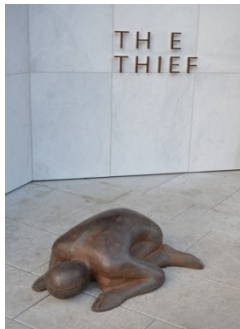


Fig.1 Gormley, *Draw*, 2007. Fig.2 Gormley, *A Case for an Angel III*, 1999. Fig.3 Gormley, *Bodies in space I*, 2001/2010.

Tradisjonens skulpturer

Gjennom hele kunsthistorien har menneskekroppen vært et sentralt og stabilt motiv. Å skape noe nytt er derfor ingen liten utfordring. Likevel ser det ut til at Gormley har maktet å gjøre nettopp dette. Flere kunsthistorikere og kritikere påpeker at Gormley sin «nye form» påkaller en oppmerksomhet vedrørende den vestlige skulpturens tradisjoner, nettopp fordi den utfordrer og problematiserer så mange sider ved denne tradisjonen. La oss derfor ta et lite tilbakeblikk på hva denne tradisjonen består i. For å forenkle problemstillingen, hva forbinder vi med den figurative (mannlige) skulpturen?

Hovedmotivet i gresk skulptur fra arkaisk til klassisk tid er den nakne mannsfigur, og idealet er det aktive mannlige legemet. Foretrukne materialer var marmor og bronse. Skulpturene fremstiller guder, mytologiske skikkelser og krigere. De demonstrerer makt og styrke. Det menneskelige blir guddommeliggjort – den vakre sjel uttrykkes gjennom en vakker, muskuløs kropp. Skulpturene vitner om dyder og dåder og utstråler kraft, dynamikk og bevegelse, men også beherskethet og måtehold. Opphøyet på en sokkel viser de til en annen virkelighet, ofte gjort tidløs gjennom en heroisert og idealisert nakenhet (fig.4 - 6).²¹ Siden kommer keisere, konger og generaler til, ofte ridende til hest. Kirken har sine helgener og bibelske skikkelser. Nærmere vår egen tid blir parker og offentlige plasser bebodd av

²⁰ Ibid., se bokomslaget introduksjon.

²¹ Se for eksempel Kiilerich, B. (2005): *Græsk skulptur. Fra dædalisk til hellenistisk*, s. 254 – 257. Gyldendal Norsk Forlag.

betydningsfulle personer hvis minne skal hedres. Skulpturene inngår alltid i en bestemt sammenheng, og variasjon i utforming begrenses av den funksjon som skal fylles. Den vestlige tradisjonen er full av både mannlig heltedyrkelse og en heroisk nakenhet. Selvsagt varierer imitasjons-konvensjonene, og det finnes ulik grad av dramatisering og idealisering. Men mannen på sokkel står på en eller annen måte over eller adskilt fra folk flest.



Fig.4 Kouros, arkaisk skulptur, ca.650 f.Kr. Fig.5 Michelangelo, *David*, 1504. Fig.6 Vigeland, *Mann inne i ring*, 1933.

Fra begynnelsen av 1900-tallet ser vi en utvikling der modernismen og kunst-institusjonen i Vest-Europa og senere i USA ser ut til å vandre hånd i hånd. Begrepet modernisme gis mange ulike betydninger, men en særlig sentral modernismeteoriker var den amerikanske kritiker Clement Greenberg (1909-1994). Hans forståelse av begrepet har hatt stor innflytelse. Den modernistiske kunsten gjør oppmerksom på seg selv som kunst, den er autonom, universell og tilstrekkelig. Begreper om mimesis og fortelling gjennom handling må vike. Et verk kan flyttes fra et gallerirom til et annet uten at betydningen forandrer seg. Denne kunsten konsentrerer seg om de rent kunstneriske virkemidlene og det som er særegent for det enkelte mediet. Selve motivet er ikke avgjørende. Greenberg ser det abstrakte maleriet og den abstrakte skulpturen som selve symbolet på den modernistiske kunsten:

Jeg vil betegne modernisme som den intense, nesten overdrevne, selvkritiske tendensen som begynte med filosofen Kant [...] Slik jeg ser det, ligger modernismens vesen i at man bruker de metodene som er karakteriske for en disiplin til å kritisere den samme disiplinen – ikke for å forkaste den, men for å gi den en mer solid stilling innenfor dens eget kompetansefelt [...] Man skulle synliggjøre og eksplisittere det som var unikt og ureduserbart, ikke bare i kunsten generelt, men også i den enkelte kunstform. Hver kunstform måtte, gjennom sine egne

fremgangsmåter og sine egne verker, bestemme hvilke virkninger den enkelte kunstform var alene om å besitte²²

Maleriet skal kvitte seg med fortellingen som den har felles med litteraturen, og sjalte ut referansen til den ytre verden. Det distanserer seg på denne måten fra den eldre kunsten, som i århundre har arbeidet med ulike typer av virkelighetsimitasjon. Skulpturens natur er det essensielle, den er sin egen virkelighet, og det er formen som er det viktige. De modernistiske skulpturene skal skape et optisk rom som henvendt til synssansen alene gjøre det mulig å ta inn verket «på én gang». Opplevelsen blir styrt av synet og intellektet og kan beskrives som en visuell «åpenbaring». Momenter er refleksjonsnivå, formnominalisme og vegring for kommunikasjon. Kunstnerne distanserer seg fra det ekspressive og subjektive. En egen indre lovmessighet gjør verkets komposisjon kompleks og innviklet. Kunstsynet fremmer at verket skal være nytt og originalt og legge fortiden bak seg. Ved å se bort fra all ytre kunnskap og all ytre fysisk mening blir kunsten stedløs som et rent estetisk objekt. Kunsten beveger seg fra autonomi til isolasjon. Et modernistisk verk i henhold til Greenberg sin forståelse av begrepet, blir ansett å eksistere *adskilt* fra betrakter og sted (fig. 7 - 9).



Fig.7 Moore, *Recumbent Figure*, 1938.



Fig.8 Smith, *Construction*, 1932.

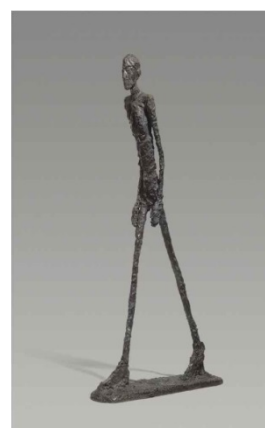


Fig.9 Giacometti, *L'homme qui marche I*, 1960 - 1961.

Mange modernistiske verk er små og gir assosiasjoner til det «ingeniørmessige», teknologiske, objektive og lette. Skulpturene er gjerne konstruert, bygget, satt sammen og arrangert. Nye materialer som plast, aluminium, stål og jern forsterker den moderne formens aura av modernitet. De skal ikke være annet enn det vi ser – former som eksisterer i kraft av seg selv, der betrakteren ikke skal gjøre seg til en del av verket.

²² Greenberg, C. (2004): «Modernistisk maleri», i *Den modernistiske kunsten*, s. 141 – 143. Oslo: Pax Forlag. Oversettelse ved Agnete Øye.

Gormley sitt kunstsyn

Gormley ønsker hverken å forfølge den klassiske eller modernistiske tradisjonen. Ved å ta utgangspunkt i den menneskelige kroppen – the human body - befatter Gormley seg med det universelle og allmenne ved den menneskelige eksistens:

[...] jeg er interessert i følelsesmessige tilstander, ikke i handlinger. Handlinger leder rett inn i fortellinger og bilder. Slike skulpturer forsøker å representere et øyeblikk som fanger det som har skjedd og det som skal skje. Jeg avviser en slik opptatthet av representasjonen²³

Langt fra den vestlige kunsttradisjons vanlige fortellinger om hva det vil si å være en mann, er Gormley sine avstøpninger abstraherte figurer som først og fremst viser oss et *menneske* uten en bestemt identitet. «It's about being and not doing», sier han. «The female figure is often sexualized in the Western canon of sculpture, and the male figure is activated as the heroic male [...]»²⁴ Om de klassiske skulpturene uttaler han:

I have always been bothered with the idea that the most visible bits of the Western figurative tradition of sculpture are dramatic muscular actions made in marble or bronze like the Discobolus, The Laokoon, or the fantastic Bernini work, *David*. What it suggests is that human potential can only be expressed sculpturally through the depiction of action²⁵

Gormley søker ikke *mimesis*, at skulpturen skal fremstille noe som ligner det som avbildes, men ønsker å gjenoppdage kroppen fra innsiden.²⁶ Gjennom hele 1900-tallet har skulpturen i liten grad befattet seg med det emosjonelle, og dette har vært Gormley sitt anliggende gjennom hele hans karriere. Ifølge Gormley er kroppen subjektet som modernismen glemte, noe han oppfatter som paradoksalt med tanke på hvordan nettopp den menneskelige kroppen er tilgangen til temaer som død, tid, minne, identitet, seksualitet og makt.²⁷ «Inndelingen i kropp-sinn er ikke lenger forsvarlig [...] Mitt medium er kroppen. Det er en utfordring for meg å hindre at vi gjør kroppen til noe symbolsk, at noe ytre er et uttrykk for noe indre.»²⁸ Tanken om at det eksisterer et skille mellom intellekt og kropp, skriver seg fra filosofen René Descartes (1596 – 1650). Han hevdet at tenkningen er allmenn og abstrakt av natur, og at den

²³ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 640.

²⁴ Cashdan, M: "Sentinels in the Sky: Antony Gormley on Event Horizon", s. 2.

²⁵ McGonagle, D: "Interview with Declan McGonagle (extract) 1993", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 140.

²⁶ Mimesis-begrepet er sammensatt. Se for eksempel Kiilerich, B: *Græsk skulptur. Fra dædalisk til hellenistisk*, s. 223 - 224.

²⁷ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 638.

²⁸ *Ibid.*, s. 650.

foregår uten berøring med kropp og følelser. Kravet om visshet førte til en nedvurdering av sansene og innbildningskraften i formidlingen av objektiv virkelighet. Siden kroppen er frikoblet fra bevisstheten ble den plassert under intellektet.²⁹ Men kroppen, sier Gormley, er ikke et *objekt* men et *sted*. Hva vil det si å bebo dette stedet? Selv omtaler han gjerne skulpturene sine som en form for kroppslige «beholdere» som inneholder følelsesmessige uttrykk betrakteren selv kan spesifisere. I engelsk terminologi brukes uttrykket «embodiment» for å forklare at det dreier seg om menneskekroppens eksistensielle karakter. Her vektlegges kroppen både som biologi og materie, og som et psykologisk, kulturelt og historisk fenomen.³⁰ Hos Gormley er også sinnet «embodied». I motsetning til Descartes som postulerer atskilte substanser, tenker Gormley helhet. Kroppsfølelsen kan gi oss viktig informasjon om den virkelighet som omgir oss, lenge før vi (eventuelt) «begrepsmessig» vet noe om den.

Gormley mener skulpturene hans gir en gjenklang til de før-arkaiske kykladiske greske skulpturer,³¹ til tidlig egyptisk skulptur, eller den abstrakte kroppen i tidlig Gupta og indisk skulptur hvor kroppen mer fungerer som et bosted for sjelen.³² Disse skulpturene mener han utstråler «stillhet» og «oppmerksomhet», noe som bevirker at vi sanser det indre mer enn vi ser det ytre. Gormley ønsker ikke å fortelle historier, men overlater det til betrakteren. Vi blir ganske sikkert beveget av å se Michelangelo sin *La Pietà*, der Marias smerte over å holde sin døde sønn Jesus i armene er hogd inn i marmor. Samtidig som historien er hjerteskjærende, formidles også en følelse av noe opphøyet. Skulpturen vekker empati og betrakteren blir medfølende trukket inn i fortellingen (fig.11). Men kropp fremstilt som en illustrasjon til en fortelling har en annen virkning en kropp tenkt som et «stille objekt», mener Gormley. Hans ønske er å formidle noe kunstneren omtaler som «det kollektive subjekt»: «I really like the idea that if something is intensely felt by one individual that intensity can be felt even if the precise cause of the intensity is not recognized.»³³ Det er kroppens indre verden som kommuniseres: “But, curiously, I think sculpture, because it is dumb, because it is silent, because it is still, is the best medium through which we can become

²⁹ Meyer, S. (2007): *Det innovative mennesket*, s. 34. Bergen: Fagbokforlaget.

³⁰ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 650.

³¹ McGonagle, D: “Interview with Declan McGonagle (extract) 1993”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 140.

³² Cashdan, M: “Sentinels in the Sky: Antony Gormley on Event Horizon”, s. 2.

³³ Gombrich, E.H: “E.H. Gombrich in conversation with Antony Gormley”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 18 – 19.

conscious of consciousness itself.”³⁴ Hva vil det si å være menneskelig når den vanlige fortellingen er fraværende? Hvem er vi når vi selv kan kjenne etter? Skulpturene kan beskrives som forsøket på å gi den menneskelige erfaring en konsentrert form. Slik får de en «mentaliserende» virkning, mener Gormley.

Et hovedanliggende for Gormley er hvilke følelser og opplevelser skulpturen fremkaller i betrakteren: «The real location of value is within the viewer.»³⁵ Verket blir først realisert når skulptur og betrakter møtes. Skulpturene skal være steder for vekst av betrakterens tanker og følelser. Utfordringen er hvordan skulpturer med sin iboende stillhet og urørlighet likevel kan aktivisere. Å få betrakteren til å stille spørsmål som: Hva er dette? Hva gjør den her? Hvor kommer den fra? Og hva gjør jeg her? Ved å skape stillestående objekter i rommet, håper Gormley at de kan « [...] carry the feeling of being – for the viewer to somehow make a connection with it”.³⁶ Skulpturens misjon er å gjøre rom (space) synlig samtidig som dette rom blir følelsesmessig bebodd: «It is not enough simply to make space visible: we have to make it felt.»³⁷ Målet er at de kan tilføre en sterk følelse av intimitet slik at betrakteren blir berørt. Slik kan skulpturene bli fylt med fantasier, drømmer og lengsler av den som ser.



Fig.10 Gormley, *Landing II*, 1988.

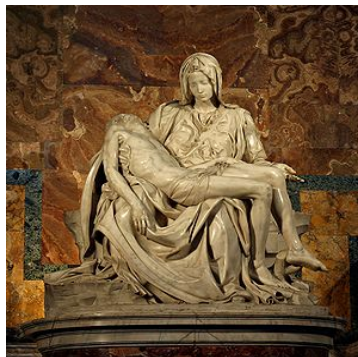


Fig.11 Michelangelo, *Pietà*, 1498 – 1499.



Fig.12 Gormley, *Body at Rest I*, 2000.

Gormley lager skulpturer som tilbyr ulik grad av tilgang til kroppsmotivet. Dette bidrar til forskjellige refleksjoner rundt menneskekroppen. Kompakte verk kan sies å tematisere menneskeformen og den plass den opptar i rommet mens de hule skulpturene

³⁴ Nairne, S. (2002): “Antony Gormley”, i *ArtNow interviews with modern artist*, s. 13. London/New York: continuum.

³⁵ Gormley, A. (2005): “Feeling into Form”, i *Philosophical Transactions: Biological Science*, Vol.362, No. 1484, s. 1517.

³⁶ Gombrich, E.H: “E.H. Gombrich in conversation with Antony Gormley”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 12.

³⁷ Gormley, A: “Feeling into Form”, s. 1513.

presenterer oss for rommet *i* kroppen. Lengre ut i karrieren ser vi en vektlegging av kroppen som abstraksjon. Skulpturene tematiserer mennesket som organisme og kraft, kropp og væren, men også mentalitet, sjel og kultur. Kroppen gir tilgang til kunnskap. Kroppen er både erfarende og handlende. Vi er både alene og sammen. Skulpturene blir ulike «steder» for å utforske universelle, spirituelle og følelsesmessige «prinsipper» ved vår eksistens.

I *Land, Sea and Air II* (fig.13) har figurene inntatt forskjellige positurer: *Sea* står og skuer mot horisonten, *Land* kroker seg sammen og lytter mot grunnen, mens *Air* kneler og har nesen åpen. Ved at skulpturene er koblet til elementene luft, vann og grunnen under oss, dreier verket seg om hvordan vi tar inn verden og elementene gjennom våre sanser. Først kommer persepsjonen, så kommer refleksjonen. Sansene former betingelsene for figurenes fysiske posisjoner. Sinnet følger etter kroppen:

I want to recapture that sense of imaginative space inside the body. I want there to be an internal pressure in the work that has a relationship with the atmosphere which we sense with our bodies through the skin of the work³⁸



Fig.13 Gormley, *Land, Sea and Air II*, 1982.

Gormley lager både enkeltstående skulpturer og kunstverk som består av grupper med figurer. Sistnevnte kaller han installasjoner. I disse verkene varierer antall skulpturer fra noen og tyve til hundre figurer. Sammen skaper figurene et felt der de er forbundet med hverandre, og gjennom dette feltet beveger «betrakteren» seg. Ofte plassert i en urban kontekst virker skulpturenes estetikk sammen med storbyens stemning. Plasseringen bidrar til at man ikke uten videre får øye på dem, og ofte brytes ikke illusjonen ned før man kommer tett på. Som et

³⁸ McGonagle, D: "Interview with Declan McGonagle (extract) 1993", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 140.

menneske vi passerer i forbigarten, kan skulpturen utløse undring og tvil, kanskje påkalle medfølelse eller en liten latter når de dukker opp på uventete steder. Noen ganger også sinne eller redsel, når man uten forvarsel befinner seg i en betrakterrolle. Det kan også oppstå en konfrontasjon mellom skulpturens stillhet og betrakterens bevegelser. Mulighetene som ligger i en kontrast eller et brudd er flere. Når skulpturen beveger seg inn i våre virkelige omgivelser, fjerner den seg fra kunstens logikk. Persepsjonen styres av skulpturens interaksjon med omgivelsene, og det vilkårlige og uforutsigbare blir en dimensjon ved verket. «Åpen» kunst gjør det mulig å stille spørsmål ved vår menneskelige eksistens, mener Gormley.

Kunstneren understreker betydningen av å utforske steder som er sosiale, i betydningen ikke-øde: “Even in unnamed zones, there is always a human story that is invisible to the dominant colonial cultur.”³⁹ Kunst i det offentlige rom er derfor politisk kunst, men med motsatt fortegn i forhold til tradisjonell kunst – «it only works if the viewers are free to make of it what they will».⁴⁰ Hvis det oppstår en form for konfrontasjon eller erfaring, kan kunsten virke, sier Gormley: «I’m interested in how we can activate these collective spaces with physical objects that inspire mental activity, and thereby create the energy we need to grow.»⁴¹ At betrakteren opplever seg selv *som* noe annet eller *via* noe annet, kan være en forlengelse av selvet og det sted der refleksjonen begynner. Alle disse følelsene tror Gormley kan virke frigjørende på mennesket. Han mener kunst kan transformere det som eksisterer i den ytre verden ved å forene dette med fantasiens og troens verden. Skulpturene kan bygge bro mellom bevissthet, kropp og ytre omgivelser. Slik kan kunst bidra til å reflektere over omgivelsene, det offentlige rommets betydning og egenart, hva det vil det si å være til og å ta del i dette rommet.

Kunstverket *Broken Column* (fig. 14) består av 23 skulpturer i sandblåst jern som er plassert på ulike steder, både utendørs og inne, i Stavanger. Utover det enkelte møtet mellom skulptur og betrakter har Gormley også følgende tanker om verket:

I like to think of *Broken Column* as imagining the end of all hierarchical systems. There is one figure outside the church and one inside the City Hall, with 21 scattered around places and non-places in the city, and the difference in height between each individual figure isn’t determined by ranking but geological determinants. It implies a revised relationship between

³⁹ Reilstad, J.I. (2004): “An interview with Antony Gormley on art in collective space”, i *Broken Column*, s. 232. Vigerstrand Forlag.

⁴⁰ Ibid., s. 215.

⁴¹ Ibid., s. 245.

the individual and the social body: the bodies are embedded, rather than being placed on pedestals⁴²



Fig.14 Gormley, skulpturer fra *Broken Column*, 2003.

Når den samme kroppen blir utforsket under svært forskjellige forhold, er fokuset mere på innhold enn bare det enkelte subjekt. *Event Horizon* (2007) er også et eksempel på en installasjon som tematiserer omgivelsene ved at skulpturene gjennom sin plassering aktiviserer storbyens «sky-line» (fig.15). 31 tilnærmet like skulpturer (27 er laget av fiberglass og 4 er laget av støpejern) kan sees på bakken eller skimtes som silhuetter mot himmelen, plassert høyt oppe på høyblokkenes gesimser. Når de blir oppdaget, skal de oppmuntre betrakteren til å se seg selv og omgivelsene med en ny bevissthet:

It has to do with questioning both the status of art and the nature of our built environment. In a time of riding environmental awareness it asks question: Where does the human being fit into the scheme of things?⁴³

Event Horizon ble utstilt i London 2007, i New York 2010, og i Rio, Brasil 2011. Skulpturenes plassering førte til at mange trodde at det dreide seg om et menneske som ville hoppe - i Rio ble de døpt «selvmords-skulpturer». I New York vekket skulpturene også uhyggelige minner om 9/11. Uansett by stoppet folk opp, pekte og begynte å snakke. Selv sier Gormley at han ikke forutså disse reaksjonene, men påpeker at « [...] fear is a critical part of learning new behaviors in relation to the proposition of art».⁴⁴

Gormley sine skulpturer er ladet med en usynlig eller skjult mening. De kan tilby en refleksjon over den virkeligheten vi omgir oss med, men ikke en tolkning av den. Det visuelle

⁴² Ibid., s. 216.

⁴³ Vogel, C. (2010): "Interlopers on the Skyline", i *The New York Times*, New York, 18.03. <http://www.nytimes.com> (hentet 10.01.2013).

⁴⁴ Gormley, A. (2011): "Body space and body time: Living in sculpture", s. 2. <http://www.antonygormley.com> (hentet 15.01.2012).

uttrykket kan åpne opp for å antyde et rom som er knyttet til en fremstilling av det som ligger skjult, dypt inne i et betraktende eller kontemplerende subjekt. Skulpturene til Gormley venter på vår deltagelse - våre erfaringer, følelser og minner. «My faith is that art becomes increasingly important testing ground, free of control and ideology, in which we can examine ourselves, our needs, desires and dreams», sier Gormley.⁴⁵



Fig.15 Gormley, skulptur fra *Event Horizon*, New York 2010.

⁴⁵ Ibid., s. 3.

KAPITTEL 2: *HAVMANNEN*

Havmannen er en enkel, delvis abstrahert og delvis figurativ kompakt mannskropp hugget ut i granitt, 10,15 meter høy og 60 tonn tung. Den er satt sammen av 9 deler som ble hugget til og slipt i Lødingen Steinindustri. Plassert vel 15 meter ut i vannet tett på Mo i Rana sentrum, preges skulpturen av havet, himmelen, naturen, byen og skiftende værforhold. Godt synlig fra luft, sjø og land står *Havmannen* i vann til knær eller hofter, avhengig av tidevannet. Når bølgene skyller over den sorte overflaten blir granitten blank og den sorte fargen enda mørkere. *Havmannen* står vendt med ryggen mot byen. Granitten gjør skulpturen tung og tett. Uten sokkel er den delvis nedsunken i vannet. Som en mumie står den urørlig og skuer mot horisonten. *Havmannen* ser ut til å ha falt i egne tanker og utstråler ro og konsentrasjon (fig. 16).



Fig.16 Gormley, *Havmannen*, 1995.

I presentasjonen av kunstneren så vi at Gormley bestreber seg for å lage skulpturer med en mest mulig «åpen» form. Han eksperimenterer både med formale kvaliteter og kontekst for at skulpturene skal kunne uttrykke noe allment menneskelig. Verkenes ulike formale fremtreden og plasseringer gir en antagelse om varierende betrakterroller. Kunstverkets struktur er med andre ord spesielt utarbeidet med tanke på en «demokratisk» resepsjon og deltagelse. Hver enkelt betrakter står fritt til selv å erfare og tolke kunstverket, og verdien av erfaringen ligger hos den enkelte betrakter. Verket forutsetter altså ikke at det finnes én riktig lesning av verket, og kunnskaper om kunst eller kjennskap til kunstneren er ikke nødvendig. Enhver erfaring er en gyldig erfaring – det er plass til betrakterens subjekt. Men betrakterens deltakelse, hans eller hennes erfaring som «medskaper» til verket, kan hverken bestilles, planlegges eller forutsees. Nettopp dette er et tema som opptar den fransk-

algeriske filosofen Jaques Rancière. I debatten om kunstens rolle i dagens samfunn, plasserer Rancière betrakteren i kjernen av diskusjonen. For Rancière er kunst først og fremst måter «å få oss til å se på». I den grad betrakteren skaper sitt eget verk, skjer dette gjennom hans eller hennes egenaktivitet og ikke ved å tilhøre en gruppe, et publikum, en masse eller «folket»: Enhver betrakter utfolder sin egen evne til fortolkning. Mening skapes ved at betrakteren tar utgangspunkt i egne erfaringer og knytter disse opp mot det som er nytt og fremmed. Slik kommer nye erfaringer til. Kunsten står som en «fremmed tredjepart» mellom kunstneren og betrakteren der sistnevnte er et uforutsigbart subjekt. God kunst, mener Rancière, er den kunst som gir opplevelser vi ikke kan spå utfallet av, som makter å skape et brudd med forventninger, som fremstiller erfaringer på nye måter. Rancière skal jeg introdusere nærmere i neste kapittel. I denne omgang vil jeg bruke Rancière sitt synspunkt til å lete frem kvaliteter ved *Havmannen* som kan være relevante med tanke på den mentale aktiviteten Rancière påpeker det er å se. Å se noe estetisk er for Rancière en indre aktivitet som forener sansning, følelser og skapende tenkning. Han mener det må være noe ved kunstverket som skaper oppmerksomhet og lyst til å se nærmere etter, som gjør betrakteren nysgjerrig. «Det er nettopp sinnsstemninger som forstyrrer de strategiske skjemaenes falske selvfølgheter; det er anordninger av kropp og sjel der øyet ikke på forhånd vet hva det ser, og bevisstheten ikke på forhånd vet hva den må gjøre.»⁴⁶ I dette kapittelet skal vi bli kjent med *Havmannen*, og undersøke hva som kan tenkes å føre til sinnsstemninger hos betrakteren i møte med dette verket.

Havmannen og stedet

Når modernismens regime sakte ebber ut vokser den steds spesifikke kunsten frem, og dens historie er kompleks. Forenklet blir skulpturer og installasjoner som er tiltenkt et bestemt sted, hvor de får en mer eller mindre permanent plassering, omtalt som steds spesifikk kunst. Stedet, forstått som et geografisk avgrenset område, en lokalisering eller plassering, blir ikke bare tenkt som en ytre ramme, men inngår som en del av verket som preger betrakterens totale opplevelse:

Site-specific art emerged in the late 1960s in reaction to the growing commodities of art and the prevailing ideals of art's autonomy and universality. Throughout the 1970s and 1980s, as

⁴⁶ Rancière, J. (2012): *Den emansiperte tilskuer*, s. 163. Oslo: Pax Forlag. Oversettelse ved Geir Uvsløkk.

site-specific art intersected with land art, process art, performance art, conceptual art, installation art, institutional critique, community-based art, and public art, its creators insisted on the inseparability of the work and its context⁴⁷

På 1970-tallet skrev kunstner og kritiker Brian O'Doherty en rekke artikler i tidsskriftet *ArtForum* som satte fart i debatten om gallerirommets status og dermed om kunsten og dens kontekst. Den første artikkelen ble trykket i 1976. Artikkelen, som ble samlet i en bok med tittelen *I den hvite kube*,⁴⁸ analyserer og kritiserer den «hvite kubens» estetikk - det rene hvite utstillingsrommet som vokser frem i forbindelse med modernismen. Skal kunsten være autonom, må den skilles fra alt annet: «Verden utenfor må ikke komme inn [...]»⁴⁹ Den effektive kommunikasjon mellom verk og betrakter fungerer best uten noen form for «forstyrrelser». Bare slik blir kunsten «ren». O'Doherty ser kubens utvidelse av det modernistiske kunstbegrep: stedløs, tidløs og universell.

O'Doherty retter et kritisk søkelys mot gallerirommet. For det første er galleriet så klinisk rensert at selv betrakteren blir som et støymoment å regne. Siden betrakterens rolle er å oppleve kunsten intellektuelt og følelsesmessig, men ikke fysisk, er kroppen, det vil si «en selv», i veien for egen kunstopplevelse. Denne fiendtlige innstilling overfor betrakter og omverden er en følge av modernismens kunstsyn. Dessuten mener han at nøytraliteten er en illusjon. Den hvite kube står for et spesielt fellesskap med felles ideer og antagelser som ikke er uttalt. Rommet utgjør en bestemt kontekst. Der det før var rammen eller sokkelen som isolerte kunsten fra omgivelsene, er det nå utstillingsrommet som markerer kunstens ytre grenser. Selve modernismebegrepet blir utvidet fordi kunsten nå er institusjonalisert. Rammen rundt kunsten er både fysisk, ideologisk og politisk og således bestemmende for fortolkningen. Dette gjelder så vel estetiske som forretningsmessige sider ved kunstinstitusjonen. Kunsten og kunstnerne blir for opphøyet og fjerne fra virkeligheten, kunstverkene eksklusive og således luksusobjekter for en elite. «Det vi har med at gjøre her [...] er et sosialt, finansielt og intellektuelt snobberi [...]»⁵⁰ O'Doherty hevder at den hvite kube fremmer en viss type kunst og en viss type betrakter.

Tekstene til O'Doherty markerer et vendepunkt i den kunstneriske persepsjon og tenkning. Den hvite kube lar seg gjerne ikke avskaffe, muligens i mangel på alternativer, men den lar seg *erkjenne*, og denne bevisstheten forandrer kunstsynet. Når vi ikke lenger anser

⁴⁷ Kwon, M. (2004): *One Place after Another - Site-specific art and locational identity*, se bokomslagets introduksjon. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press paperback edition.

⁴⁸ O'Doherty, B. (2002): *I den hvite kube*. København: Forlaget politisk revy. Oversettelse ved Simon Sheikh.

⁴⁹ Ibid., s. 9.

⁵⁰ Ibid., s. 84.

galleriet for å være et nøytralt sted, blir det vanskelig å forstå kunsten som autonom. Kunstnerne begynner å ta stilling til rommet verkene er plassert i, og rommet går fra å være noe uspesifisert til å bli en del av en helhetlig persepsjon. Meningen forflytter seg fra å ligge *i* selve verket til å befinne seg i *samspillet* verket er i med omgivelsene, som er arkitekturen (stedet) og betrakteren. Faktorer som selve rommet, kroppen, belysningen, miljøet og konteksten blir vektlagt. Det essensielle er at endringene frigjør kunstnerne og kunstverkene fra det tidligere galleri- og museumshegemoni. Galleriet er nå bare ett av flere steder for kunst. Pendelen svinger altså motsatt vei - kunsten eksisterer i kraft av at den blir integrert med omverdenen. Den spiller på så vel skjulte som synlige prosesser og elementer som er i sving. Kunstnerne får dermed større spillerom, noe som åpner opp for å tilføre verkene flere aspekter. Kunsten antar nye former.

Havmannen er altså ikke universell, stedløs og tidløs slik man tenkte seg i modernismen, men et verk som befinner seg på et bestemt sted og kan uttrykke noe om stedet. Tanken er at skulpturen kan bidra til en bevisstgjøring eller synliggjøring av betydninger som ligger i naturen og historien. Skulpturen er skapt for det utvalgte stedet og er i seg selv et sted. I artikkelen «Sculpture in the Expanded Field» (*October*, 1979) kartlegger kunsthistoriker Rosalind Krauss den nye oppfatningen. Her gjør hun oppmerksom på de nye former for skulptur som vokser frem på 1970-tallet. Det essensielle er at kunstnerne flytter verkene utendørs eller søker nye kontekstuelle rammer. Det er snakk om retninger som anvender nye materialer, som er knyttet til kontekst og som kritiserer kunstinstitusjonen. Kunstnerne føler seg ikke lenger bundet til ett medium. Imidlertid mangler begreper som kan forklare eller kategoriere som fanger opp disse nye uttrykkene. «Alt» som ikke er maleri eller arkitektur blir plassert i kategorien skulptur. Det tradisjonelle begrepet skulptur makter ikke å fange opp disse nye retningene, og ifølge Krauss holder begrepet på å kollapse. Til slutt er skulpturen på vei inn i et ingenmanns-land; «it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape.»⁵¹ Det er derfor nødvendig å utvide skulpturens terreng, både *fysisk* og *mentalt*. Ved å føye til begrepene *landskap* og *arkitektur* utvider Krauss skulpturens felt og gjør det sammensatt og kompleks. Det modernistiske perspektiv blir forlatt til fordel for et postmodernistisk perspektiv. Slik blir det dannet nye begreper som kan hjelpe betrakteren i møte med de nye uttrykksformene. Det utvidete feltet består altså av flere kategorier der skulpturen uttrykket seg gjennom en sammensatt bruk av materialer og blir påvirket av omgivelsene. I tillegg til begrepet skulptur

⁵¹ Krauss, R. (1979): "Sculpture in the Expanded Field", i *October*, Vol.8, s. 36.

lager hun tre nye kategorier som blir kalt stedskonstruksjoner, merkede steder og aksiomatiske strukturer:

From the structure laid out above, it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation⁵²

Krauss utfordrer dermed grensene for den modernistiske skulpturen og årsaken til at skulpturene er blitt stedløse i betydningen hjemløse eller det å ikke høre til. De nye kategoriene knytter igjen skulpturen til et sted der også den sammensatte bruken av materialer og medier er med på å knytte verket til stedet. «Their purpose and pleasure is exactly that they are opposite and different», påpeker Krauss.⁵³

I dette utvidete feltet finner vi *Havmannen*. I stedet for å ha en opphøyet og vernet posisjon innenfor galleriets vegger, tar skulpturen del i byen og livet, og byen og livet tar del i skulpturen. *Havmannen* vil i høyeste grad bli påvirket av stedet og alt som til enhver tid utspiller seg der. Den kan ikke flyttes fra dette stedet uten å miste noe av sin identitet. Stedet gir *Havmannen* sin personlighet. Både naturen og den urbane konteksten er viktige for kunstopplevelsen som oppstår ut ifra dens relasjoner - mellom kunstverk og sted, kunstverk og betrakter og betrakter og sted. De skiftende forholdene som vær, vind, årstider, lyder o.l. vil påvirke betrakterens persepsjon. For eksempel synes *Havmannen* med tidevannet å veksle mellom å forsvinne i fjorden, for så å stige frem igjen. Skulpturen kan ikke eksistere som en fast størrelse, fordi også «ustabile» faktorer spiller inn. Forbindelsene forblir uklare og sammensatte.

Havmannens plassering er noe av det første som fremkaller undring og tvil og skaper oppmerksomhet hos betrakteren. Den «nye» plasseringen bryter med vante mønstre og hierarkier – den gir ikke én bestemt mening. Betrakteren må selv prøve å gi denne opplevelsen et innhold, det finnes ingen opplagte svar. Plassert i hverdagen og i virkelige omgivelser får *Havmannen* en annen logikk og virkning enn i galleriet. Skulpturen oppleves på helt andre premisser ute enn innenfor den hvite kube. *Havmannen* er frigjort fra autoritære opplevelsesformer beregnet på et fåtall betraktere med kunnskap om verket. Skulpturen løftes ikke opp i en annen virkelighetsfære, den er ikke et objekt som stilles ut, ikke et luksusobjekt som kan kjøpes. Plassert «i fjæra»⁵⁴ - et sted vi gjerne kan kalle «umerket» eller uten navn -

⁵² Ibid., s. 43.

⁵³ Ibid., s. 38.

⁵⁴ Denne beskrivelsen går igjen i omtalen av skulpturen i *Rana Blad*.

får *Havmannen* også en annen virkning og logikk enn om den stod i byens park eller torg. Gormley påpeker at havet tiltrekker ham som kunstner fordi det er vanskelig å mediere. Stedet er altså bærer av en rekke verdier som påvirker kunstopplevelsen – som farger både *Havmannen* og betrakteren. En uvanlig plassering kan i særlig grad åpne for et reflekterende rom, mener Gormley. Når betrakteren ikke er innstilt på møtet med kunsten kan møtet være mer umiddelbart, direkte og åpent. Lokalbefolkningen opplever *Havmannen* i det som *dem* fremstår som vante omgivelser. I motsetning til *Havmannen* er de på hjemmebane. Skulpturen må ikke oppsøkes og den får virke over tid. Slik blir *Havmannen* mer tilgjengelig både fysisk og følelsesmessig. Ved at *Havmannen* fastholdes som en «gjenstand» blant andre gjenstander i betrakterens verden, knyttes kunst og det daglige liv sammen. Materialet blir utsatt for vær og vind og vil med tiden brytes ned. Samtidig er det klart at *Havmannen* endrer omgivelsene, at skulpturen tilfører noe nytt, skaper en oppmerksomhet, kanskje en ubalanse eller form for «forstyrrelse»: «The lone figure, especially one stationed as a witness or monitory presence, changes the whole sense of a place», påpeker kunsthistoriker W.J.T. Mitchell.⁵⁵ Med tiden danner *Havmannen* et nytt sted, et man kan se, besøke og reflektere over. Sted sett i sammenheng med kunst vil innebære mange typer forbindelser mellom det sosiale og det fysiske. *Havmannen* aktiverer en bevissthet vedrørende sin plassering. Delvis nedsunket i vannet, fraværet av sokkel og bruken av granitt understreker en tilhørighet til stedet. Den går på en måte opp i omgivelsene den er plassert i. Samtidig er det mulig å kjenne på følelsen av at *Havmannen* er litt «out of place». Hva gjør den her? Det første møte gir flere spørsmål enn svar, og kanskje først og fremst en underlig følelse.⁵⁶

«There is something very powerful about the way that both Rodin's *Age of Bronze*, and the Cycladic heads connect being with the infinity of the sky, suggesting human potential, but not in terms of movement», sier Gormley⁵⁷ (fig. 17-18). Plassert ute i de fri stråler det en uspesifisert kraft eller potensiale også av *Havmannen*. Det bidrar til å gi skulpturen et mytisk preg. Navnet den er blitt gitt av innbyggerne kan tyde på dette; *Havmannen* eller *Marmælen* er ifølge nordlandske folkeeventyr og sagn en vennligsinnet mytisk skikkelse som dukker opp av havet og som kan hjelpe til ved nød og forlis. Den kan varsle overhengende fare, elsker

⁵⁵ Mitchell, J.W.T: "What Sculpture Wants, Placing Antony Gormley", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 179.

⁵⁶ I dette avsnittet finnes noe omarbeidet tekst hentet fra mitt seminarinnlegg KUN 321.

⁵⁷ McGonagle, D: "Interview with Declan McGonagle (extract) 1993", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 141.

musikk og dans, og er behjelpelig med gode råd, ofte i form av fyndord.⁵⁸ Forskere forklarer myter som et forsøk på å formidle oppfatninger om selve grunnlaget for all tilværelse. Ofte skjer dette gjennom et språklig billedbruk som snur vanlige relasjoner på hodet. Myter er noe som er atskilt fra det hverdagslige, håndgripelige og trivielle.⁵⁹ *Havmannen* synes å virke som en «arketype». Arketype er ifølge psykiater Carl Gustav Jung (1875 – 1961) en figur som viser til det kollektive ubevisste. Det kollektive ubevisste er formet av livserfaringer som er felles for individer som artsvesen. Jung sin teori er at myter, drømmer, eventyr og sagn er en form for fellesmenneskelige sjelelige «urbilder» som i sitt vesen alltid vil forbli ubevisste, men som kan etterspores i symbolsk form.⁶⁰ I et avisutklipp fra *Rana Blad* blir navnevalget omtalt som noe som har kommet på plass «av seg selv», som innbyggerne stilltiende eller ubevisst synes å ha blitt enige om.⁶¹

Havmannen skuer mot horisonten slik vi selv gjerne gjør når tankene flyr vidt, og trekker landskapet mot seg. Konteksten kan både underbygge og gi selvstendige bidrag til verkstolkningen. Dens plassering fyller ingen *bestemt* funksjon. *Havmannen* er et eksempel på hvordan et kunstverk kan endre omgivelsene – og der omgivelsene stadig endrer verket. Det blir umulig å definere hvor verket slutter og omgivelsene begynner. I *Rana Blad* den 04.06.94 uttaler kunstneren:

Jeg opplevde mørket her i januar og ble imponert over nordlendingenes evne til på en måte å leve på innsiden i den mørke årstida. Det er disse indre kreftene som preger min skulptur. Den [*Havmannen*] skal stråle kraft uten å slå dramatisk ut med armene og markere makt. Jeg er ikke opptatt av skulpturens størrelse



Fig.17 Rodin, *Age of Bronze*, ca.1876.



Fig.18 Tidlig kykladisk statuett (kvinne), ca. 2700 – 2400 f.Kr.

⁵⁸ Opplysningene er hentet fra sider kopiert og tilsendt fra Rana Bibliotek: I *Rana Bygdebok* er *Havmannen* nevnt i bind «Hemnes og Mo prestegjeld til 1850», s. 431 – 432, av prof. S. Solheim. Tilvarende opplysninger finnes i Olsen, O.T: *Norske Folkeeventyr og Sagn – Samlet i Nordland*, s. 6 – 7.

⁵⁹ <http://snl.no/myte> (hentet 24.02.13).

⁶⁰ http://snl.no/Carl_Gustav_Jung (hentet 24.02.13).

⁶¹ <http://www.skulpturlandskap.no> *Rana Blad* 13.05.95, i mediearkivet om *Havmannen* (hentet 10.09.13).

***Havmannen* – fra betrakterens blick til betrakterens kropp**

Bevisstheten som knytter den steds spesifikke kunsten til «virkelig tid» og «virkelig sted» endrer betrakterrollen. I modernismens tid fremmet galleriet en type tid/rom som symboliserte forskjellige verdener og dermed en endret «modus» mellom betrakter og kunst. Den steds spesifikke kunsten derimot fjerner tanken om ulike verdener og endrer skulpturens karakter. Vi kan ikke ta inn *Havmannen* i ett blick, slik man tenkte seg det i modernismen. Vi må bruke tid og vi beveger oss for å ta inn skulpturen fra ulike vinklinger. Møte med *Havmannen* som mere direkte og åpent, som noe som skjer i det virkelige liv, retter fokus mot betrakterens kroppslige eksistens.

Begrepet «kroppskompetanse» vokser frem i forbindelse med minimalismen på 1960-tallet. Minimalismen utgjør en form for korsvei i kunstens utvikling, og står mellom tradisjonens skulpturer og installasjonskunsten som vokser frem på 1980-tallet. Den fokuserer særlig på betrakterens persepsjon, ifølge kunsthistoriker Claire Bishop.⁶² Minimalismens «skulpturer» tenderer mot helt enkle geometriske former av en viss størrelse. Komplekse komposisjoner unngås for å gjøre dem overbevisende som objekter og gi dem karakter av tilstedeværelse, eller nærvær. De minimalistiske objektene er ofte maskinproduserte slik at spor etter kunstnerpersonlighet slettes. Verkene styrer unna komposisjoner eller kontraster som opptar intellektet, slik at betrakteren i særlig blir bevisst seg selv og sin egen fysiske tilstedeværelse i rommet. Tanken er at objektene skal være ting, ikke i betydningen bruksgjenstander, men heller ikke kunstverk i modernismens betydning. De søker å *være* på en annen og ny måte sammenlignet med tidligere kunstverk. Særlig den tidlige minimalismen styres av ikke-hierarkiske prinsipper og vokser frem ut ifra et behov for å avvise den vestlige kunsttradisjonen⁶³:

The language typically used to describe Minimalism employs rhetoric of purity, primacy and immediacy in focusing on the artist's means [...]. The demand has been for an honest, direct, unadulterated experience in art...minus symbolism, minus message and minus personal exhibitionism [...]⁶⁴

De nye «rene» formene har ingen skjult eller bakenforliggende mening. Plassert på gulvet i galleriene forteller verkene om en annen virkelighetskarakter enn den tidligere kunsten. Stedet fremheves som et reelt fysisk sted. Denne nye «tilstedeværelsen» som hverken handler om

⁶² Bishop, C. (2005): *Installation Art, A critical History*, s. 50. Tate Publishing: London.

⁶³ Causey, A: *Sculpture since 1945*, s. 119 – 123.

⁶⁴ Chave, A. (2000): "Minimalism and Rhetoric of Power", i Meyer (red.): *Minimalism*, s. 277. London: Phaidon Press.

kunstnerens individuelle eller indre uttrykk, verkets indre komplisert komposisjon eller forfølger den mimetiske tradisjonen, fordrer i særlig grad betrakterens kropp. Bishop beskriver to fenomen som blir fremmet når betrakteren beveger seg i rommet rundt objektene:

Firstly, the work heightens our awareness of the relationship between itself and the space in which it is shown [...]; secondly, the work throws our attention back onto our process perceiving it – the size and weight of our body as it circumnavigates the sculpture⁶⁵

Effekten, mener Bishop, kan tilskrives objektene karakter av det som er *bokstavelig*; den ikke-symbolske, ikke-ekspressive bruken av materialer og de foretrukne rene formene (fig. 19). Dette er faktorer som forhindrer at betrakteren fortaper seg i «psykologisk absorpsjon» og som dermed omdirigerer betrakterens oppmerksomhet til ytre betraktninger.⁶⁶

I artikkelen «Kunst og objektalitet» i *Art Forum* (1967), skriver kunstkritiker Michael Fried om betrakterrollen i tilknytning til minimalismen.⁶⁷ Riktignok er artikkelen en kritikk av både minimalismens objekter og den nye betrakterrollen, som Fried mener ødelegger grensen mellom kunstverk og betrakter. Ser vi bort fra kritikken kan vi fokusere på at Fried vektlegger betrakteren som må bevege seg mellom objektene for å oppleve disse og som dermed blir en medskaper til kunstverket. Siden objektene responderer på omgivelsene, deler tid og rom med betrakteren, mener Fried at kunstformen har likheter til teater: «Bokstavelighetskunstens sensibilitet er teatral [theatrical] fordi den for det første er opptatt av de faktiske omstendighetene for betrakterens møte med arbeidene.»⁶⁸ Dette gjør kunstformen mer refleksiv, siden betrakteren blir bevisst det å eksistere i samme rom som skulpturene/objektene. Dimensjonene ved verket kan ifølge Fried skape avstand og nærhet, både fysisk og psykisk, noe som blir regulert av betrakterens kropp. Hvis de blir oppfattet som nesten «å stå litt i veien» oppnår verkene å skape en form for konfrontasjon. Fried mener objektene fungerer som surrogatpersoner – de er hverken store som monumenter eller arkitektur, eller små som bruksgjenstander. Størrelsen og møtet med minimalistiske objektene er ifølge Fried «[...] ikke ulikt det å bli distansert fra, eller trukket inn i det stille nærværet av en annen *person*».⁶⁹ Han påpeker at også kunstformens oppfatthet med tid, «eller bedre: medopplevelsens varighet» etter hans syn er «paradigmatisk teatral».⁷⁰

⁶⁵ Bishop, C. (2005): *Installation Art, A critical History*, s. 53.

⁶⁶ Ibid., s. 53.

⁶⁷ Fried, M. (1967): «Kunst og objektalitet», i *Agora*, Nr. 2/3, s. 42 - 67. Oversettelse ved Stian Grøgaard.

⁶⁸ Ibid., s. 50.

⁶⁹ Ibid., s. 51.

⁷⁰ Ibid., s. 66.

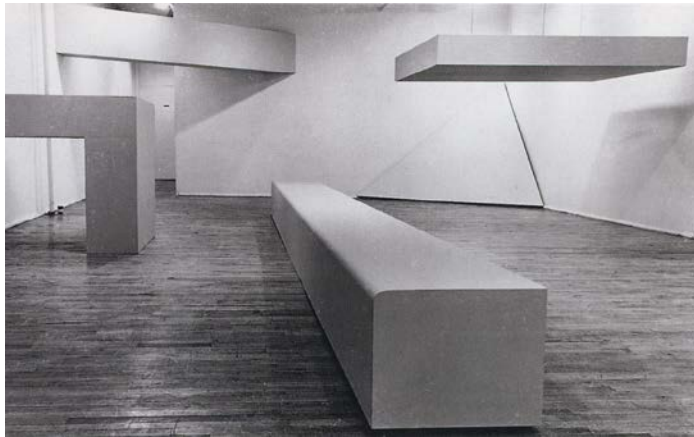


Fig.19 Eksempel på minimalistisk kunst, Robert Morris, *Minimalistiske Objekter*, 1964 - 1965.

Havmannen tenkt i en minimalistisk kontekst

Kunsthistoriker Malin Hedlin Hayden har i sin doktoravhandling *Out of Minimalism: The Referential Cube* (2003) blant annet kontekstualisert Gormley sine skulpturer.⁷¹ Hun mener det er mulig å se skulpturene som en kunstnerisk «ny-tolkning» av minimalismen og dens vektlegging av betrakterens kropp:

However, it is precisely at the point of recognizing the sculpture not as representation (of Gormley's individual body) but as part of a situation taking place then and there – that the situation becomes one in which we (the beholder) play as an important part as the artworks do [...]. What are the units to “mean”, as sculptures, if we do not involve how we sense our bodies interpreting this work? [...]. One's own physical engagement, I argue, is at the core of this work⁷²

Hayden mener Gormley sine skulpturer kan sies å fungere som stand-in for betrakteren gjennom måten de fysisk utforsker omgivelsene:

However trivial these marks seem (as to what elements they point to) they are nevertheless what comes out of encountering this piece from perspective informed by the notion of theatricality: They work as devices to help us to understand how we inhabit (and do not inhabit) rooms⁷³

⁷¹ Hedlin, M. H. (2003): *Out of Minimalism: The Referential Cube*, Doktoravhandling ved Universitetet i Uppsala. Uppsala Universitetstryckeriet.

⁷² Ibid., s. 110 - 112.

⁷³ Ibid., s. 111.

Gormley selv påpeker at han spiller på dimensjoner for å engasjere betrakteren. “Playing on scale (which is not the same as size) makes us feel our bodies-in-the-world”, sier han.⁷⁴ Ved hjelp av teoriene om de minimalistiske verkenes estetiske virkning på betrakteren kan vi undersøke dette nærmere. Med sine godt og vel 10 meter er *Havmannen* stor, men likevel ikke for dominerende i den storslagne naturen. Med tanke på plasseringen må skulpturen ha en viss størrelse for å kunne «virke». Hvis den er for liten, kan inntrykket bli et kunstverk som «dekorerer» omgivelsene. Da blir skulpturen oversett. Er kunstverket for stort, kan det støte betrakteren fra seg. En viss størrelse vil gi skulpturen muligheten til å «ta rommet» og holde på både rommet og betrakteren. *Havmannen* befinner seg på et sted ute, og størrelsen er avgjørende for å få til et første møte mellom kunstverk og betrakter, særlig det som *ikke* er planlagt.

Som de minimalistiske objektene former *Havmannen* «rommet» og gir dermed opphav til nærvær. Den ukompliserte formen og dens størrelse gir en direkte og umiddelbar fysisk resepsjon – *Havmannen* virker på betrakterens kropp med sin sterkt enhetlige form. Det finnes ikke ett bestemt sted som gir en «foretrukket» betrakterposisjon i forhold til *Havmannen*. I takt med betrakterens bevegelser og posisjon vil *Havmannen* virke forskjellig. Den kroppslige følelsen blir forsterket ved at betrakteren ser skulpturen enten ved å bevege seg mot eller bort fra den. Det temporære aspektet gjør *Havmannen* foranderlig. Som hos de minimalistiske objektene er særskilte referanser fjernet. Den svarte, slipte granitten viser ingen spor etter kunstnerens identitet. Kroppen viser ingen bestemt kropp. *Havmannen* tenkt som et minimalistisk «objekt» i rommet trekker betrakteren til seg, men dirigerer fokus tilbake mot det ytre og dermed betrakteren selv. Sosiologen Richard Sennett gjør også en annen sammenligning med de minimalistiske objekt:

There are no interiors, no hidden places [...] precisely that lack of innerness gives his figures life. This may seem a paradox, but only if we are disposed to believe that emotional life lies hidden, sheltered from the outside. Like the American sculptor Donald Judd, Gormley turns the inside out. The two are one⁷⁵

Formen *menneske* eller *kropp* derimot gjør skulpturens nærvær mer kompleks. *Havmannen* er ikke bare en «ting i seg selv» som bare *er*. Den åpner ikke opp mot hva som helst. *Havmannens* menneskelige form gjør den mer nærværende enn andre «nøytrale» objekter.

⁷⁴ McGonagle, D: “Interview with Declan McGonagle (extract) 1993”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 141.

⁷⁵ Sennett, R. (2004): “On Antony Gormley”, i *Making Space Antony Gormley*, s. 37. BALTIC, Center for Contemporary art: Hand Books.

Det stråler energi fra et menneske selv om det står i ro. Også *Havmannens* kropp utstråler en form for energi: «The viewer witnesses stillness as a materialised energy field beyond the object», sier kurator Andrew Renton.⁷⁶ Dette trekker betrakteren i særlig grad inn i skulpturens «virkefelt». Kunsthistoriker Anna Chave beskriver virkningen slik: «It is as if the more passive, noncommittal, and self-absorbed the figure, the more «dominion» it exerts over the space around.»⁷⁷

Havmannen kan altså sies å være er en ubestemmelig krysning mellom et kunstnerisk «objekt» og en kropp som både viser sin innside og utside. *Havmannen* følger dermed ikke minimalismens narrative spor som dyrker styrken slik at dens objekter i økende grad blir mer «brutale» og «aggressive»⁷⁸ (fig. 20): «That what is rigorous and strong is valued while what is soft and flexible is comic or pathetic emerges again and again in the minimalist's discourse, as it does in the everyday language of scholars», sier Chave.⁷⁹ *Havmannen* derimot viser seg også som «soft and flexible» uten at dette blir «comic or pathetic». Den retter fokuset mot det emosjonelle ved den menneskelige eksistens. *Havmannen* binder ulike dimensjoner sammen, mellom kroppens utside og innside, og det vi gjerne betegner som «sterke» og «svake» sider. Etter å ha påkalt en oppmerksomhet via sitt ytre, blir betrakteren «dirigert» mot seg selv. Betrakterens persepsjon veksler konstant mellom den visuelle, emosjonelle og fysiske sansningen. Både kroppens ytre og indre deltagelse settes i spill.



Fig.20 Eksempel på en «brutal» og «aggressiv» skulptur. Richard Sierra, *TWU*, 1979 - 1980.

⁷⁶ Renton, A: "Everything Matters: Antony Gormley's Ethics of Materiality", i *Making Space Antony Gormley*, s. 99.

⁷⁷ Mitchell, J.W.T: "What Sculpture Wants, Placing Antony Gormley", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 179.

⁷⁸ Chave, A: "Minimalism and Rhetoric of Power", i Meyer (red.): *Minimalism*, s. 281.

⁷⁹ *Ibid.*, s. 280.

Havmannen tenkt som en installasjon

Jo sterkere betrakteren blir trukket inn i *Havmannens* felt, desto større likhetstrekk får kunstverket med installasjonskunsten. Installasjonskunsten, sier Bishop, vokser frem på 1980-tallet og har sine røtter i minimalismen:

[...] in a work of installation art, the space, and the ensemble of elements within it, are regarded in their entirety as a singular entity. [...] Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space⁸⁰

Hun omtaler ikke «vanlig» skulptur som installasjonskunst, fordi installasjon blir beskrevet som noe det er mulig å gå inn i, og som derfor oppleves på andre premisser enn skulptur og maleri.⁸¹ *Havmannen* som én skulptur av en viss størrelse danner likevel et felt med en virkning rundt seg. Alt det som virker innenfor feltet – skulpturen, stedet og betrakteren - danner til sammen kunstverket, det vil si installasjonen. Når betrakteren er innenfor feltet, er han eller hun også «trådt inn» i installasjonen. Poenget med denne sammenligningen er at også denne kunstretningen spesielt vektlegger betrakterens og kunstverkets «bokstavelige» tilstedeværelse, men ikke helt på samme måte som minimalismen:

The differences are clear: for Fried, «presence» refers to the work of art, rather than the viewer, who is virtually *eclipsed* by the work of art [...]. Installation art by contrast, insists upon the viewer's physical presence *precisely in order to subject it to an experience of decentering*, a transition adequate to the context-dependent work in which we stand⁸²

Havmannen kan derfor sies å spille på flere strenger når det gjelder å skape nærvær/ tilstedeværelse. Som installasjonen skaper den først og fremst en virkning av et *ubestemmelig* eller *ukjent* nærvær, en «kjemi» skapt av en bestemt (betrakterens) og en ubestemt (skulpturens) kropp som har kommet i kontakt på akkurat dette stedet. Trukket inn i *Havmannens* felt er nærværet mer noe som blir *ytret* - som dannes i *samspillet* med betrakteren, enn noe som blir demonstrert av *Havmannen* som «ting», styrke og absolutt form.

Installasjonskunsten bestreber seg på å aktivere betrakteren gjennom å presentere umiddelbare sanseopplevelser.⁸³ Når betrakteren entrer en installasjon vil vedkommende være oppmerksom på dette. I *Havmannens* tilfelle er ikke betrakteren seg bevisst at han eller hun

⁸⁰ Bishop, C: *Installation Art, A critical History*, s. 10.

⁸¹ *Ibid.*, s. 11.

⁸² *Ibid.*, s. 133.

⁸³ *Ibid.*, s. 11.

kan sies å befinne seg i eller ta del i en installasjon. Virkningen av å være «utsatt» for det nærværet som skapes i møte mellom skulptur og betrakter er ikke noe betrakteren er «forberedt» på, som denne nødvendigvis vet hva kommer av og som «avsluttes» når betrakteren går derfra. Hvordan betrakterens sansning blir utløst er av betydning for kunstopplevelsen. Møtet med *Havmannen* kan beskrives som «åpent»:

Det er et møte mellom to liv. Det er denne konfrontasjonen jeg søker. Det kan være konfrontasjonen mellom skulpturens stillhet og mottakerens bevegelser, men det kan også være en invitasjon for mottakeren til å kjenne på egen kropp gjennom det møtet med en kroppsfølelse som er fanget i et øyeblikk⁸⁴

Vi har sett hvordan betrakteren i møte med *Havmannen* opplever det vi kan kalle «uoverensstemmelser». *Havmannen* har påkalt en oppmerksomhet ved sin form og sin plassering, men vil tilsynelatende ingenting bestemt med betrakteren. *Havmannen* «tar rommet» og er nærværende *uten* å være opptatt av betrakteren. *Havmannens* uttrykk veksler mellom å være tilstede i kraft av konkrete form og tyngde, og fraværende med tanke på den mentale tilstand som er rettet innover. Den står i ro med ryggen til *som om* betrakteren ikke eksisterer og skaper en spenning mellom det å inkludere og ekskludere betrakteren. Dette trekker betrakteren i særlig grad inn i *Havmannens* felt. Skulpturen har ingen kjente referanser til den sanselige verden og gir dermed ingen opplagte muligheter for sammenligning. Det første møte med *Havmannen* rokker ved noen etablerte forestillinger om hva kunst er og skal gjøre, og fjerner noen «vanlige» oppfatninger om (figurativ) skulptur. Ved å «destabilisere» betrakteren fremmer *Havmannen* en friere sansning:

[...] it is the achievement of installation art that on some occasions (and these may only be very rare), that the ideal model of the subject overlaps with the literal experience, and we genuinely do feel confused, disoriented and destabilized by our encounter with the work⁸⁵

Ifølge professor Dag Sveen er installasjonen en ikke-kunstvirkelighet som er gjort til kunst. Gjennom betrakterens mentale operasjon skapes en ny virkelighet idet objektet løsriver fra dets opprinnelige brukskontekst for å gjøre det til kunst.⁸⁶ *Havmannen* er ikke noe som skal *gjøres* til kunst for å oppleves på en ny og fremmed måte. Betrakteren vet at skulpturen er kunst. «Objektet» som krever en mental snuoperasjon, slik at noe ikke-kunstvirkelig blir erfart på en ny måte, er betrakteren *selv* og *erfaringen* som springer ut av møtet mellom

⁸⁴ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 641.

⁸⁵ Bishop, C: *Installation Art, A critical History*, s. 133.

⁸⁶ Sveen, D. (1995): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 96. Oslo: Pax Forlag.

skulptur og betrakter. Erfaringen, som er møtet mellom to kropper, vil naturligvis være svært sammensatt. Hvis skulpturens kropp nå bekrefter de karakteristiske trekkene ved det vi kan kalle «sosial identifisering», vil virkningen av å være destabilisert gjennom kunstverkets form og plassering avta. Sagt på en annen måte; hvis betrakteren blir gitt noen «koder» som gjør at *Havmannen* lar seg identifisere, vil betrakteren også (ubevisst) plassere seg selv i forhold til skulpturen. Da avtar den frie sansningen. Hvilken «fortelling» er det *Havmannen* tilbyr betrakteren? La oss undersøke skulpturens kropp.

Havmannens kropp

W.J.T. Mitchell påpeker at fremstilling av menneskekroppen har hatt vanskelige kår ikke bare i modernismens år men faktisk gjennom hele det 19. århundret:

For an entire century, the most important sculpture has been more or less abstract, rendering the human body as an object to be deformed, extruded, deconstructed, fragmented or mutilated. There is no “human” body anymore: there is the gendered body the desiring body, the radicalized body, the medical body, the sculpted body, the techno-body, the body in pain or pleasure⁸⁷

Havmannens kropp er altså «uvanlig» tenkt i en kunstnerisk sammenheng fordi den er hel og harmonisk. Også *Havmannens* nakenhet er av betydning. *Havmannen* er naken men likevel ikke avkledd. Den «hele formen» og den særegne nakenheten fremmer en allmenn og naturlig kroppsfølelse. Kroppen er først og fremst *menneskelig*. Dernest fremstår *Havmannen* som noe midt mellom mannlig og kvinnelig, hvilket gir den preg av å være gjenkjennelige på en «merkelig» eller på et «fremmed» vis. Mitchell bruker ordet «unheimlich» - et begrep som er blitt kjent med Freud. En entydig definisjon av dette som er «uhyggelig» er ikke lett å gi, nettopp fordi det dreier seg om en følelse eller stemning som preges av en ubestemmelighet. Det kan beskrives med at noe kjent plutselig føles fremmed, eller motsatt, at noe fremmed fremstår som urovekkende familiært. Begrepet kan derfor godt brukes om noe som ikke helt faller på plass, og som inviterer til fortolkning. Særlig fiksjonen står i en særstilling i å fremkalle «unheimlich», ifølge Freud.⁸⁸ Denne følelsen, som kan være en viktig kilde for å

⁸⁷ Mitchell, J.W.T: “What Sculpture Wants, Placing Antony Gormley”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 170.

⁸⁸ Om begrepet «unheimlich» se for eksempel Kristiansen, S. (2012): «Freuds «Det uhyggelige» - Et utkast til en teori om estetisk opplevelse», i Øverland, J. og Engelstad, I. (red.): *Freud, psykoanalyse og litteratur*, s. 99 – 117. Gyldendal Norsk Forlag.

forstå virkningen av *Havmannen* på sine betraktere, blir trigget av det som Mitchell kaller for «gender trouble». Støpt etter Gormley sin absolutte «mannlige» kropp, mener Mitchell at skulpturene biologisk er kodet *som* mann selv om typiske mannlige tegn er tonet ned gjennom den delvise abstraksjonen. I positur og holdninger fremmer de derimot det vi forbinder med et feminint (eller kanskje til og med et feministisk) kodet «språk». Denne mannlige kroppen er passiv, mottagelig og sårbar og sender ut blandete signaler om kjønn, tenkt som både noe biologisk og kulturelt: «More fundamentally, his work seems to deconstruct (while evoking) the difference between sex and gender, nature and culture.»⁸⁹ Mitchell mener at “[...] the strange power of Gormley’s «statues» resides in the irresolvable tensions they activate among these alternatives ways of “seeing as”.⁹⁰ Vi kan kanskje forstå virkningen av disse signalene enda bedre hvis vi lytter til Chave og hennes betraktninger omkring den mannlige kroppen:

As the male body is understood to be the strong body – with strength being measured not by tests of endurance, but by criteria of force, where it specially excels – so the dominant culture prizes strength and power to the extent that they have become the definitive or constitutive descriptive value in every sphere: we are preoccupied not only with physical strength and military strength, but with fiscal, cultural, emotional and intellectual strength, as if actual force were the best index or barometer of success in any of those spheres⁹¹

Havmannens motsetter seg en slik forståelse. Dette gir den en fremmed og «ny» karakter som påvirker kunstopplevelsen. Skulpturens kropp forblir en «åpen» eller «tom» form, kun «artikulert» av Gormley sin kropp. Kan vi si at dens indre er blitt frigjort av dens ytre androgyne fremtoning? Gormley sine skulpturer inviterer betrakteren « [...] to enter into a field of relationships, an exploration of matter and complexity with nothing resolved”, ifølge Sennett.⁹²

Renton tenker seg at den indre tomheten er nødvendig for at betrakteren skal kunne sanse det indre rommet: «We only begin to percieve this space once evacuation has taken place. The voided space is described in terms of what now surrounds it. We hold in our mind the knowledge, if not memory, of where that body might have been.»⁹³ I fraværet av en «absolutt annen» kan betrakteren begynne å sanse og møte *seg selv*:

⁸⁹ Mitchell, J.W.T: “What Sculpture Wants, Placing Antony Gormley”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 171.

⁹⁰ Ibid., s. 178.

⁹¹ Chave, A: “Minimalism and Rhetoric of Power”, i Meyer (red.): *Minimalism*, s. 280.

⁹² Sennett, R: “On Antony Gormley”, i *Making Space Antony Gormley*, s. 35.

⁹³ Renton, A: “Everything Matters: Antony Gormley’s Ethics of Materiality”, i *Making Space Antony Gormley*, s. 98.

The veracity of the other reveals itself at the moment of my facing up to it, where I seek to define it in embodied terms, in relation to my own embodiment. And it, too, defines me in terms of its unassailable mass; a mass that will neither yield nor absent itself from this critical encounter⁹⁴

Vi har tidligere beskrevet Gormley sine skulpturer som surrogat-personer. *Havmannen* kan virke som en stedfortreder til å utforske omgivelsene. «Omgivelsene» det er tale om er betrakterens indre emosjonelle rom – det stedet der noen lever. Dette rommet kan bare fylles av en betrakter som drømmer, fantaserer, tenker og føler. Virkningen av *Havmannens* «frigjorte» kropp er at den blir et «sted» og et «rom» for fri sansning, for emosjoner og refleksjoner og åndelige, spirituelle og sjelelige dimensjoner. Denne sansningen knytter kropp og sjel sammen. «Den [skulpturen] har tiden på sin side og kan vente på oss. Den har ikke liv og følelser. Det har vi. Den venter på vår fantasi og våre følelser», sier Gormley.⁹⁵ *Havmannens* kropp destabiliserer altså betrakteren ytterligere, til det punktet han eller hun må sanse seg selv hvis verket skal gi mening. Kunstverket blir først realisert når betrakteren sanser verket med hele kroppen; øyet, sinnet og kroppen er ett i opplevelsen. For hvem *Havmannen* er, må betrakteren selv forestille seg.

Det estetiske møte

Havmannen blander mange ulike sanselige uttrykk og skaper forskjellige spenninger. Gjennom sin delvis abstraherte form og plassering unnslipper *Havmannens* kropp en bestemt representasjon og kan dermed motsette seg den rådende oppfatning av hva en figurativ skulptur er. Noe velkjent er blitt «fremmed». Betrakteren prøver å organisere inntrykkene i et forståelig perspektiv. Det er noe gjenkjennelig og ugjenkjennelig ved skulpturen på samme tid. Når vi ikke er fortrolige med skulpturens uttrykk, brytes det vante mønsteret som forteller oss hva den skal være og gjøre - og hvor vi selv plasserer oss i forhold til det vi ser. Ikke ved å legge til men ved å trekke fra oppnår *Havmannen* en særegen virkning: «[...] the reductive dimension is utterly transformative. They resemble only through understatement», sier Renton.⁹⁶ *Havmannen* ligner, men ligner ikke noe bestemt. Verket blir ubestemmelig. Den ytre formen er noe *generelt* menneskelig. Verkets form og struktur er altså ikke overordnet

⁹⁴ Ibid., s. 100.

⁹⁵ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 641.

⁹⁶ Renton, A: "Everything Matters: Antony Gormley's Ethics of Materiality", i *Making Space Antony Gormley*, s. 106.

innholdet eller det sansemessige. Dette åpner nye muligheter for betrakteren - *Havmannens* «indre form» blir i motsetning til dens generelle ytre noe *individuell* menneskelig. Formen er blitt åpnet. Nå kan betrakteren forme verket - det blir realisert gjennom betrakterens deltagelse. Dermed visker *Havmannen* ut skillet mellom subjekt og objekt, høyt og lavt, generelt og individuelt, kropp og sinn, tanker og følelser. Rancièr sier at det som kommer til syne, er «[...] en forandring i statusen til forholdet mellom tanke, kunst, handling og bilde».⁹⁷ Slik rokker verket ved erfaringer vi er blitt så tilvendt at de betegnes som «normale»: Den visuelle eller verbale handlingen som tilbyr betrakteren en «historie», der tanker og følelser blir overført til ansiktsuttrykk og kroppsholdninger. Den poetiske figuren som setter ett uttrykk (for eksempel skjønnhet) i stedet for et annet (den vakre sjel) for å øke dets kraft. I fraværet av både nytte og formål tenkt på en tradisjonell måte, får *Havmannen* sin egen fremstilling: En ny form som bare kan gis en mening av det betraktende, det vil si, erfarende og kontemplerende subjekt.

Ved at Gormley fremstiller menneskekroppen på en ny og gåtefull måte, sendes betrakteren på en søken etter mening. Slik innbyr verket til deltakelse hvor det er plass til betrakterens frie sansning og tilfeldige momenter. *Havmannen* inviterer til å se på nytt. I betrakterens forsøk på å forstå, forenes sansning, følelser og skapende tenkning. Hva som blir resultatet er helt åpent. Dette som vi kan kalle et estetisk møte er skulpturens misjon. Dette møte skal vi undersøke nærmere i kapittel 4 som omhandler diktene som ble skrevet om *Havmannen*.

⁹⁷ Rancièr, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 185.

KAPITTEL 3: RANCIÈRE om POLITIKK og ESTETIKK

Vel 100 dikt ble skrevet om *Havmannen* og trykket i lokalavisen *Rana Blad*. Disse ble skrevet av alminnelige mennesker, ikke kunstkritikere eller kunsthistorikere. Kan disse diktene være relevante for oss som arbeider med estetiske gjenstander og fenomener? Og kan de settes i forbindelse med politikk? Ja, sier Jacques Rancière, som er en ny stemme i kunstteorien. La oss se hvordan han tenker og resonnerer, og hvordan disse tankene plasserer seg i forhold til etablerte forestillinger om estetikk og politikk.

Hva er politikk?

Politikk (av gr.*politikos*, som angår byen eller staten) handler om fordelingen av goder og byrder i et samfunn ved bruk av makt. Politikk er den virksomhet innen et sosialt system som innebærer at mål blir satt, prioriteringer ordnet, verdier fordelt og virkemidler valgt og anvendt. Begrepet politikk kan defineres både vidt og snevert. En vid definisjon innebærer at politikk er alle sosiale forhold som innebærer makt, styre og autoritet, mens en snever definisjon sier at politikk er offentlig beslutningsaktivitet og de rammene som leder individers og gruppers handlinger fram til politiske vedtak⁹⁸

Bak politiske synspunkter ligger det noen grunnleggende tanker om samfunnet og historien. De har til felles at det dreier seg om kollektive størrelser, som nasjonen, staten, klasser og grupper. Man spør seg hva som betinger den sosiale organiseringen eller struktureringen av mennesker som lever sammen i et fellesskap, og hvilken betydning den får for individene. Spørsmålet om makt og fordeling av goder er av de mest grunnleggende spørsmål ved hele måten å organisere samfunnet på.

Marxisme er en betegnelse for en rekke politiske og filosofiske teorier utarbeidet av de tyske filosofene Karl Marx (1818 – 1883) og Friedrich Engels (1820 - 1895), og senere tolkninger og videreføringer av disse teoriene. Her tillegges «materielle» forhold den avgjørende betydning for å forstå historien og samfunnet. Ved å ta utgangspunkt i *arbeidet* som den grunnleggende menneskelige aktivitet utarbeider Marx en ny teori for å forklare mennesket og samfunnet. I det moderne samfunnet er det ifølge Marx markedskreftene som er dominerende. Ved å analysere hvordan den kapitalistiske økonomien fungerer, fokuserer han på makt, undertrykkelse og konflikt. Marx mener at utviklingen av privateiendom og arbeidsdeling skaper et classesystem med stor sosial ulikhet.⁹⁹

⁹⁸ <http://no.wikipedia.org/wiki/Politikk> (hentet 11.09.12).

⁹⁹ Se for eksempel Marx, K.(2008): *Kapitalen - kritikk av den politiske økonomien*, s. IX og s. XIII, innledende

Hovedpoenget i teorien om den historiske materialismen er at det er produksjonen og fordelingen av eiendomsretten til produksjonsmidlene som er drivkraften i den historiske utviklingen. Produksjonssfæren omtales som *basis* og resten av samfunnet som *overbygning*. Andre sider ved samfunnet, som styringsordning, rettssystem, kunst og religion, er ifølge Marx avspeilinger av forholdene i produksjonssfæren. Typisk er at alle disse ordningene tjener til å underbygge og rettferdiggjøre det eksisterende system. Marx ser altså en enhet mellom produksjon, politikk og kultur.

Marxistisk teori fremhever interessekonflikter mellom samfunnsklassene som den grunnleggende drivkraften i samfunnsomforming. En klasse i marxistisk forstand betyr en gruppe med felles interesser som kjemper mot en annen klasse. Til enhver tid finnes det samfunnsklasser, og klassene blir definert ved den eiendomsrelasjon individer og grupper har til produksjonsmidlene. Klassene har motstridende interesser, og bare én klasse dominerer samfunnet. De tre hovedkategoriene blir delt inn i kapitalister, arbeidere og grunneiere. Den grunnleggende motsetningen går mellom det kapitaleiende borgerskapet og lønnsarbeiderne (proletariatet). Avgjørende for å forklare ulikhet i samfunnet er hvem som har kontroll over produksjonsmidlene. Industrialiseringen har medført at borgerskapet har kunnet tilegne seg produksjonsmidlene, og er derfor i posisjon til å utnytte arbeiderklassen.¹⁰⁰ Sosiale endringer vil være et resultat av økonomiske endringer: «Klassestrukturen i et samfunn vil bero på produksjonsforholdene mellom klassene. Når produksjonsforholdene endres, vil også maktforholdene mellom klassene og hele samfunnets overbygning endres.»¹⁰¹ Målet for Marx er det klasseløse samfunn, som vil bety lik fordeling av goder, makt og muligheter. Dette kan oppnås ved at arbeiderne av de intellektuelle blir opplyst og gjort bevisst sin undertrykkelse. Arbeideren oppnår forsoning ved at skillet mellom de mentale og fysiske sansene oppheves i arbeidet. Slik vil mennesket igjen få kontroll over egen eksistens og få grep om egen historie.

Mennesket må først og fremst betraktes som en del av helheten, som et artsvesen, ifølge Marx. Samfunnsomforming er ikke bare et ytre fenomen, men omfatter også menneskers tenkemåter og livsformer. Samfunnets og individenes bevissthet er et resultat av de materielle forholdene de er en del av, og disse betinger den sosiale, politiske og åndelige livsprosess overhodet. Meninger, holdninger og aktivitet er bestemt av klassetilhørighet, og mennesket er først og fremst et *produkt* av de sosiale omstendigheter i samfunnet. Også språket og fornuften er sosiale, kollektive produkt. Denne type tenkning har påvirket den

essay av Jørgen Sandemose. Bokklubben.

¹⁰⁰ Se for eksempel Schiefloe, M.P. (2011): *Mennesker og samfunn*, s. 39 - 40. Fagbokforlaget, 2.utg.

¹⁰¹ http://snl.no/materialistisk_historieoppfatning (hentet 10.10.2012).

politiske samfunnsforståelsen og moderne historie de siste hundre år, og har i mer eller mindre grad preget nær sagt alle teoretiske fag.¹⁰²

Hva er kunst? Greenberg og avantgarden

Amerikaneren Clement Greenberg (1909-94) blir omtalt som den mest innflytelsesrike kunstkritikeren i det 20. århundret og har hatt stor definisjonsmakt når det gjelder kunstens modernisme-begrep. Han fikk sitt gjennombrudd i 1939 med essayet «Avantgarde and Kitsch».¹⁰³

Ifølge Greenberg er avantgarde og kitsch to ulike avspeilinger eller «resultat» av klasseideologier og klasseforhold. Motsetningene svarer til en avstand i samfunnet «[...] som alltid har eksistert i etablert kultur, som alle andre steder i siviliserte samfunn [...]».¹⁰⁴ Begrepet kitsch omhandler det Greenberg anser for å være kunstens stagnasjon i sin samtid. Stagnasjonen kommer som en følge av den industrielle revolusjonen der det har vokst frem en middelklasse, «en urbanisert masse». Dette er massen av de utnyttede og fattige, som er uvitende. Her har man aldri hatt nok fritid til å kultivere smaken: «[...] fritid og komfort (som) går hånd i hånd med all slags dannelsen.»¹⁰⁵ Siden denne klassen hverken er i besittelse av forfinet smak og dessuten har mistet sin naturlige forbindelse til folkekulturen og dermed sine røtter, tyr de til «tom» underholdning. «Massene må gis objekter de kan beundre og undre, mens overklassen klarer seg godt uten.»¹⁰⁶ Kitsch er en form for erstatning for ekte kunst, og skal bøte på den kjedsomheten som følger det å leve i storbyer. Dette er alternativet «den urbaniserte massen» sitter igjen med: Populære etterligninger som ikke krever refleksjon, enkle motiv som lett lar seg konsumere og som for øvrig egner som propagandakunst, det kommersielle og masseproduserte. Kitsch er derfor ifølge Greenberg både juks og bedragerisk.¹⁰⁷ Det er noe som manipulerer. «Det å oppmuntre til kitsch er ikke annet enn nok en rimelig måte totalitære regimer søker å innnynde seg hos befolkningen på.»¹⁰⁸ Det er «[...] stedfortredende erfaring og uekte sanseopplevelser».¹⁰⁹

¹⁰² <http://no.wikipedia.org/wiki/Marxisme> (hentet 27.09.12).

¹⁰³ Greenberg, C. (2004): *Den modernistiske kunsten*, i etterordet ved Åsmund Thorkildsen, s. 241. Oslo: Pax Forlag. Oversettelse ved Agnete Øye.

¹⁰⁴ Greenberg, C: «Avantgarde og kitsch», i *Den modernistiske kunsten*, s. 28.

¹⁰⁵ *Ibid.*, s. 19.

¹⁰⁶ *Ibid.*, s. 35.

¹⁰⁷ *Ibid.*, s. 21.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 32.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 20.

Greenberg tydeliggjør hva han mener ved å gi et eksempel på hvorfor bonden liker bilder av Repin (fig. 21). Verdien ligger i «[...] det levende gjenkjennbare, det mirakuløse, det innforlivete».¹¹⁰ Repins bilder er realistiske og krever ikke mental anstrengelse, og historiene de forteller er selvinnlysende. Dette er bilder for de ufølsomme fordi virkningen er så umiddelbar. Å like Repin sine bilder er «å ikke vite bedre». Den «reflekterte» virkningen er plassert fiks ferdig inn i bildet for betrakterens ureflekterte glede. Greenberg kaller dette for syntetisk kunst.¹¹¹ Fordi kitsch er lett å ta imot forbindes den av Greenberg med passivitet.



Fig.21 Repin, *Præmdragere på Volga*, 1870 – 1873.

De kultiverte gruppene, «den mektige og dannede minoriteten», er derimot enige i at smaken kan variere noe, men at det gjennom tidene har hersket bred enighet om hva som er god og dårlig kunst. Avantgarden oppstår for å forsvare de estetiske målene mot en nedgang i kunst-smaken i forbrukersamfunnet. Avantgarden finnes i den levende og originale kulturen. Det er «en aktivitet som ikke hadde noen formålstjenlighet og ikke noen annen betydning enn å være så god kunst som mulig».¹¹² Avantgardens abstraksjon representerer demokrati, frihet og sosialt fremskritt. Dens fødsel inntraff «[...] samtidig med og på samme sted som den første dristige utvikling av vitenskapelig revolusjonstenkning i Europa», mener Greenberg.¹¹³ Den er dermed forbundet med revolusjon og samfunnskritikk og er «[...] skapt av en del av det vestlige borgerlige samfunn».¹¹⁴ Det er den kunsten som maktet «å løsrive seg fra

¹¹⁰ Ibid., s. 25.

¹¹¹ Ibid., s. 27.

¹¹² Ibid., i etterordet, s. 248.

¹¹³ Ibid., s. 9.

¹¹⁴ Ibid.

samfunnet». ¹¹⁵ Slik tar den avstand fra markedskreftene og kapitalismen og blir verdifull i seg selv og kan i motsetning til kitsch *skille* mellom liv og kunst. Av historisk nødvendighet driver avantgarden samfunnet fremover mot fremtiden og håpet om en bedre verden. Avantgarden vokser altså frem som en motkultur til fremherskende sider ved det moderne samfunnet. Jo mer kunsten løser seg fra sine samfunnsmessige bindinger, jo mer autonom må den bli. Kunsten for Greenberg er *det andre*.

Denne «rene» kunsten blir vanskelig tilgjengelig sier Greenberg. Tilvante erfaringer og holdninger er ikke lenger tilstrekkelig. Den kvalifiserte betrakter er i besittelse av sann lidenskap og kan skille mellom kitsch og den høyverdige *originale* kunsten, mellom «ekte» og «uekte» kultur. ¹¹⁶ For å forstå kunst er man avhengig av utdanning, dannelse og nok fritid. Følsomhet for kunstneriske kvaliteter er ifølge Greenberg hardt tilkjempet. Den kommer ikke «naturlig» - privat erfaring er ikke tilstrekkelig:

Den beste smaken er smaken til de menneskene i hver generasjon som bruker mest tid og arbeid på kunst, og denne beste smaken har alltid vist seg å være enstemmig i sin dom, innenfor visse grenser ¹¹⁷

Den dannede betrakter er den som «tar et skritt tilbake» og der verdien betrakteren får av kunstverket er «[...] et resultat av en refleksjon over det umiddelbare inntrykket de plastiske verdiene har etterlatt seg». ¹¹⁸ Slik blir et bilde av for eksempel Picasso gjenkjennbart og mirakuløst, mener Greenberg (fig.22).

Disse verdiene som springer ut av møtet mellom betrakteren og selve kunstverket er ikke *umiddelbart* tilgjengelig. Estetisk erfaring er noe man tilegner seg gjennom distanse og refleksjon, som *formale* kvaliteter kunstverket etterlater seg på netthinnen. De kan avkodes i kunstverket først etter lang tids øvelse. Forklaringen mener Greenberg, er at høyere kultur er noe av det mest kunstige mennesket har skapt, og det finnes derfor ingen «naturlig» trang i seg selv som driver et menneske mot den vanskelig tilgjengelige kunsten. ¹¹⁹ De samme instinktene får riktignok både massen og minoriteten til å gå og se på bilder, og begge grupper får en opplevelse av noe som er verdifullt. Men det er kun den refleksjonen som den dannede og følsomme betrakter gjør seg i møte med høyverdige kunst, og som han eller hun selv

¹¹⁵ Ibid., s. 10.

¹¹⁶ Ibid., s. 21.

¹¹⁷ Ibid., i etterordet, s. 272.

¹¹⁸ Ibid., s. 26.

¹¹⁹ Ibid., s. 31.

projiserer inn i bildet, som har noen endelig verdi.¹²⁰ I motsetning til den «passiviserende» kitschen, forbinder Greenberg den ekte kunsten med mental anstrengelse og aktivitet.



Fig.22 Picasso, *Guernica*, 1937.

Bourdieu og den gode smak

Ifølge en av de mest innflytelsesrike kultur-sosiologer i det 20.århundre, franskmannen Pierre Bourdieu (1932 – 2002), er ikke klasseskiller i et samfunn basert på økonomiske ressurser alene. Kulturelle manifestasjoner fungerer også som en form for kapital som bestemmer hvem som inkluderes og ekskluderes i sosial omgang. De kulturelle symbolene signaliserer sosial tilhørighet, og dermed en form for livsstil.¹²¹ I *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1979) analyserer Bourdieu smaken, og mener å avdekke ulike smakspreferanser i overklassen og arbeiderklassen i det franske samfunnet. Det franske samfunnet er som andre samfunn av lignende slag en motsetningspreget helhet, hvor hoved motsetningen gjelder forholdet mellom samfunnsklassene. Selv sier Bourdieu at han ikke opererer med samfunnsklasser i tradisjonell marxistisk forstand. Klassetilhørighet er her mer å forstå som usynlige kategorier eller samfunnsmessige «lag» hvor man finner personer med likheter på mange områder. De er en teoretisk konstruksjon.¹²² Dag Østerberg skriver i sin omtale av Bourdieu at han skjelner mellom:

[...] på den ene side den herskende klasse eller borgerskapet, på den andre side «de folkelige klasser». Innen den herskende klasse skjelner han mellom to «fraksjoner»: de dominerende og den dominerte del, som svarer til de økonomisk sterkeste og de kulturelt sterkeste (eller som

¹²⁰ Ibid., s. 26 – 27.

¹²¹ [http://snl.no/Pierre Bourdieu](http://snl.no/Pierre_Bourdieu) (hentet 15.08.12).

¹²² Bourdieu, P.(1995): *Distinksjonen*, forfatterens forord, s. 39 – 41. Pax Forlag. Oversettelse ved Annick Prieur.

Bourdieu sier, de som har mye økonomisk og de som har mye kulturell kapital). Mellom disse to hovedklassene anbringer han et mellomlag med småborgere¹²³

Enhver klasse har et tilhørende adferdsmønster, en livsstil og preferanser som kan tilbakeføres til klassespesifikke grunnholdninger som Bourdieu betegner som *habitus*'er. Habitus «disponerer» altså for en viss type adferd som kan sies å være kroppslig forankret. Smaken er en *legning* som blir ervervet og formet gjennom hele livet, som *speiler* individets habitus. Ifølge Bourdieu er den noe av det viktigste som står på spill:

Smaken virker som en slags sosial stedsans (sence of one's place), og orienterer de som har en spesiell plass i det sosiale rommet mot de sosiale posisjoner som passer deres egenskaper, og videre mot de virksomheter eller goder som passer for de som har denne posisjonen¹²⁴

Smaken er altså «kulturbestemt» og er den avgjørende faktor for den enkeltes estetiske preferanser. Den står i et indre forhold til habitus. «Overklassens» smak utgjør basis for den rene smak, det vil si *den gode smak*, og er målestokken i distinksjonskampen - eller i den sosiale kulturkampen – som i hovedsak foregår innen «overklassens» fraksjoner. «Den gode smak vet å skjelne; og er for så vidt distingvert», sier Østerberg.¹²⁵ Videre er smaken distingvert i en annen forstand, nemlig at den herskende habitus og smak distingverer seg fra smaken til de folkelige klasser og mellomlagene og dermed danner et motsetningsforhold. Motsetningsforholdene mellom klassene slik vi skisserte dem i avsnittet om marxismen, arter seg nå også som en klassekonflikt om smak og behag. Spesielt tilvenning gjennom familien og utdanningsnivå er av betydning for hvilken smak som blir ervervet, mener Bourdieu.¹²⁶ Forholdet til kunst er et særtilfelle av denne situasjonen i det sosiale rommet. Hos Greenberg så vi at kunsten ble forstått som en *motkultur* til fremherskende sider i det moderne samfunnet. Jo mer autonom kunsten blir i modernistisk forstand, jo vanskeligere tilgjengelig er den. Kunsten eger seg derfor særdeles godt til å markere klasses tilhørighet. Til tross for mange ulike inndelinger og underdelinger, mener Bourdieu at det likevel er mulig å feste seg ved og avgrense tre universer av smak som korresponderer med utdanningsnivå og samfunnsklasser.¹²⁷ La oss se nærmere på hvordan dette arter seg med tanke på de «legitime kunstverk».

¹²³ Østerberg, D. (1995): «Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring», i Sveen, D. (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 153. Oslo: Pax Forlag.

¹²⁴ Bourdieu, P: *Distinksjonen*, s. 218.

¹²⁵ Østerberg, D: «Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring», i D. Sveen (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 153.

¹²⁶ Bourdieu, P: *Distinksjonen*, forfatterens forord, s. 45.

¹²⁷ *Ibid.*, s. 59.

Bourdieu tenker seg et hierarki av kunstarter som noe sosialt anerkjent, noe som «tas for gitt» ved den alminnelige erfaring av verden. Innenfor hver av disse kunstartene svarer et sosialt hierarki av forbrukere. Med henvisning til Kant, mener Bourdieu at distanse og «desinteresse» er den eneste garantien for å kunne anerkjenne de rent estetiske kvaliteter i et verk og dermed se det som det er, det vil si uavhengig:

Dette gjelder for den oppfatningen av kunst som i dag er akseptert som den legitime: en estetisk innstilling som innebærer evne til å betrakte verker i seg selv for seg selv med hensyn til formen og ikke til funksjonen¹²⁸

Dette «blikket» mener han er et produkt av historien, og er knyttet til fremveksten av det kunstneriske felt som selvstendig. Ifølge Bourdieu betyr kunstens autonomi et brudd med den nøkterne hverdagslige erfaring og innstilling. Kunsten henviser mer og mer til sin egen historie, til helheten av fortidens og nåtidens kunstverker. Et møte med et kunstverk innebærer en dekoding, og her benytter betrakteren seg av sin kunnskapsarv.¹²⁹ Det nødvendige «historiske blikket» som denne kunsten påkaller finner Bourdieu som en «kulturell kompetanse» hos overklassen. Kompetansen består av «en passende innstilling» som formes gjennom en umerkelig tilvenning innen familien gjennom generasjoner som har hatt tilgang til legitime kunstverk. Denne smaken er med andre ord dannet gjennom en langvarig prosess hvor de sosiale betingelser for eksistens nedfeller seg i en måte å tenke og være på.

Den kantianske holdningen er et uttrykk for en habitus som innebærer at det utvikles en distanse ikke bare i forhold til kunstverket, men til livet som sådan. Kunst er dermed lettest forståelig for den habitus som er i stand til en viss avstandtagen til omgivelsene.¹³⁰ Dette gjelder for mennesker som befinner seg i overklassen. Å se noe estetisk «[...] innebærer et valg om å holde avstand til den naturlige og sosiale verdens nødvendigheter [...]», sier Bourdieu.¹³¹ Han mener overklassen preges av en distansert, lettsindig og uengasjert holdning i møte med verden og andre mennesker. Dette resulterer i at betrakteren behersker «[...] de begrepene som overskrider de sansemessige kjennetegnene og slik griper de egentlig stilistiske kjennetegnene ved verket».¹³² Å omgås kunst er en ferdighet, en intuisjon som «opparbeides» slik at betrakteren «gjenkjenner» kunst, omtrent slik det er mulig å gjenkjenne et kjent ansikt blant mange fremmede på gaten, mener Bourdieu. Kunstopplevelsen føles

¹²⁸ Ibid., s. 47.

¹²⁹ Ibid., s. 46

¹³⁰ Østerberg, D: «Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring», i D. Sveen (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 156.

¹³¹ Bourdieu, P: *Distinksjonen*, s. 51.

¹³² Ibid., s. 46

imidlertid så naturlig at betrakteren godt kan «[...] forbli uvitende om de redskaper en har tilegnet seg kulturen med».¹³³ Tilegnelsen foregår gjennom en implisitt læring gjennom generasjoner og gir således en «naturlig sans» for kunst. «Denne holdningen er det paradoksale fraværet av økonomisk nød – et såkalt ubesværet liv – noe som er egnet til å begunstige den aktive avstanden til nødvendigheten.»¹³⁴

Fra Bourdieu sitt diagram over korrespondanseanalysen mellom utdanningsnivå og samfunnsklasser, kan følgende utvalg av *legitim kunst* illustrere hans empiriske funn¹³⁵: Kandinsky (fig. 23) og Picasso korresponderer med gruppen «lærere, universitet, høyskole og kunstnere». Dette er eksempler på den *legitime smak*. Bourdieu påpeker her at utdanningsnivå ikke alltid er en like adekvat indikator på kulturell kapital. Kapital arvet innen familien fremstår som mer naturlig enn den akademiske, selv om den «tillærte» i hans analyser skåret høyt. Kunstverk av Brugel, Braque, Goya og impresjonistene (fig. 24) korresponderer med gruppen «frie yrker». Verk av Watteau og Rafael korresponderer med gruppen «arbeidsgivere innen handel». Sistnevnte gruppe betegner billedkunst som «fint, men vanskelig». Bourdieu kaller denne for *middels smak*, og den er altså en variant av den dominerende smak. Imidlertid viser Bourdieu sin analyse at smaken ikke er en fast størrelse. De herskende klasser og lag kan skifte smak eller forbruk for at de oppadstrebbende lag ikke skal innhente dem. Det som før var distingvert kan bli banalt – det høyverdige blir så vidt utbredt at det mister sin verdi.



Fig.23 Kandinsky, *Yellow, Red, Blue*, 1925.



Fig.24 Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876.

Smaks-typen til den lavere klasse, den «folkelige» smaken eller «estetikken», gjelder for flertallet i samfunnet, og ifølge Bourdieu står den som en absolutt motpol til overklassens kantianske estetikk. Denne gruppen «behersker ikke begrepene som overskrider de

¹³³ Ibid., s. 46 – 47.

¹³⁴ Ibid., s. 51.

¹³⁵ Ibid., se figur 3 – Varianter av dominerende smak, s. 78 – 79.

sansemessige kjennetegnene»:¹³⁶ Farger er viktigere enn former, og man forventer av ethvert bilde at det fyller en funksjon. «Folkelig smak reduserer systematisk kunst til liv gjennom å anvende forbilder på livsholdninger som er gyldige under livets vanlige forhold, på de legitime kunstverkene», sier Bourdieu.¹³⁷ Her lever betrakteren seg inn i fiksjoner og forestillinger. Ønsket er at kunsten skal forestille noe, at det skal være vakkert, storslått eller edelt. Den folkelige habitus betrakter kunsten fra et sanselig, moralsk eller praktisk synspunkt. Kunst for kunstens skyld avvises som noe grunnløst og bortkastet. Folk flest kjenner ikke kodene og «[...] de vil føle seg fortaapt, de «drukker» i dette som for dem framstår som et kaos av lyd og rytmer, av farger og linjer uten rim eller fornuft», sier Bourdieu.¹³⁸ Denne klassen besitter ikke evnen – det vil si de mentale «disposisjoner» - til en autonom kunstoppfatning. Sanselige- og følelsesmessige sider kvalifiserer ikke som «god smak», og følgelig heller ikke som en *legitim* kunstopplevelse, ifølge Bourdieu. Denne smaken skjelner ikke mellom hvordan kunst og for eksempel reklamebilder oppleves. Det er sansene som pirres. I Norge blir ofte *Elg i solnedgang* eller *Sigøynerpiken* brukt som eksempler på bilder som faller i smak hos de folkelige klasser, men som er uten kunstneriske ambisjoner og pretensjoner - gjerne også kalt kitsch. Den dyptliggende disposisjonen for denne klassen kan føres tilbake til «nødvendigheten», sier Bourdieu: «Nødvendigheten tvinger frem en smak for det nødvendige [...]» Det paradoksale ifølge Bourdieu, er at smaken virker i det skjulte selv om menneskene opparbeider seg en økonomi som gir rom for mer enn «kun til det nødvendige». Klassen føler ikke nok frihet eller distanse til livet slik at det kan vokse frem en smak som setter form – den estetiske holdningen - foran en pragmatisk og funksjonalistisk «estetikk».¹³⁹

Ulike sosiale felt tar således form basert på relasjoner mellom mennesker med spesielle *egenskaper*. Ulike sosiale grupper gjenkjenner mennesker eller de institusjoner som er bærere av kulturell kapital, som verdifulle og tillegger dem betydning. Denne type erkjennelse hviler på ulike gruppers felles trosforestilling. *Kampen om klassifisering* er en rent symbolsk (og politisk) kamp for å påtvinge en verdensanskuelse, eller bedre, en måte å konstruere den sosiale verden på, i persepsjonen og i virkeligheten, skriver Bourdieu.¹⁴⁰ I prinsippet har alle gjenstander evnen til å klassifisere de ulike sosiale lagene, det vil si opprette og opprettholde sosiale distinksjoner. Bourdieu konkluderer med at «[...] kunst og

¹³⁶ Ibid., s. 46.

¹³⁷ Ibid., s. 50.

¹³⁸ Ibid., s. 46.

¹³⁹ Ibid., s. 186 – 189.

¹⁴⁰ Ibid., s. 41.

forbruk av kunst er forutbestemt til å ha som sosial funksjon å legitimere sosiale forskjeller – om en vil det eller ikke, om en vet det eller ikke».¹⁴¹

Kunstens *funksjon* er altså først og fremst at den er spesielt godt egnet som distinksjons-middel: «Av alle ting som forbrukerne tilbys og kan velge mellom, finnes det ikke noe mer *klassifiserende* enn de legitime kunstverkene.»¹⁴² De med dårlig smak evner ikke å skille mellom kunsten og livet; de med god smak kan forholde seg distansert og se det estetiske som noe eget og kvalitativt forskjellig fra andre ting i verden. Den legitime kunstopplevelse er reflekterende og preget av avstandtagen og skjer med intellektet. Den sanselige «folkelige» kunstopplevelse (som skjer med følelser, det vil si med kroppen) blir diskvalifisert. Smak blir en form for mestring. Bourdieu mener at det ligger makt i å inneha den rette smaken. Det er «personligheten» som står på spill:

Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer: Subjektene skiller seg fra hverandre ved hvordan de skiller mellom det vakre og det stygge, det utsøkte og det alminnelige eller vulgære – og gjennom disse skillene uttrykkes eller avsløres den posisjonen subjektene selv har innen objektive klassifiseringer¹⁴³

Dag Østerberg påpeker at Bourdieu mener at den estetiske «distanse» altså ikke kan gjøre krav på å være almen, fordi den ikke kan gjelde for alle dem som har vokst opp under andre kår enn de velstående klasser.¹⁴⁴ Estetisk betraktning er ikke noe som faller naturlig eller lett. Den er mer en «evne», og den kan spesielt tilegnes og utvikles i oppveksten slik at det oppstår fortrolighet med kunst og kunstsituasjoner. Mennesket «utvikler» ulike sanselige egenskaper ut ifra sin «plass» i det sosiale rommet – det er den sosiale status som avgjør om man er tilbøyelig til å like den «vulgære» smak eller en mer «høyverdige» smak (her benyttes Kants beskrivelse av vulgær smak og det han omtaler som den «rene» smak). Slik blir det estetiske et særskilt område og anliggende innen overklassens livsstil, som opprettholder og fremmer denne klassens politiske og økonomiske interesser.

¹⁴¹ Ibid., s. 53 – 54.

¹⁴² Ibid., s. 59.

¹⁴³ Ibid., s. 52.

¹⁴⁴ Østerberg, D: «Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring», i Sveen, D. (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s. 157.

Jacques Rancière

Estetisk teori har tradisjonelt handlet om kunstverket og den estetiske erfaring. Her blir estetisk erfaring håndtert som noe eksklusivt og elitistisk – noe det ikke er gitt at alle skal erfare. Estetisk kompetanse blir en «erhvervelse» som er løsrevet fra andre livsområder. Den fransk-algeriske filosofen Rancière (1940) sier seg uenig i teorier som opererer med klasser og sosiale grupper. Han tar utgangspunkt i betrakteren og reflekterer over hva møtet med et kunstverk kan gjøre med måten vi oppfatter virkeligheten på. Rancière forutsetter at det å se ikke er noe passivt, men en aktiv handling, og at det gjør noe med den som ser. Ved å forestille seg det estetiske uavhengig av den sosiale organiseringen, tenker han tingene på nytt. Utgangspunktet er tanken om likhet - at alle individer stiller likt - og sansningen knyttes til den individuelle erfaringen. For Rancière har politikk med fordeling og inndeling av det sanselige å gjøre, og det estetiske blir dermed også et politisk anliggende. I det estetiske feltet ligger et potensiale for å endre etablerte maktforhold.

Om sanselighet, politikk og politi

«Det finnes ingen virkelighet i seg selv, men konfigurasjoner av det som gis som vår virkelighet, som emne for våre fornemmelser, tanker og handlinger», sier Rancière.¹⁴⁵ Det vi ser og erfarer, er styrt av hvordan verden er «delt opp»:

Inndelingen og fordelingen av det sanselige er min betegnelse på det systemet av sanselige selvfølgeligheter som åpner for å se, på en og samme tid, at det finnes noe felles og at det finnes oppdelinger som definerer de respektive steder og deler av fellesskapet¹⁴⁶

Fordelingen av det sanselige dreier seg om hvordan vi deler og fordeler det sanselige i en felles offentlighet. Den sosiale organiseringen er dermed ikke noe gitt, men bygger på vår egen konstruksjon, og politikk handler om det sosiale rommets eksistens og hvilke muligheter dette rommet definerer:

Politikk er ikke maktutøvelse eller maktkamp. Det er konfigurasjonen av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfaringsfære, av objekter som defineres som felles og som

¹⁴⁵ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 117.

¹⁴⁶ Rancière, J. (2012): *Sanselighetens politikk*, s. 11. Cappelen Damm. Oversettelse ved Anne Beate Maurseth.

gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og å diskutere dem¹⁴⁷

I stedet for politikk i tradisjonell forstand er Rancière opptatt av det han kaller for *politi*. Politi strukturerer samfunns kroppen hvor enhver ting har sin plass: «Denne logikken – der alle har sin bestemte plass i en fordeling av det som er felles og det som er privat, [...] – er det jeg har foreslått å kalle *politi*», sier Rancière. Politiorden er det som forordner vår virkelighet eller vår sansbarhet. Den rådende orden, eller logikken, regulerer følgelig hvilke ytringer som regnes som meningsfulle og hvilke som utgjør støy, det vil si de underliggende normer som definerer hva som i en gitt situasjon er tillatt eller ikke, tilgjengelig eller utilgjengelig. Bestemte grupper og individer tilkjennegis en andel i samfunnet og skaper dermed en fiktiv, konsensuell virkelighet – den vi velger å tro på.¹⁴⁸ Konsensus betyr at det er en overensstemmelse mellom sansning og betydning. Det betyr ikke at alle er enige, men at fellesskapet virkeliggjøres som et følelses fellesskap. Politi er identifikasjonsregimene hvor faste posisjoner hersker og blir behersket. Verden blir inndelt i grupper, sosiale posisjoner og funksjoner og er alltid hierarkisk strukturert. «The logic of police is the logic of separate competence; that there is a specific competence for governing people», sier Rancière.¹⁴⁹

Rancière er opptatt av det som utfordrer skillelinjene, slik at vi ikke stivner i regler, normer og konvensjoner. Frigjøringsprosessen fra politi er politikk. Derfor står dissens sentralt i politikken: «Med dissens mener jeg ikke idérelaterte eller følelsesmessige konflikter, men konflikter mellom flere sanser-inntryksregimer», sier Rancière.¹⁵⁰ Dissens betyr rekonfigureringen av det sansbare – rett og slett opphevelsen av selvfølgeligheter: «Dissens setter på spill både det åpenbare i det som kan sanses, tenkes og gjøres, og delingen av dem som er i stand til å sanses, tenke, og endre koordinatene til vår felles verden.»¹⁵¹ Denne virksomheten som er forbundet med en skapende aktivitet gir et brudd i den gitte forordningen av det sansbare. Skillet mellom konsensus og dissens er avgjørende for Rancière fordi det er her de optrukne sosiale grensene enten blir bekreftet eller forrykket. For eksempel trekker vi skillelinjer i det sansede når vi ser noe som vakkert eller vulgært, eller som kunst eller kitsch. Hvor vi trekker skillet er med på å forme den sosiale verden som vi tar inn med synssansen. Vi ser alltid noe *som* noe, og denne konfigureringen er en maktfaktor.

¹⁴⁷ Rancière, J. (2008): «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 536. Oslo: Universitetsforlaget. Oversettelse ved Agnete Øye.

¹⁴⁸ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 118.

¹⁴⁹ Dasgupta, S. (2008): "Art is going elsewhere. And politics has to catch it. An interview with Jaques Rancière", i *Krisis – Journal for contemporary philosophy*, Issue 1, s. 75.

¹⁵⁰ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 91.

¹⁵¹ *Ibid.*, s. 76.

Før det kan skje en endring i den sosiale verden må det oppstå en dissens i den vanlige måten å se og tenke verden på. Tilvante forestillinger og holdninger må brytes opp. Uenighet er derfor en politisk produktiv og konstruktiv kraft som står i motsetning til politi. Når forordningen i fellesskapet slik vi kjenner det brytes opp, kan noe som tidligere har vært usett bli synlig. Det er her kunsten kan hjelpe oss til å starte en prosess der vi reflekterer over og stiller spørsmål ved det gitte og vante mener Rancièrè. Dissens er nært forbundet med de muligheter som ligger i det han kaller estetisk kunst: Kunstverket er ikke ferdig kodet, men «åpent», og betrakterens mening er like viktig som kunstnerens.

Det som er virkelig er individene, sier Rancièrè. «[...] kun de har en vilje og en intelligens, og hele den orden, der underkaster dem menneskeslægten, samfunnets lover og forskjellige myndigheter, er blot et produkt av fantasien.»¹⁵² Det finnes ikke en sosial identitet, for eksempel kategorien «arbeider», som dekker subjektet helt riktig. Den sosiale identiteten gjør at subjektet delvis er knyttet til den sansbare delingen av virkeligheten gjennom sin tildelte rolle, og dermed eksisterer som subjekt. Men den vil alltid være en utilstrekkelig identitet. Samtidig har «virkeligheten» en slik makt at en rolle ikke uten videre kan oppheves. Betrakteren er ifølge Rancièrè et subjekt som både har en tildelt rolle innenfor det sansbare, samtidig som han eller hun alltid er noe mer enn det han eller hun identifiseres som. Det er dette *noe mer* som for Rancièrè er det virkelige individ, og det er her evnen ligger til å overskride rådende klassifikasjoner i den sosiale orden:

Den evnen tilskuerne har felles, skriver seg ikke fra deres situasjon som medlemmer av en kollektiv gruppe, eller fra en spesifikk form for interaktivitet. Det er den evnen hver enkelt har til å oversette på *sin* måte det han eller hun fornemmer; å knytte det til det særegne intellektuelle eventyret som gjør dem lik alle andre, så lenge dette eventyret ikke likner på noe annet. Denne evnen, som forstandens likhet har felles, knytter individene sammen¹⁵³

«What is specific to politics is the existence of a subject defined by its participation in contraries. Politics is a paradoxical form of action.»¹⁵⁴ Når subjektet bryter inn i den «konsensuelle» ordning og tvinger seg frem som synlig og talende er dette selve den politiske hendelsen for Rancièrè. Hendelsen skjer i forskjellen mellom den sosiale identiteten, den som er spesifikk og avgrenset, og «deg selv». Den politiske subjektiverings-prosessen betyr å bryte med samfunnskonstruksjoner og er derfor også en aidentifisering- eller avklassifisering.

¹⁵² Rancièrè, J. (2008): *Den uvidende lærer*, s. 94. Århus: Forlaget Philosophia. Oversettelse ved Holger Ross Lauritsen.

¹⁵³ Rancièrè, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 31.

¹⁵⁴ Rancièrè, J. (2010): *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 29. London/New York: Continuum International. Oversettelse ved Steven Corcoran.

Politikk kan derfor kun utøves av det enkelte subjekt som er mellom eller går på tvers av kategoriene: «Dette er hva politisk subjektiveringsprosess består av: Uttalte evner som splitter den gittes enhet og den synliges evidens for å tegne en ny topografi av det mulige.»¹⁵⁵ Demokrati inntreffer de gangene den enkelte trer frem og lar sin stemme høres.

Nettopp kunst og kunsterfaring gir rom til å rokke ved etablerte forestillinger og kan gi nye former for subjektivitet. Kunst kan få oss til å se noe med nye øyne: «Å rekonfigurere landskapet til det som kan sanses og tenkes, det er å endre det muliges territorium, samt fordelingen av evner og mangel på evner.»¹⁵⁶ Slik kan det åpnes for det som ennå ikke er en realitet – for muligheter som ligger i fremtiden. Det radikale i Rancière sin filosofi er altså måten å tenke *sammen* politikk og det sanselige - med utgangspunkt i det enkelte individ. Hvis betrakteren ser noe nytt, noe som undergraver den sosiale orden, kan det oppstå politikk ved hjelp av estetiske virkemidler: «Politikk blir til idet de som «ikke har» tid, *tar* seg den tiden som trengs for å plassere seg som innbyggere i et felles rom og beviser at deres struper kan ytre ord som gjelder fellesskapet og ikke bare en stemme som signaliserer smerte.»¹⁵⁷ Det er ikke her tale om store omveltninger som skjer fra den ene dagen til den andre. Mikrosituasjoner som bare forskyver sansningen så vidt i forhold til det hverdagslige kan være nok. Små ord her og der, nå og da, gir virkning hevder Rancière. Og det er selve denne handlingen som åpner opp for tanken om likhet som står sentralt i Rancière sin filosofi: «Alle mennesker har like forutsetninger for intellektualitet og sanselighet, og derved for politisk deltagelse.»¹⁵⁸

Forstandens likhet

Ifølge Rancière er tanken om forstandens likhet det viktigste middel i kampen mot hierarkisk strukturering av og utestenging fra fellesskapet. Likheten er et utgangspunkt og en forutsetning og ikke et mål man skal forsøke å oppnå. Den kan ikke besluttes med lov eller tvang og den kan ikke mottas passiv, men eksisterer i egenskap av at vi er talende mennesker. Den tilkjenner alle den samme evne til deltagelse og selvbestemmelse og danner selve

¹⁵⁵ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 76. Rancière påpeker at han fremsetter *hypoteser* om at anonyme mennesker blir reelle, selvstendige subjekter som «bruker sin stemme», frigjort fra dominerende oppfatninger av hva et subjekt skal være og hvordan det skal innordnes i verden.

¹⁵⁶ *Ibid.*, s. 76.

¹⁵⁷ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 537.

¹⁵⁸ Rancière, J. (2006): «Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge», i *Parrhesia*, No. 1, s. 3. Oversettelse ved Jon Roffe.

grunnlaget for politikk.¹⁵⁹ Dette synet er videre tett forbundet med tenkning om kunst og den estetiske erfarings frigjørende potensiale.

Rancière viser til Aristoteles som hevder at mennesket er politisk fordi det er i besittelse av ordet og slik kan gjøre rettferdighet og urettferdighet til felles anliggender.¹⁶⁰ Men, sier han, til alle tider har visse kategorier mennesker blitt nektet status som politiske aktører. Hvem besitter ordet og hvem har bare en stemme? Hvem kan og hvem kan ikke være med å bestemme i fellesskapet? De som kan uttale seg *i* og om fellesskapet, legitimerer sin makt ved å påstå, at de utenfor fellesskapet ikke har evnene til å utøve makt, sier Rancière. På den måten blir forstanden underordnet det sosiale hierarkiet, hvilket igjen betyr en verifisering av forstandens ulikhet. Da oppstår grenser og skarpe distinksjoner i fellesskapet, og hvis man ikke har blitt tildelt en stemme blir man heller ikke hørbar eller synlig. I den forbindelse er det viktig med bevisstgjøring om hvordan forstanden arbeider, mener Rancière.

«Det, der interesserer oss, er utforskningen af de evner, som ethvert menneske har, når det anser seg selv for at være like med alle andre og anser alle andre for at være like med seg selv», sier Rancière.¹⁶¹ Menneskets mentale evner er i prinsippet like. Ulik grad av kunnskap handler om ulik grad av vilje og motivasjon, ikke om ulik grad av intelligens, mener Rancière. Det er felles for alle fornuftige vesener å anvende sine evner. Å anvende dem i ulik grad betyr ikke at vi er født med forskjellig intelligens. Rancière mener at alle kan tilegne seg kunnskap på egen hånd. Inspirasjonen henter han i oppdagelsene til den franske pedagogen Joseph Jacotot (1770 – 1840). Hans teorier som gikk ut på at en ignorant kunne lære en annen ignorant noe han selv ikke kunne, gjorde skandale på begynnelsen av 1800-tallet.¹⁶² Det Rancière finner hos Jacotot er noe annet enn en pedagogisk metode. Heller er det snakk om en ny oppfattelse av mennesket og dets intelligens. Rancière kaller det en filosofisk undersøkelse av hva det vil si å vite, undervise og lære.¹⁶³ Utdannelse i seg selv medfører ikke frihet og dermed heller ingen endring av det sosiale hierarkiet. Først når den enkelte selv blir klar over sine intellektuelle evner, selv bestemmer over bruken av dem og oppdager sin verdighet som menneske, kan frigjøring og endring inntreffe.

Det var for eksempel Marx sin oppfatning at arbeideren, som gjennom arbeidet var blitt atskilt fra selvet, ikke var i stand til å forbedre sin egen situasjon. Han mente å finne

¹⁵⁹ Rancière, J: «De likeverdige fornuft», i *Den uvidende lærer*, s. 54 – 86.

¹⁶⁰ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 537.

¹⁶¹ Rancière, J: *Den uvidende lærer*, s. 67.

¹⁶² *Ibid.*, i forordet s. 8.

¹⁶³ *Ibid.*, s. 159.

årsaken til menneskets ufrihet og begrensede evner i de sosiale betingelser for arbeidet. Arbeideren måtte derfor bevisstgjøres og opplyses. Emansipasjonen skulle utføres av de intellektuelle. Kunnskap om en situasjon var nå veien til å bli et helt og fritt menneske. Denne emansipasjonen tar utgangspunkt i troen på et bestående fellesskap som noe gitt, og forstandens ulikhet, ifølge Rancière: En høyere intelligens som er aktiv, og en lavere intelligens som er passiv. For Rancière representerer denne tenkningen en videreføring av ulikheten i det sosialt strukturerte fellesskapet, den såkalte *politi*-delingen av det sanselige som ble skissert av Marx, der idéen var å forandre de sanselige formene av den menneskelige erfaring.¹⁶⁴ Erfaringen måtte stemme med den samfunnsmessige konteksten. Dermed ble frigjøringen underlagt en ny forståelse og betydde nå «[...] en gjenerobring av et forhold til selvet som gikk tapt i en atskillellesprosess».¹⁶⁵

Selv om tanken om frigjøring gjennom revolusjon har tapt seg, mener Rancière at idéen om et gitt fellesskap som avstand og ulike posisjoner fortsatt henger sammen.¹⁶⁶ Og dette er et avgjørende poeng: Nå består avstanden i forskjellen mellom noen som vet hva uvitenhet består i (eksperter eller noen som har muligheten for å bli hørt og dermed kan sette en standard), og den uvitende selv (ignoranten som ligger under for illusjoner). Rancière mener denne form for folkeopplysning er en «pedagogiske myte», og at den røper en manglende anerkjennelse av likeverdet mellom individene. «Uligheten er ikke konsekvens, den er en primitiv lidenskap.»¹⁶⁷ Troen på et skille mellom de som vet og de uvitende er kunstig og fordummende. Mennesker blir *opplært* til å tro at det bare kan vite det som blir forklart. Myten medfører at nettopp den som mener å kunne gjennomskue illusjonen er med på å opprettholde og bekrefte den avstand som skal avskaffes.¹⁶⁸ Mennesker blir ført inn i en ond sirkel der det blir dominert fordi de er uvitende, og der det forblir uvitende fordi det blir dominert. Slik bekreftes avstanden mellom posisjonene, og mellom aktivitet og passivitet. Forklaringen blir selve bindemiddelet i den samfunnsmessige orden, for den som sier orden, sier oppdeling i klasser, påpeker Rancière.¹⁶⁹

For Rancière er eksperten som stadig prøver å komme blikket i forkjøpet og foregripe dets virkning og betydning, et eksempel på selve kjernen i den fordummende logikken.¹⁷⁰ Politikken som ligger i dette lærer oss feilaktig at evnen til å se angivelig blir bestemt og

¹⁶⁴ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 15 – 16.

¹⁶⁵ *Ibid.*, s. 28.

¹⁶⁶ *Ibid.*, s. 21 – 24.

¹⁶⁷ Rancière, J: *Den uvidende lærer*, s. 93.

¹⁶⁸ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 28.

¹⁶⁹ Rancière, J: *Den uvidende lærer*, s. 133.

¹⁷⁰ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 30 - 31.

formet av den sosiale posisjonen som et gitt fellesskap gir oss. Bare et mindretall er forunt å besitte «den rette» evnen til å se noe estetisk. Andre må opplæres i å se, eller oppdras til å se «riktig». Når den estetiske erfaring som en fri og individuell evne av ekspertene avvises som illusjon, blir den eksklusiv og elitistisk. Konsekvensen blir at kunsten inngår i dannelsen av sosiale grupper og bidrar til å legitimere og opprettholde et sosialt hierarki, sier Rancière.

Men hvordan mener Rancière at vi tilegner oss kunnskap hvis det ikke er gjennom opplysning og forklaring? For det første dreier det seg ikke om å bli noe annet, men komme til klarhet om at man ikke er uvitende. Som følger av likheten og likeverdet Rancière postulerer finnes det ingen avstand som må overvinnes mellom ulike former for viten, hvilket igjen skulle bety ulike evner til å se. Til forskjell fra den vanlige metoden der læreren vet svaret (eller eksperten som forklarer) og leder eleven frem til kunnskap, er Jacotots metode en vei til emansipasjon; til frigjøring, sier Rancière. Avstand er en normal betingelse for all kommunikasjon og den er full av variasjoner. Å vite mindre betyr ikke det samme som uvitenhet og passivitet. Enhver betrakter besitter sin egen viten, og veien videre «[...] er ganske enkelt veien fra det han allerede vet, til det han ennå ikke vet men som han kan lære, slik han har lært resten».¹⁷¹ Nettopp dette er viktig å understreke. Det er alltid den samme forstanden som arbeider. Det dreier seg om å sammenligne den viten man har med det man ennå ikke har noe viten om.¹⁷² Alle kan søke ny viten gjennom tilegnelsen av ord og bilder, og det å se er en tilegnelse av kunnskap på lik linje med andre måter å erverve ny kunnskap. Men den enes viten vil aldri være lik den annens viten, forklarer Rancière. En direkte identisk overføring av kunnskap fra «lærer» til «elev» er ikke mulig fordi det mellom partene også finnes et tredje element – for eksempel kunst - som er fremmed for begge parter.

Ifølge Rancière betyr å lære å intensivere og radikaliserer den måten å kommunisere som ligger helt naturlig for oss. I våre anstrengelser for å forstå og bli forstått bedriver vi det som Rancière kaller for et «poetisk oversettelsesarbeid». En ytring trenger å bli oversatt i en mot-ytring. Språket er ikke en sannhet hvis betydning er gitt. Kun med ord kan vi bli enige om ords betydning. Kun en likeverdige kan forstå en likeverdige. Med *intelligens* forstår Rancière en evne til å gjøre seg forstått gjennom en annen persons verifikasjon. Uten dette ønske om å utveksle intellektuelle eventyr ville vi fort bli fremmede for hverandre, og samfunnet ville gå i oppløsning, sier Rancière. Enhver ytring - skrevet, talt eller *formet* - er en oversettelse, som først får sin mening i en mot-oversettelse. «Intelligensernes lighet er

¹⁷¹ Ibid., s. 22.

¹⁷² Ibid., s. 20 – 22.

menneskeslægtens bånd, den nødvendige og tilstrekkelige betingelse for, at et samfund af mennesker kan eksistere.»¹⁷³

Estetikken som en ny form for sanseerfaring

På en eller annen måte må det lages mulige åpninger, «en ny dynamikk for våre sinnsbevegelser», for nye former for politisk subjektivering, sier Rancière.¹⁷⁴ I fordelingen av det sansbare møtes det politiske og estetiske, og for Rancière er estetikken et felt som muliggjør politikken *fornyelse*. Estetikk er ikke en disiplin, men en måte å strukturere det sanselige i tid og rom, en deling av det sansbare, og således en særegen måte for erfaring. Forholdet mellom estetikk - den sansemessige erkjennelse - og politikk er:

[...] måten kunstens praksiser og forskjellige former for synlighet selv deltar i delingen av og rekonfigureringen av det sansbare på, og hvordan disse formene inndeler rom og tid, subjekter og objekter, det som er felles og det som er singulært¹⁷⁵

Rancière viser til det begrepet for estetikk som ble etablert på 1700-tallet. Kunsten ble skilt ut som autonom, og vurdert ut fra dens evne til å skape estetisk opplevelse - en spesifikk type sanseerfaring – og dette ble begrepsfestet av noen av tidens største filosofer, Immanuel Kant og Friedrich Schiller. «Det er dette «estetisk» betyr: vesenstrekkene ved kunsten innenfor det estetiske regime gis ikke gjennom kriterier for teknisk fullkommenhet, men gjennom tilordning til en bestemt form for sanseerfaring», fremhever Rancière.¹⁷⁶

Filosofen Immanuel Kant (1724 – 1804) gjør rede for dette i *Kritikk av dømmekraften* (1790). Begrepet dømmekraft er en evne vi har til å felle dommer eller utsagn om verden, og den kan brukes både bestemmende og reflekterende. Førstnevnte gjør at vi kan erkjenne noe som noe bestemt og plassere det i en språklig kategori. Vi bestemmer oss for at vi ser enten en and eller en kanin, en mann eller kvinne etc. Sistnevnte er en veksling mellom sansning og tanke og retter oppmerksomheten mot den reflekterende prosessen i seg selv, og ikke minst det som følger med den: en egen (estetisk) glede. Den reflekterende dømmekraften bruker vi når vi leter etter begreper og språklige uttrykk som kan gi oss et grep om en ting som ved første øyekast ikke har noen betydning. Da beveger vi oss ustanselig mellom det øynene ser

¹⁷³ Rancière, J: *Den uvidende lærer*, s. 85 - 86.

¹⁷⁴ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 128.

¹⁷⁵ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 537.

¹⁷⁶ *Ibid.*, s. 540.

og det tanken tilbyr av begreper.¹⁷⁷ Hos Kant blir estetikken en særskilt erkjennelsesform som blir stående som en motvekt til den rasjonalitet som preger vår «vanlige» hverdag. Den «estetiske dømmekraften» kan forsonne mennesket med verden, om enn i korte glimt, *før* den blir begrepsfestet av forstanden. Rancière kaller den estetiske erfaring en erfaring uten en destinasjon. Den gir en opplevelse av en usedvanlig rom-tid dimensjon fordi Kant sin analyse «[...] opphever de vanlige forbindelser ikke bare mellom skinn og virkelighet, men mellom form og materie, aktivitet og passivitet, forstand og sansning».¹⁷⁸ Den «frie» erfaringen åpner opp for en avstand [écart] fra vanlige erfaringer og opererer som en ubestemmelighetssone mellom aktivitet og passivitet. Den er som et knutepunkt mellom motsetninger og preges av ambivalens:¹⁷⁹

Allerede Kant påpekte avstanden mellom den kunstneriske formen – formen som bestemmes av kunstens intensjoner – og den estetiske formen – den som oppfattes uten begreper, og skyver fra seg enhver tanke om tilsiktet mål¹⁸⁰

Denne nye formen for deling av det sansbare bli hos Friedrich Schiller (1759 – 1805) oppsummert i begrepet lek, sier Rancière.¹⁸¹

Det var i 1795 at Schiller skrev *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* som en reaksjon på den franske revolusjonen. Revolusjonen hadde ikke lyktes, fordi mennesket ikke var i harmoni med seg selv.¹⁸² Fellesskapet gjorde arbeidet til målestokk og Schiller mente mennesket led under tidens økende arbeidsinndeling og spesialisering. Sjelskreftene var enten blitt overutviklet eller forkrøplet. Schiller beskriver det fragmenterte menneske, mennesket som er identisk med sitt yrke: «Evig og alltid bare lenket til et lite bruddstykke av helheten, utvikler mennesket seg også selv bare til bruddstykke.»¹⁸³ Det er kommet en uoverstigelig avgrunn mellom mennesket og naturen, mellom subjekt og objekt. Samfunnet vektlegger rasjonalitet på bekostning av følelser og sanseopplevelser, og mennesket blir splittet mellom sine rasjonelle evner og sin fysiske natur. Drømmen er et samfunn der mennesket kan realisere seg selv og bli helt. Kunsten, som noe eget, som «fri fremtredelsesform», gir mulighet for full frikobling, og Schiller gir den derfor som oppgave å

¹⁷⁷ Meyer, S: «Dømmekraften», i *Det innovative mennesket*, s. 74 - 77.

¹⁷⁸ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 540.

¹⁷⁹ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 173 -175.

¹⁸⁰ *Ibid.*, s. 200.

¹⁸¹ Rancière, J: «Estetikken som politikk», s. 540.

¹⁸² Rancière, J: *Sanselighetens politikk*, i etterordet ved Anne Beate Maurseth, s. 82.

¹⁸³ Schiller, F. (2001): *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, Brev 6, s. 30. Oslo: Solum Forlag, 2.utg. Oversettelse ved Sverre Dahl.

oppdra til «menneskelig helhet», og dermed frihet og moralitet. Leken som en ny form for deling av det sanselige blir selve det menneskelige i mennesket: «[...] mennesket leker bare når det i ordets fulle forstand er menneske, og *det er bare helt menneske når det leker.*»¹⁸⁴ Det er i lekens opphevelse av vanlige forbindelser mellom forstand og sansning at en ny livsform eller «felles liv» kan ta form:

Lekedriften, sa Schiller, er den sjelsevnen som sørger for fritt spillerom mellom form og sansning, fornuft og følelser. Formen kultiverer og setter grenser, mens den sanselige presser og utøver indre trykk mot former som har stivnet i etikette, konvensjoner, regler¹⁸⁵

Rancièrè påpeker at foreningen av menneskets fornuftsmessige og sansemessige side i den estetiske erfaring er det grunnleggende politiske prinsippet i Schiller sin filosofi: «The aesthetic is, in effect, a division of knowledge, an interference in the order of sensible experience which brings social positions, tastes, attitudes, knowledge [*savoirs*] and illusions into correspondence.»¹⁸⁶ Den estetiske frie leken stiller spørsmålsteget ved nettopp delingen av det sanselige og slår fast en frihet og en likestilthet i sansningen som ikke tidligere har vært tilfellet:

Mer generelt kan vi si at dominansens legitimitet alltid har hvilt på den selvsagte inndelingen av menneskeheten i forskjellige sanselige typer. Jeg siterte Voltaire tidligere: allmuens mennesker har ikke de samme sansene som de dannede¹⁸⁷

Rancièrè mener at den estetiske erfaring potensielt kan være frigjørende når den tenkes på nytt ut i fra et likhetsperspektiv og ikke identifiseres med dominansen av én type mennesker over en annen, eller som en disiplin.¹⁸⁸ Estetikken innebærer nettopp et mulig brudd med den tradisjonelle måten å kroppsliggjøre ulikheter i selve konstitueringen av den sansbare verden. Det estetiske bruddet har slik innført en særegen form for effektivitet, nemlig effektiviteten til en dissens, sier Rancièrè. Det er slik kunsten kan komme i kontakt med politikken. Den skaper en arena for ekte subjektivering. «Estetikken politikk» vil si at kunstregimet har en politisk virkning basert på formen som strukturerer den sanselige erfaring. Kunsten kan fremstille *ulike* sanseligheter. Når det skapes strid om det vi sanser, oppstår estetisk politikk. I

¹⁸⁴ Ibid., Brev 15, s. 70.

¹⁸⁵ Meyer, S: *Det innovative mennesket*, s. 118.

¹⁸⁶ Rancièrè, J: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", i *Parrhesia*, No. 1, s. 6.

¹⁸⁷ Rancièrè, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 542.

¹⁸⁸ Ibid., s. 541.

den forbindelse har Rancière laget ordet *dissensualitet* som forener begrepene dissens og sanselig.

Kunstens politiske forbindelse

For Rancière er kunstens forbindelse til politikken dens evne til å risse opp et nytt landskap for det som kan sees, sies og gjøres. For å kunne rekonfigurere virkeligheten trenger vi noe som kan frata det sansbare dets selvfølgeligheter. Kunsten kan virke som et «råmateriale» til det dissensuelle stoffet og slik utfordre eksisterende skillelinjer slik at de forskyves eller endres:

Kunsten er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom den måten den fremstiller samfunnsstrukturer, klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra disse funksjonene, gjennom den type tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrensar denne tiden og fyller dette rommet¹⁸⁹

Kunstens politikk består i «at de alminnelige referansepunkter blir opphevet». Slik kan kunsten produsere politikk på egen hånd ved at den former sansbart materiale til noe som *utfordrer* den nåværende oppdelingen av det sanselige. Den kunstneriske fiksjonen går «virkeligheten» vår nærmere etter i sømmene, sier Rancière.¹⁹⁰ Når virkeligheten gjøres til gjenstand for uenighet, er som nevnt denne aktiviteten - uvilligheten til å underkaste seg det gitte - selve den politiske prosessen for Rancière. I dette ligger det at effekten av kunstens virkning ikke kan foregripes, men må oppstå spontant. Når og hvordan kunsten er politisk kan vi dermed aldri si med sikkerhet. Verket som «gitt» kan ikke bidra til å rekonfigurere virkeligheten, fordi en foregripelse avskaffer eller «absorberer» effekten av den frie sansningen som ligger i avstanden mellom verket og betrakteren. Rancière mener dette for eksempel skjer der hvor kunsten skal moralisere, bekrefte, belære eller selv prøver å skape sosiale bånd. Her ønsker man å styre effekten og virkningen, og dermed forsvinner den mulighetssonen som ligger i kunsten som ambivalent – det som både gir og ikke gir mening – og som kan koble sansning og tolkning av det sette på nye måter.

Dette poenget kan illustreres med kunstverket *Soccer Ball* av Nicola Costantino (fig. 25). Verket var en del av utstillingen *Desire*, og ble vist sommeren 2012 på Kunstmuseene i

¹⁸⁹ Ibid., s. 536.

¹⁹⁰ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 118.

Bergen, Stenersens (nå Kode 2). Tema var seksualitet og begjær, og følgende tekst om verket er trykket i katalogen:

In the series Human Furriery recognizable shapes from the human body are converted into clothing, handbags, shoes and other commonplace apparel. Imitations of human skin are made into accessories such as the hides and furs of animals are often used for. *Soccer Ball* is part of this series and consists of a football with realistic imitations of human nipples and of silicon leather, and a red football pump. The body part is transformed into a functional object and thereby reminds us of society's objectification of the female body



Fig. 25 Nicola Costantino, *Soccer Ball*, 2000.

Ifølge Rancièrè er dette en tradisjonell måte å tenke politisk kunst på fordi man forutsetter at sannheten er noe skjult: Den er enten noe betrakteren ikke *vil* se eller noe han eller hun ikke *klar*er å se. Verket ønsker å «avsløre» og «kritisere» et samfunn der kvinnen blir redusert til et objekt som sparkes rundt som en ball (av mannen?). Teksten baserer seg på en inndeling av verden i motsetningen mellom menn og kvinner. Vi gis ingen andre muligheter. Kunsten har et budskap og en klar moral: se på denne undertrykkelsen. La oss oppheve den ved å frigjøre kvinnen. Men å dokumentere en konvensjonell oppfatning gir ikke politisk effekt, hvis vi følger tenkningen til Rancièrè. Han mener budskapet om mulig «likhet» en gang i fremtiden ikke lar seg kommunisere uten samtidig å bekrefte og dermed også forsterke tanken om «ulikheten» som eksisterer i nåtiden. Svakheten består altså i at vanlige (sanselige) regimer blir bekreftet og videreført. Verden er «ferdig» oppdelt i kjente kategorier. Kunstverkets kategorier er kvinne og mann, og bekrefter gitte antagelser om kjønnetenes adferd. Når kunstinstitusjonen påtar seg rollen å opplyse betrakteren, hvilket vil si å skille mellom uvitende og vitende, aktiv og passiv, betyr dette ifølge Rancièrè å «lukke» kunstverket slik at det bekrefter organiseringen av det sanselige.

Ifølge Rancière ville styrken være å skape en forstyrrelse i vedtatte oppfatninger, noe som kan kullkaste og løse opp forbindelser i den rådende logikken. Hva ser betrakteren hvis meningen ikke er gitt, det vil si hvis kunstverket hverken skal opplyse eller avsløre? Mannlige brystvorter? Et erotisk objekt? Noe androgynt? Og hvilke koblinger gjøres da? For Rancière ligger effekten til et kunstverk i uvissheten, og spillet med motsetninger i *Soccer Ball* gir nettopp denne muligheten hvis det forblir «åpent». Da blir ikke erfaringsmønsteret bekreftet. Det er når vi ikke helt vet hva det er vi ser, når vi ser forskjellig, at kunstverket kan bli interessant. Når betrakteren er fri til å se det han eller hun vil, blir denne hverken ledet (eller forledet?) i sitt møte med kunstverket. Denne sansningen er fri og følgelig også demokratisk, ifølge Rancière.

Kunst som *estetisk* betegner en tenkemåte som springer ut av en erfaring med kunst. Kunsten innebærer nå en atskillelse fra en bestemt erfaringsform, fordi kunstverket har forlatt sitt nettverk av faste forbindelse:

The works that enter the new realm of aesthetic experience had been first produced according to a certain destination: the civic festivals of antique times, the ceremonies of religion, the decorum of monarchic power or of aristocratic life. But their aesthetic condition is the condition of monuments, images or fictions separated from those functions and destinations¹⁹¹

Det singulære ved kunsten frigjør den fra bestemte regler, fra sjangerhierarki, emnehierarki og kunsthierarki. Når sagt hva som helst kan gjøres til gjenstand for kunstproduksjon, mener Rancière. Når kunsten motsetter seg en bestemt sanselig inndeling får den heller ingen «fast» plass eller funksjon. Kunst som estetisk befinner seg i en konstant spenning mellom det å være autonom kunst og det å være noe annet enn kunst: “The aesthetic sensorium is the sensorium marked by the loss of destination.”¹⁹² Det er den estetiske erfaring som er autonom, påpeker Rancière, ikke selve kunstverket. “So the original scene of aesthetics reveals a contradiction that is not the opposition of art versus politics, high art versus popular culture or art versus the aesthetization of life.”¹⁹³

Rancière mener kunsten har sin egen måte å skape en fiksjon – en virkelighet – på fordi den smir andre former for «fellessans».¹⁹⁴ Kunst og politikk er derfor ikke atskilte

¹⁹¹ Rancière, J. (2008): “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, i *Art and Research*, Vol. 2, No. 1, s. 3, ISSN 1752-6388.

¹⁹² *Ibid.*, s. 3.

¹⁹³ Rancière, J: *Dissensus*, s. 118.

¹⁹⁴ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 118.

virkeligheter, men «[...] to former for inndeling av det sansbare som begge hviler på et bestemt identifikasjonsregime»¹⁹⁵:

Jeg gjentar nok en gang at det ikke finnes kunst uten at det også finnes en spesifikk form for synlighet og språkbruk som kan identifisere det som kunst. Ingen kunst uten en viss deling av det sansbare som knytter det til en bestemt form for politikk¹⁹⁶

Kunsten (og litteraturen) er altså viktige på et mer grunnleggende plan enn budskapet som blir formidlet, måten dette blir gjort på, og hvordan betrakteren kan sies å ta det innover seg. Bidraget ligger i å ordne og bryte opp, organisere og reorganisere vår sanselige verden nettopp ved å ta avstand fra disse funksjonene. Kunsten særegne funksjon er å bidra til en ny inndeling av det materielle og symbolske rommet.¹⁹⁷ Effekten av kunstens nye sammenstilling kan i sin tur skape grunnlag for nye fellesskap, sier Rancière. Men kunst intervensjoner alltid *som* kunst.

Den frigjorte betrakter

Når kunsten motsetter seg en hierarkisk strukturering fristilles også betrakteren til å gjøre koblinger mellom egne erfaringer og elementene han eller hun har foran seg. Kunsten som «åpen» etablerer en likhet mellom det som skal forstås eller oppleves i kunstverket, og det som skal forstås eller oppleves av betrakteren. I opphevelsen av enhver definerbar forbindelse mellom kunstner, verk og betrakter, henvender kunsten seg til det anonyme, ubestemmelige publikum som utgjør det enkelte subjekt. Mening oppstår når betrakteren anerkjenner den henvendelse verket er, responderer på denne henvendelsen og reflekterer over sin egen respons.¹⁹⁸ I denne prosessen er det rom for både å være en tilbakeholden betrakter og en aktiv fortolker på en og samme tid, sier Rancière. Det å *se* betyr ikke det motsatte av å vite, det motsatte av å handle, eller det motsatte av å tenke. Det å se betyr aktivitet - egenaktivitet - på lik linje med handling. Å betrakte krever mental tilstedeværelse: «Å være tilskuer er ikke en passiv tilstand som må omgjøres til noe aktivt. Det er vår normale tilstand.»¹⁹⁹ Betrakteren trenger hverken å rykkes ut av en eventuell innlevelse som angivelig fordummer, eller

¹⁹⁵ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 538.

¹⁹⁶ *Ibid.*, s. 550.

¹⁹⁷ *Ibid.*, s. 536.

¹⁹⁸ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, i etterordet ved Kjersti Bale, s. 229.

¹⁹⁹ *Ibid.*, s. 31.

frarøves en illusorisk mestringsfølelse som sies å skape avstand. Det finnes ingen «fasit» for hvordan vi skal se. Betrakteren besitter og kan utfolde sin egen skaperkraft. Denne egenskapen utfoldes gjennom ureduserbare avstander, ved et uforutsigelig spill av assosiasjoner og dissosiasjoner. Evnen ligger i å forbinde og atskille, observere, velge ut, sammenligne og fortolke. En evne som ikke skriver seg fra vår deltagelse i fellesskapet, men som er en egenskap som gjør hver enkelt lik en annen. Blikket som møter kunsten er ikke annerledes enn blikket som møter andre synlige redegjørelser, sier Rancière.²⁰⁰ Stikk i strid med tradisjonelle oppfatninger om et strengt skille mellom kunst og ikke-kunst («kunst og kitsch»), der kunst er knyttet til den estetiske «desinteresse», er resultatet ifølge Rancière i stedet et annet: En sammenblanding av de ulike kunstformene og en utvisking av grensene mellom kunst og liv, der kunsten alltid vil være åpen for fortolkning. Sammenhengen mellom fremvisning, mening og virkning oppløses.

Evnen til estetisk erfaring er et fremmed element for alle parter som ingen eier men som vi likevel er sammen om.²⁰¹ Når den estetiske erfaring sidestilles med å avkode kunstverket gjennom refleksjon og distanse, forutsettes det at det finnes en direkte overensstemmelse mellom kunstverket og dets betydning og effekt. Men virkningen i den estetiske erfaring, sier Rancière, ligger i *opphevelsen* av enhver definerbar forbindelse mellom kunstverk, betrakters blikk og fellesskapets tilstand, slik det nettopp blir formulert av Kant og Schiller.²⁰² I bruddet på *samsvaret* mellom et «gjøremål» og en «evne», på en sammenheng mellom fremføring, mening og virkning, eller årsak og virkning ligger en mulighet for nye forbindelser. Evnen til å se noe *estetisk* er uten konsept: «Den estetiske effekten er en avstandseffekt, og en nøytraliseringseffekt.»²⁰³ Når vi ser estetisk er blikket atskilt fra enhver sensomotorisk forlengelse, atskilt fra en bestemt erfaringsform og avviser enhver identisk overføring.

Effekten av den estetiske avstanden er aldri gitt og har alltid noe ubestemmelig i seg som ikke lar seg foregripe. Det er denne “doble” aktiviteten som ligger i den estetiske erfaring som knyttes til emansipasjon. Nettopp ved en atskillelse mellom årsak og virkning unndrar den estetiske erfaringen seg regler og kontroll. I en kunstsammenheng kan verkene derfor forandre våre blikk hvis deres betydning og effekt ikke tas for gitt.²⁰⁴ Den emansiperende effekten ligger i muligheten for *den enkelte selv* å bryte politi-delingen av det sanselige. «Å se

²⁰⁰ Ibid., s. 111.

²⁰¹ Ibid., s. 28.

²⁰² Ibid., s. 88 – 90.

²⁰³ Ibid., s. 86.

²⁰⁴ Ibid., s. 163.

er også en handling som bekrefter eller forandrer (denne) fordelingen av posisjoner.»²⁰⁵ Som frigjort betrakter skaper vi egne «fortellinger», og «oversetter» det vi ser rundt oss. I et likebyrdig fellesskap er alle aktører i sin egen historie, noe som hele tiden åpner for nye måter å definere og forvalte det som er felles:

Overalt finnes det utgangspunkter, korsveier og knutepunkter som gjør det mulig for oss å lære noe nytt, dersom vi for det første avviser den dyptgripende avstanden; for det andre avviser rollefordelingen; og for det tredje avviser grensen mellom territorier²⁰⁶

Estetisk emansipasjon er et brudd med oppfatningen om hvordan betrakteren skal føle, se, snakke og tenke. Det er oppdagelsen av individualitet og et fritt fellesskap. Et emansipert fellesskap er et fellesskap av berettere og oversettere, og emansipasjonen begynner når vi setter spørsmålstegn ved det gitte og vante i den sosiale orden, slik at grensen mellom de som handler og de som ser, mellom individer og medlemmer av et kollektiv blir utydelige. Ifølge Rancière er det emansipasjon som «[...] setter i verk evnene til å føle og snakke, tenke og handle; evner som ikke hører til en klasse i særdeleshet, men som tilhører hvem som helst».²⁰⁷ Denne definisjon av begrepet emansipasjonen, som verifisering av forstandens likhet, fører til oppløsningen av den gamle delingen av det synlige, det tenkbare og det gjørlige.²⁰⁸

Oppsummering og konklusjon

Rancière sin filosofi viser oss sammenhengen mellom politikk og estetikk, og hvordan estetisk erfaring potensielt kan være frigjørende for hver enkelt. Estetikken er tett forbundet til politikken. Sansning skjer alltid i henhold til en bestemt distribusjon som avgjør hvem som kan omtale hva når og hvor. Politikken forhandler om denne distribusjonen i det daglige, der blant annet kunstens oppgave er å bidra til en kontinuerlig rekonfigurering av sansningen.

I vurderingen av den konkrete oppdelingen som Rancière kaller politi, er det sentrale om den er fundert i likhet eller ikke. Dette synet står langt fra å tenke politikk som ideologi, verdiprioritering og fordeling av rettigheter og goder. Ikke teoretiske strukturer men det enkelte subjekt står i fokus og er utgangspunktet for å tenke frigjøring hos Rancière. Å endre noe innenfor politi-delingen av det sanselige betyr at posisjoner kan bytte plass mens selve

²⁰⁵ Ibid., s. 26.

²⁰⁶ Ibid., s. 32.

²⁰⁷ Ibid., s. 67.

²⁰⁸ Ibid., s. 73.

inndelingen består, mener Rancière. I sansningen finnes derimot muligheten for å endre det bestående på en *grunnleggende måte*. Kunsten er «råmaterialet» som kan veve nye former for fellessans og kan føre til refleksjoner som igjen kan bidra til å endre det bestående. Når estetisk erfaring, som den erfaring mennesket er blitt «nektet», tenkes på nytt ut ifra et prinsipp om universell likhet, kan den potensielt være frigjørende. Her finnes muligheten for å redefinere og re-orientere oss selv som sansende mennesker. Her starter refleksjonen som kan omstyrte det vante og det gitte. Frigjørelsens prosess er nettopp å motvirke det bestående ved å forsøke å omfordele det sanselige, og derved danne nye fellesskap. Denne politikken kommer til syne når den vante og gitte livsverden slår sprekker, når det som vi tenker som «naturlige» strukturer og sosiale hierarki utfordres. Den estetiske erfaring tenkt som en mental evne («lekedrift»), levner alle muligheter og evne til å delta i det fellesskap som knytter individer sammen: «Det som bekreftes er de anonymes egenskap, egenskapen som gjør hver enkelt lik alle andre.»²⁰⁹ Rancière sitt ideal er en demokratisering av sansningen, og emansipasjon betyr at betrakteren inngår i en gjensidig og likeverdig relasjon. Her ligger muligheten for de uten innflytelse i samfunnet til å tilkjempe seg retten til å se og høre, og bli sett og hørt, sier Rancière.

Med forankring i Rancière sin filosofi er nettopp diktene skrevet om *Havmannen* relevante. Diktene er skrevet av mennesker som går på tvers av de gitte teoretiske kategoriene. Politikken tar til fordi det oppstår et brudd i fordelingen av rom og kompetanser – og inkompetanser. Anonyme kvinner og menn hevder seg som deltakere i en felles verden og slik antar de ifølge Rancière sin filosofi en emansipert posisjon. *Havmannen* er kunsten som det strides om – i Rancière sin terminologi representerer den *dissensualitet*. Når ord sirkulerer på en fri, tilfeldig og begjærlig måte og kan tilegnes av hvem som helst, oppstår det et fellesskap uten legitimitet. Diktene kan fortelle oss noe om det enkelte anonyme menneskets møte med kunstverket og de gjør oss oppmerksomme på det Rancière sier om politikk og estetikk; at det er i hendelsen av estetisk dissensus at det enkelte subjekt kan bli synlig og hørbart.



Fig.26 Minnemarkering ved *Havmannen*, juli 2011, Mo i Rana.

²⁰⁹ Ibid., s. 31.

KAPITTEL 4: DIKTANALYSE

Kort historikk om forløpet til diktingen om *Havmannen*

Før *Havmannen* kom på plass i Mo var leserne av *Rana Blad* stort sett opptatt av pengebruken i forbindelse med anskaffelsen av skulpturen. Det ble diskutert hvorvidt det var riktig å investere i kunst, og lokalbefolkningen var til dels svært negativ til å delta i prosjektet *Skulpturlandskap Nordland*. Ved avdukingen 6.mai 1995 var interessen stor, vel 1000 mennesker var møtt frem til seremonien, og *Havmannen* ble da ønsket velkommen. Etter avdukingen oppsøkte mange skulpturen. Høsten samme år kom Gormley igjen til Mo for å forbedre utformingen av skulpturens bakdel, og visstnok var det da det ble «påpekt» at *Havmannen* manglet noe foran – en «snøtt», eller på vanlig norsk, en penis. Ifølge *Rana Blad* som trykket diktene, satte bemerkningen i gang diktingen.²¹⁰ Jeg har sett gjennom mikrofilmer av *Rana Blad* i perioden mai 1995 t.o.m. juni 1996. Totalt har jeg funnet vel 100 dikt som hovedsakelig ble skrevet og trykket i perioden november 1995 t.o.m. januar 1996. I en avisartikkel i *Rana Blad* den 23. desember 1995 heter det at avisen på det tidspunkt har fått inn nesten 100 dikt om *Havmannen*. Det er nærliggende tro at ikke alle dikt kom på trykk, og at det antallet jeg har funnet gir et riktig bilde av «hendelsen» som jeg i det følgende skal undersøke.²¹¹ Diktene ble trykket litt sporadisk; noen dager ingen, andre dager kun ett, og atter andre dager flere dikt samtidig. I en periode het spalten i *Rana Blad* «Dagens *Havmann*».

Generelt om diktene

Nesten alle dikt tar form som små rim eller «limericks». Stilen eller sjargongen kan også minne om det som før i tiden ble kalt skillingsviser, og de er skrevet på den lokale dialekten. Mange dikt er sendt inn anonymt, men en del dikt blir «signert» slik at vi vet om de er skrevet av en mann eller kvinne, og noen ganger kan dette også leses ut av diktet. Diktene viser at det foreligger ulike måter å fortolke *Havmannen*, og de kan deles inn i noen hovedkategorier. De fleste dikt tar utgangspunkt i eller handler om *Havmannens* form og utseende²¹²:

²¹⁰ <http://www.skulpturlandskap.no> *Rana Blad*, 23.12.95, i mediearkivet om *Havmannen*.

²¹¹ Jeg har vært i kontakt med Rana kommune v/Kultursjefen, *Rana Blad* og Rana Folkebibliotek. Ingen vet det eksakte antallet dikt som ble skrevet. Kommunen har bevart noen dikt i en utklippbok. Det dreier seg om dikt som stod på trykk i avisen frem t.o.m. 16. nov. 1995.

²¹² Utdrag fra diverse dikt, se vedlegg, s. 108 – 125. De blir her gjengitt slik de kom på trykk i lokalavisen *Rana Blad*.

Det er jo synd i en mann uten snøtt, for damer som liker en gløtt. Men ingen kan vel ha en slik fast og fin bak, det hadde vært noe å tatt i et tak. Jeg synes Havmannen er sexy og bra. Han gjør oss damer vill og glad («Fornøyd tømte»)

Hyllest til Havmannen

La nå «havmannen» få litt ro, der han stolt skuer utover havet på Mo. Jeg synes han er staselig der han står, med brede skuldre og kraftfulle lår. I grunn er det bra at han ikke har «snøtt», tenk å stå der og dupp hain i havet støtt! Da ville han ofte bli frossen og blå og ingen som helst å varme seg på. Nei – kos deg med gubben som du har heim, la hain vær i fred som e laga av stein! (Ann-Mari)

Havmain

Stakkars Havmain så må aleine stå, uten arma, prøtt og hår. Han e jo snau å raka, juså grisehaka. Ke vi ska med en sånn main så ingen teng ha (N.I.)

En hilsen fra «Havmannen»

Dessverre – eg er ikke mann. Eg er en stein som står i vann. Og må erklære med et inderlig sukk eg er engang ikke en steinevenukk, og føyer til med et skikkelig stønn eg står her og er kun et intetkjønn. (E.)

Havmannens redning

Det snakkes og funderes om en mann nedi fjæra. Har han nån mangla eller e han bære høg på pæra? Det diktes og skrives i hytt og pine, men mannen han forander jo ikkje en mine. Eg trur beint vi korgfæsjen²¹³ får tak han ett vers, det e næmlig de otruligste typan så ha måtta til pærs. Om de i utgangspunktet va både egen og sein, ette våres behandling ha mangt komme fra å vørte til stein. Så til dæm som ikkje lik våres lyriske dekt. Konsentrer dåkk om det andre og ikkje les nåka slekt. Nå vi ha fiks den karen så det ikkje er meir å bemerk, vent vi med lengsel på Havmannens samlede verk (Trulte)

Havmannen gir også anledning til å skrive om følelser. Flere tenker seg at han må være både ensom og kald, at han er forsvarsløs, på feil plass i livet, og ikke kan gjøre noe hverken fra eller til. Disse diktene er det færre av:

Ikkje det minste rart

Havmannen, du ble møtt fra første stund, med motgang og medgang utenfor og innenfor Rana. Og no har interessen samla seg om mangel av dine kjønnsorgana. Men du kan ikkje forsvar deg. I vår tid er mange blitt feil plassert. Deg plassert de langt nepa ei oppbygd fjæræ. Havmann, eg synes ikkje det er det minste rart at du snur befolkninga rævæ. (Kystkvinne)

²¹³ Lokal dialekt som betyr damer fra Korgen. Korgen er et lite sted utenfor Mo.

Havmannens tanker

Så stille og tankefull rolig står han der. Lurer på om det kan være rasismen som rår her. Det kan være mobbing, det kan være vold. En ting er sikkert, det kommer ofte fra nærmeste hold. Tid har han nok av, og tankene flyr vidt, han tenker med seg sjøl, at livet kan være stridt. Han tenker på alt som rundt i verden skjer. Det er ikke over alt en kan høre folk ler. Her står jeg en handikappet stakkars, gjør ingen for tred. Da må det vel i «herrens» navn, gå an å få fred.

(G.J.K.)

I noen dikt åpner *Havmannen* for å mene noe om stedet:

Ode til Havmannen

Så står han der i steinhard taushet. Med ryggen mot byen vendt, skuende utover sitt element. Splendid isolasjon – eller – fornærmet over å være uønsket?? Ne, - nu – ser vi det!! Han måå, rett og slett, i mangel av et....offentlig toalett!

Stakkars

Stakkars Havmann ut i sjen. Kuinn han ikkje har stye i byen? Der skuill han ha stye og rækti skræva, så folk kuinn beuinner den kostbare ræva. At han e vanskaft, det e jo trasig, - ingenting der han sku va oppstanasig. Et gapandes tomrom en vekti plass, ska påminn oss aill om at Mo har kje dass!

(Jacob)

Ettersom tiden går er det flere som mener at *Havmannen* bør få seg både kone (havfrue) og barn. Julen 1995 blir det diktet både juleviser og rim om *Havmannen* der det blant annet tillegges *Havmannen* juleønsker:

Havmannens juleønske!

Eg står i flo og fjære og tar imot vestavære. No ønsk eg at dok snu me i sjen, så får eg sjå litt a byen. Så ønsk eg me staselig stell av Ranas hardeste fjell. Då kain dok va stolt a mi prakt å ikje ha me tel forakt, her eg står i Adams drakt.

(Havmannen)

Diktene viser et stort engasjement blant befolkningen, og både kvinner og menn i og utenfor Mo ytrer seg om skulpturen. *Havmannen* er vanskelig å overse og forholde seg likegyldig til: Utformingen og plasseringen, diskusjonen i forkant om bruk av penger på prosjektet – alt dette bidrar på sin måte til at *Havmannen* engasjerer. Mange limericks synes ikke å ha noe særlig mål og mening utover det at det virker artig å koble kunst med intime ord om kroppen (særlig ordet «snøtt», men også tiss, penis og rumpe), ord som ellers ikke er vanlige å bruke i forbindelse med kunst. *Havmannen* ser ut til å tilby en mulighet for å «leke» seg litt med ord. Dette er jo noe uvanlig i seg selv, men jeg synes ikke at det alene kan forklare hvorfor så

mange som 100 dikt kommer på trykk i løpet av en kort periode. Hva er det da som utløser denne energien?

Med ord rammer vi inn det synlige, sier Rancière, og *Havmannen* blir gitt mange ulike ord. Positivt ladete ord som beskriver *Havmannen* er høyreist, sexy, kry, yr, traust, stolt, sterk, tøff, stor, kraftfull og allsidig. Disse diktene er skrevet av anonyme eller kvinner. Negativt ladete ord som beskriver *Havmannen* er nudist, steinevnukk, homo, misfoster, svarting, kjønnslaus, vanskapning og «en stakkar». Disse diktene er skrevet av anonyme eller menn. Dikt som uttrykker medfølelse, skrevet av både kvinner og menn, inneholder ord som kald, våt, ensom, avkledd, naken, tankefull, stum og lengselsfull. «Snøtten» synes å være knaggen de ulike fortolkninger henger på.

Havmannen og diktene bekrefter Rancière sine tanker om kunstens potensiale og betrakterens mentale aktivitet i møte med denne. Diktene forteller oss at betrakteren er aktiv og ikke passiv. Kunstverket som «åpent» gir rom for ulike «fortellinger» og fortolkninger. *Havmannen* setter i gang et fritt spill der det er opp til betrakteren å fullføre verket. De ulike oppfatningene bekrefter at vi sanser og ser forskjellig; at det ikke finnes én sanselighet eller én betydning. Betrakterne har en direkte erfaring av kunstverket og blikket som møter *Havmannen* er subjektivt ladet. Her ser det ut til at vi kan finne konturene til et mønster: *Havmannen* er ifølge flest kvinner staselig og flott, og ifølge flest menn noe latterlig og vanskapt. Blikket virker med andre ord kjønnnet. Flere anonyme dikt lar seg også innpasse i dette mønsteret. Dette tyder på at selve konflikten består i at kvinner og menn opplever *Havmannen* forskjellig. Den representerer det Rancière kaller *dissensualitet*. Et viktig poeng er at betrakterne er *uenige* om fortolkningene, det vil si, sier hverandre imot og strides om det de ser. Motsetningen, eller konflikten, dreier seg om forholdet mellom *sense* og *sense*, hvilket ifølge Rancière betyr forholdet mellom en *sanselig erfaring* og *fortolkningen* av denne erfaringen.²¹⁴ Denne uenigheten mellom ord og ting er politikkens kjerne. Som vi har diskutert, mener Rancière at det skjer noe betydningsfullt når vi er uenige, griper ordet og ytrer oss i fellesskapet om det vi sanser og ser. Ord etablerer et «sanselig kart» og dette har effekt på det virkelige. Så hva gjemmer seg egentlig bak ordene som beskriver *Havmannen*?

²¹⁴ Rancière, J: *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 139.

***Havmannens* effekt – det estetiske møte**

Havmannen står oppslukt i egne tanker. Denne absorptive egenskapen betyr at han ikke lar seg distrahere av noen eller noe. Nettopp fordi han står der *som om* betrakteren ikke finnes, trekker han betrakteren inn i sitt rom. Virkningen er en karakter av noe ekte og naturlig som er fengslende. *Havmannen* lukker seg for betrakteren og tilbyr hverken en handling eller fortelling. Han har ingen «merkelapp» og er fri for sosial identitet. Alle individuelle detaljer er tonet ned. Det abstraherte ansiktet røper ingen følelser. Fokuset er rettet innover - han er en mental tilstand. Ordene som beskriver *Havmannen* tyder på at virkningen av den estetiske effekt synes å være at han berører eller treffer noen instinkter som har med kroppslige erfaringer og følelsesmessige tilstander å gjøre. Skulpturen leder betrakteren mot eget sinn og egen kropp. Mange dikt gir for eksempel uttrykk for at *Havmannen* må være både ensom, kald og våt. At det må være litt uhyggelig og trist å stå slik alene. Om dette ser det ut til å råde en viss enighet, eller konsensus, som Rancièr kaller det. Men så begynner «kroppene å tenke» forskjellig, og det oppstår dissens. Når kjente referanserammer forsvinner, gis betrakteren muligheten til å se på «nye» måte, sier Rancièr. Hva er det kroppene kjenner på i fraværet av de vanlige «fortellinger» om menneskelig eksistens?

Kvinnen gir først og fremst uttrykk for at hun ser en høyreist, flott, stram, kjærlig, trofast eller traust kar. Det danner seg et visuelt bilde av *Havmannen* der ordene viser både til hans fysikk, men enda viktigere, til former for adferd, til indre usynlige kvaliteter som *Havmannen* gjør synlig. *Kvinnen* først og fremst *sanser* at *Havmannen* er en mann: *Havmannen* vekker kvinnens begjær. Til å begynne med blir dette antydning litt forsiktig og diktene er ganske korte. Her ytres det først et ønske om å kunne «se mer» og tonen er gjerne litt humoristisk. Ettersom tiden går blir diktene fylt med mer erotikk og begjær. Språket blir fyldigere og mer «poetisk», og noen dikt blir til små fortellinger. I flere figurerer det nå en havfrue, og fantasiene blir enda mer levende:

Så med ett fikk hun se ut mellom båran «Svarte Per» kom, han var helt enorm[...]det var bra du kom, på deg [havfruen] har jeg ventet, nå klarer jeg ikke å skjule han mer[...]Før der ute står en voksen kar som kanskje et bankende hjerte har[...]Det livløse, usynlige lem kan kanskje bli lokket frem hvis havmannen den skjønneste fikk se han ikke lenger så ensom ble[...]Livløse usynlige lemmer en erfaren kvinne trenger[...]De pratet og lo det elskende par, han var sort hun skummende hvit. Jeg stod her i vinduet og så alt sammen. Det må være stormen som gjorde meg ør. Den flotteste mann jeg har sett[...]La oss danse og elske alle de

*havmenn som vekker lysten! [...]Her ute i havgapet fins havmenn med snøtter som vekker kvinners begjær*²¹⁵

Diktene bekrefter Rancièrè sin teori om det aktive blikket. Men de viser også at *Havmannen* blir sett med et erotisk blikk. Kvinnens subjektive blikk - hennes «gaze» - er seksuelt ladet. I feministisk kunstteori er «the gaze» et mye omdiskutert fenomen. Forenklet dreier det seg om at «[...] “looking” is generally seen as an active male role while the passive role of being looked at is immediately adopted as a female characteristic».²¹⁶ Man tenker seg at underbevisstheten kobler blikket opp mot hvordan vi forstår de ulike rollene, der den mannlige rollen er aktiv og den kvinnelige er passiv. Selv sier Gormley:

I have tried to escape from the male gaze, if we are thinking about the male gaze both in relation to nature as a place of slightly frightening otherness and the male gaze in relation to the female body as the object of desire, or the object of idealization²¹⁷

Hvor kommer det erotiske blikket fra? *Havmannen* står med ryggen til, og ved selv ikke å se, inviterer han i særlig grad til å bli sett. Kvinnen kan i fred og ro gransker ham med sitt blikk. Han virker hverken truende eller dominerende. Kanskje nettopp fordi *Havmannen* ikke selv er utpreget kjønnnet kan skulpturen gi rom for tanker om seksualitet og nærhet som har sitt utspring i betrakterens kropp. Alt det hun ikke ser kan hun fritt dikte, drømme og fantasere om. Dessuten er han «en gåtefull annen» og en fremmed. Ifølge Sennett gir dette en egen virkning: “Only by taken others as total strangers might we begin to feel their immediate presence [...]”.²¹⁸ Å være en fremmed betyr ikke bare at vi ikke vet hvem *Havmannen* er. Han lar seg heller ikke kategorisere som en bestemt *mennesketype*. Sennett mener dette er en forutsetning for å kunne oppleve *Havmannens* nakenhet som «pure presence»: Tradisjonelt skiller sosiologien mellom to hovedgrupper av mennesketyper, «the mob» og «the mass». Nakenhet kan fort virke påtrengende og kan stimulere for mye. «Mobben» kan reagere aggressivt, mens «massen» lukker seg i beskyttelse. Nakenheten hos *Havmannen* virker derimot uanstrengt og naturlig – og kanskje en smule sårbar.²¹⁹

Psykiater Finn Skårderud er også opptatt av Gormley sine skulpturer som han velger å kalle «sinnrike kropper»:

²¹⁵ Utdrag fra diverse dikt, se vedlegg s. 108 – 125.

²¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Mulvey (hentet 05.11.2012).

²¹⁷ Gombrich, E.H: “E.H. Gombrich in conversation with Antony Gormley”, i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 23.

²¹⁸ Sennett, R: “On Antony Gormley”, i *Making Space Antony Gormley*, s. 37.

²¹⁹ *Ibid.*, s. 35 - 37.

Det trengs minst to kropper for å skape et sinn. [...] Gjennom en slik nøytralitet, med vekt på selve kroppstilstanden i rommet, kan mottakerens refleksjoner om seg selv og i forhold til andre bli stimulert. Det er nok å bli stimulert, og ikke for mye. Slik språket kan være henholdsvis åpne og lukkede, kan også skulpturen åpne eller lukke²²⁰

Gormley selv omtaler arbeidet sitt som «fysisk tenkning» der det handler om å behandle kropp-sinn som én organisme, og gjengi det som én organisme.²²¹ Vestlige ideer om seksualitet og dominans ønsker han å unngå. I *Havmannen* synes han å ha funnet en form for balanse der skulpturens særegne nakenhet og umiddelbare nærhet i kombinasjon med en mental tilstand stimulerer betrakteren «akkurat passe»: Når kvinnen fyller *Havmannen* med egne kroppslige følelser kan vi si at det har funnet sted et estetisk møte - at skulpturen har åpnet for noe. Det er hennes «kroppssinn» eller «pure presence» som settes på spill. Hans type nærvær, mannen som bare *er*, ser ut til å gi rom for kvinnens seksualitet. Renton beskriver følelsen av et møte med Gormley sin kunst på denne måten:

[...] there is a sense with the encounter of an excess of oneself, which overflows and defines itself in this other. Can we speak of the other in terms of something inanimate, something that does not return the gaze? Perhaps, exceptionally, in Gormley's work we can. The other, here, is after all, constantly negotiating a reassessment of the perceiving body, of myself. I understand it in terms of my embodiment; I test its limits in terms of my own resources²²²

Hvilke innsikter er det kunsten kan sies å formidle når kvinnen begynner å skrive erotiske dikt om *Havmannen* – som en følge av et møte vi kan kalle «an excess of oneself»? Hva er det *Havmannen* har stimulert til? Skårderud sammenligner et møte med Gormley sine «sinnrike kropper» med det psykoterapeutiske rommet. Psykoanalysen tilbyr et perspektiv som inkluderer det enkelte subjekt der det klassiske skillet mellom kropp og sinn blir reversert. I det psykoterapeutiske rommet skapes også et annerledes rom med det formål å skape andre erfaringer. Refleksjonen er sentral, men først kommer sansningen av den andre og selve møtet, sier Skårderud. Målet er å løse opp den skråsikkerhet om seg selv og andre som er forbundet med lidelse, smerte og stagnasjon. Gamle, fastlåste fortellinger skal ødelegges.²²³ Ved å sette ord på følelser som «mangler» et språk kan vi bli kjent med andre sider ved oss selv. I psykoanalytisk tenkning utforskes fantasier og drømmer når det vanskelige, bortgjemte eller fortrenge skal bringes frem. Også det som kan skjule seg i ordenes rytme og klang, eller klangløshet og tomhet, i skjulte og hemmeliggjorte tegn og

²²⁰ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 642.

²²¹ Ibid., s. 650.

²²² Renton, A: «Everything Matters: Antony Gormley's Ethics of Materiality», i *Making Space Antony Gormley*, s. 100.

²²³ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 654.

fakter er et viktig område for psykoanalysen.²²⁴ Kunst, diktning og psykoanalyse er også noe Rancièr befatter seg med. Han sier estetisk sansning er en modus som rommer både bevisste og «ubevisste» tanker. Sansningen unndrar seg regler og kontroll – slik nettopp drømmer og fantasier gjør det, og utgjør slik han ser det «[...] the source of a distinct power».²²⁵ Å dikte er en særegen form for tale som bærer vitne om nettopp det estetiske ubevisste; “the contradictory mode of speech that speaks and keeps silent at the same time, that both knows and does not know what it is saying.»²²⁶ Rancièr beskriver dette språket med en metafor: Vi kan høre bankingen på døren, men døren lar seg ikke åpne. Bankingen viser til noe «fremmed», krefter vi ikke kontrollerer, men som «hjem søker» språket.²²⁷ Sigmund Freud (1856 - 1939), psykoanalysens far, plasserer det ubevisste ikke bare som en motsetning til bevisstheten, men som et eget «sted» i sinnet vårt. Det ubevisste er et dynamisk begrep som både presser på for å gi seg til kjenne, samtidig som det kan «forvrengte» eller dra noe bort fra bevisstheten. Det ubevisste er derfor ifølge Freud noe som blir til gjennom fortrenning, og det som blir fortrent og vender tilbake er forestillinger knyttet til seksualdriften. Fortrenningene projiseres ut på omgivelsene, og blir gjerne overført og lokalisert i en annen person.²²⁸ I presentasjonen av *Havmannens* kropp var vi også innom Freud sitt begrep «unheimlich»; at denne kroppen var gjenkjennelig på et «fremmed» vis, noe som gjorde den «uhyggelig». Med henvisning til filosofen Schelling utdyper Freud begrepet: Noe som burde forblitt en hemmelighet har trådt fram. Det som har trådt frem er velkjent, men har vært bortvist.²²⁹ Følger vi tankegangen til Freud vil de erotiske diktene på psykoanalysens felt kunne tolkes som et fenomen med relasjoner til seksualitet - at de er et uttrykk for seksualitet som er fortrent eller undertrykket. Renton mener Gormley sine skulpturer kan føles som «rom» som inneholder «[...] the tension of an enforced absence. It is impossible to describe such a space, except in terms of what it is not».²³⁰ Kvinnen er seg ikke fullt bevisst følelsen av noe som mangler i eget liv. Det rettes ingen direkte kritikk mot mannen, men via *Havmannen* gis det uttrykk for et savn og en lengsel:

²²⁴ Om psykoanalyse og litteratur, se for eksempel Øverland, J. og Engelstad, I. (red.): *Freud, psykoanalyse og litteratur*.

²²⁵ Rancièr, J. (2010): *The Aesthetic Unconscious*, s. 32. UK/USA: Polity Press. Oversettelse ved Debra Keates og James Swenson.

²²⁶ *Ibid.*, s. 33.

²²⁷ Rancièr, J: “The Two Forms of Mute Speech”, i *The Aesthetic Unconscious*, s. 31 - 42.

²²⁸ Kittang, A. (1997): *Sigmund Freud*, s. 43 – 54. Gjøvik/Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag.

²²⁹ Kristiansen, S: “Freuds “Det uhyggelige” Et utkast til en teori om estetisk opplevelse», i Øverland, J. og Engelstad, I. (red.): *Freud, psykoanalyse og litteratur*, s. 103.

²³⁰ Renton, A: «Everything Matters: Antony Gormley’s Ethics of Materiality», i *Making Space Antony Gormley*, s. 98.

Har ingen

*Du står der så støtt, men dessverre uten snøtt. Men hva skal du med den, når du ingen har, som kommer for å kjenn. Så kjære Havmann, du må forstå, at du har jo ingen å bruke den på.*²³¹ (Liv)

Mannens protest

Mannen ser først og fremst ut til å være opptatt av at *Havmannen* ikke har kjønnsorgan. Han ser også *Havmannen* som mann, men nå er han en homo, en evnukk, et intetkjønn, eller kastrert. Også det kalde vannet gjør *Havmannen* impotent. Dette danner et bilde av *Havmannen* som seksuelt udugelig eller aseksuell:

*Den stakkars svarte, nakne mainn, han e så kjønnslaus det går an[...]Slikt offentlig rabalder og gransking av hva som er dekt er slettes ikke lite frekt og dømmes herved: Skvalder! [...]Det er lite han får gjøre, enda mindre han får til[...]Men kjære de damer fra Korgen og Mo. Hva skal vi da tenke? Hva skal vi da tro? Får de ei snøtt utav kjøtt og av blod? [...]Et messfoster uti sjen står, fri for skjegg og hår. Født, ja uten både armæ og snøtt. Stort høv og kropp som et spett, ke slags mainn bi a dett. Nei hele karn e bære sorgen, hilsen dektar og bonde fra Korgen[...]Hvem der ey sin Fallos have, han ey nævnes må en mann*²³²

Når kvinnen ser *Havmannen* som et erotisk objekt og via skulpturen gjør sin seksualitet til et tema, ser det ut til at dette bringer mannen i en uvant posisjon. Han virker rådvill over det hun projiserer inn i *Havmannen*. Reaksjonene er forskjellige; noen dikt har en litt aggressiv tone, mens noen menn virker mer beskjemmet over situasjonen. Andre igjen prøver å svare humoristisk i et forsøk på å tulle det bort. Jo mer «angrepet» mannen føler seg, desto «knappere» er språket i diktene. I svært mange av mannens dikt er det meningen å latterliggjøre:

Å være festlig på andres bekostning er det motsatte av usynliggjøring. Den andre kommer i rampelyset, men på en ubehagelig måte. Å latterliggjøre andre er en måte å fremheve seg selv på. Når dette gjøres med en skjult hensikt for å oppnå noe, er latterliggjøring manipulasjon. I andre situasjoner er ikke latterliggjøring manipulasjon, men en direkte straff, hevn eller uttrykk for sjalusi²³³

Hvorfor skal ikke kvinnens oppmerksomhet rettes mot *Havmannen*? Kanskje disse diktene forteller oss noe om hvordan mannen opplever – via *Havmannen* - å bli gjenstand for

²³¹ Dikt, se vedlegg, s. 108 – 125.

²³² Utdrag fra diverse dikt, se vedlegg, s. 108 – 125.

²³³ Nordhelle, G.(2009): *Manipulasjon - Forståelse og håndtering*, s. 84. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

kvinnens seksuelle blikk? At det bringer ham i en underlegen posisjon? Hun er det styrende betraktende subjekt, mens han føler seg «reduert» til objekt? At det dreier seg om et maktforhold vedrørende hvem som skal se og hvem som blir sett? Kanskje «værer» mannen *Havmannen* som en konkurrent? Samtidig som mannen retter sin oppmerksomhet mot kvinnens sansning, sammenligner han skulpturens kropp med sin egen, og finner feil og mangler hos den fremmede for å fremheve seg selv. Eller kanskje det dreier seg om at kvinnens sansning «fremtvinger» et «møte» ikke bare mellom henne og mannen, men også mer direkte med *Havmannen*, der skulpturens umiddelbarhet og særegne nakenhet, dens intimitet og nærhet, gjør mannen ukomfortabel. Ifølge Sennett kan aggressivitet knyttet til nakenhet tolkes som det å ha et anstrengt forhold til egen kropp.²³⁴ Fellesnevneren er at de fleste mannlige dikt kan leses som en «protest» mot kvinnens sansning: Det hun skriver er for ham langt «forbi» de vanlige sonene for tilvendt komfortabel intimitet. Mannens fortolkninger frembringer slik jeg ser det i seg selv ikke noe nytt, og lar seg innordne i Rancièrè sin politideling av det sanselige. De utgjør den stemmen som bryter opp demonstranter eller en skuelysten forsamling og sier: «Move along! There is nothing to see here!»²³⁵ Den stemmen som ønsker å vende tilbake til “the normal state of things”: Det gitte og vante er *selvfølgelig ikke* at kvinner har «seksuelle fantasier» om en «mann» av stein som står plassert i vannet – og at dette kommer til uttrykk i det *offentlige* i form av dikt.

Mannen prøver å ikle seg en «rasjonell» forklaring for å motsi kvinnen: ifølge ham er *Havmannen* impotent fordi han mangler sin «snøtt». Ordene og måten han velger å bruke dem på avslører imidlertid et følelsesmessig engasjement: Homo, evnukk, intetkjønn og kastrert er former for seksuell trakassering. Gjennom språket formidler mannen en *posisjon*. Ifølge analyser av kjønn og kommunikasjon passer dette med det bildet der det avtegner seg en «mannlig» og en «kvinnelig» samtalestil. Overordnede karakteristikk dreier seg typisk om at mannen har en kontrollerende hierarkisk stil i motsetning til kvinnen som er orientert mot likeverd og gjensidighet. Mannen posisjonerer seg som ekspert og ordregiver og viser seg da som om han *har* autoritet og utøver makt og kontroll.²³⁶ Som vi har sett er politidelingen av det sanselige ifølge Rancièrè alltid hierarkisk strukturert. Mannens språk kan sies å formidle denne hierarkiske strukturen med et klart skille mellom partene.

²³⁴ Sennett, R: «On Antony Gormley», i *Making Space Antony Gormley*, s. 36.

²³⁵ Rancièrè, J: *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 37.

²³⁶ Andenæs, E.(1995): «Språklig konstituering av sosial identitet», i *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid*, s. 152 – 163. Oslo: Norges Forskningsråd.

Estetikken politik

“*Dissensus* is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration of a gap in the sensible itself”, sier Rancière.²³⁷ Når det oppstår dissens er dette et uttrykk for en konflikt mellom ulike sanseinntrykksregimer: Kvinnens blikk som er løsrevet fra bestemte sammenhenger er en estetisk tilegnelse. Hennes dikt har sitt utspring i en sanselig kunnskap. Denne sansningen blander fiksjon og virkelighet, der fiksjon ikke betyr ikke-sannhet, men å reorganisere relasjonene. Som vi diskuterte i forrige kapittel griper Rancière tilbake til Kant og Schiller for å forklare denne form for sansning som finner sted i møte med kunst. Dette blikket løser opp de vanlige skillene mellom subjekt og objekt, natur og kultur, tanker og følelser, kropp og sinn. Estetisk erfaring er nettopp en «fri lek» som er fundamentert i menneskets likhet som sanselige vesener (og ikke som samfunnsborgere) - og som slår fast en likestilhet i sansningen. Å se på denne måten betyr å ha blikkets frihet til sin rådighet. Ifølge Rancière danner dette blikket et utgangspunkt for et sammenstøt med det han kaller det «representative» regimet. I det representative regimet er kunsten i overensstemmelse med samfunnskonteksten (og samfunnsborgeren) og dermed de hierarkiske strukturer. Dette betyr at den sees gjennom et helt nettverk av uttrykksmessige konvensjoner.²³⁸ Kvinnens blikk er ikke lenger i overensstemmelse med den rådende logikken. Hun overskrider en norm.

Hvordan kan vi forklare at *Havmannen* demonstrerer en slik sanselig kløft? Først og fremst er *Havmannen ubestemmelig*: Det ubestemmelige er det som sirkulerer mellom skulpturen, kunstneren og betrakteren: «det tilsiktede og det utilsiktede, det som vites og det som ikke vites, det som uttrykkes og det som ikke uttrykkes, nåtiden og fortiden», sier Rancière.²³⁹ Dette gir en form for «tankefullhet», der det blir umulig å få skulpturens «nye» (androgyn) form til å falle sammen med det sosialt bestemte bilde av en mann eller et menneske: *Havmannen* er hverken det ene eller det andre. Rancière kaller dette for en appropriert likhet - *Havmannen* har ingen likhet som viser til noe reelt menneske vi kan sammenligne skulpturen med. I tillegg skaper dens passivitet en virkningsfullhet av en helt ny art. Tankefullhet er derfor noe som motarbeider handlingens logikk. Den både forlenger handlingen som stanset samtidig som den stiller alle mulige konklusjoner i bero. Det som avbrytes, sier Rancière, er forholdet mellom fortelling og uttrykk.²⁴⁰

²³⁷ Rancière, J: *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 39.

²³⁸ Rancière, J: «Estetikken som politik» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 540.

²³⁹ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 175.

²⁴⁰ *Ibid.*, s. 188.

Når *Havmannen* «avbryter» den vanlige fortellingen om hva det vil si å være en mann eller et menneske, betyr dette en atskillelse fra en bestemt erfaringsform. Berøvet fra sin verden, symboliserer skulpturen nå en spesifikk forbindelsesform mellom verkets sanselige materialitet og dets virkning. Vanlige forbindelser er avskåret i det sanselige regimet, men i stedet bebodd av en heterogen kraft, kraften til en tanke som er blitt fremmed for seg selv. Rancièrre kaller dette for en paradoksal forbindelse.²⁴¹ Nå kan kvinnen dikte sin egen fortelling og gir dermed liv til en *annen* type mann. Sagt med Rancièrre sine ord gir kvinnen liv til «en metamorfose». *Havmannen* gjør mulig en type tid og rom som Rancièrre beskriver som «[...] the suspension of the rules by which human nature is accorded with social nature».²⁴² Denne modus som han beskriver som en «utvidelse» eller «forlengelse», henviser til en eksistens bortenfor eller før vi som individer blir individer med sosiale posisjoner, hvilket betyr en opphevelse av det hierarkiet som samfunnet bygger på. Slik symboliserer *Havmannen* en opphevelse av det som Rancièrre kaller «den tradisjonelle overensstemmelse mellom den kunstneriske utøvelsens strukturer og en hierarkisk verdens strukturer». Den åpner for det som ennå ikke er en realitet, men som kan være en mulighet i fremtiden. Kvinnen kan derfor se *Havmannen* med et «nytt» blikk og gi denne erfaringen et nytt perspektiv. Den estetiske emansipasjonen ligger ifølge Rancièrre nettopp *her*: «This gap separating nature from itself is the site of an unprecedented equality.»²⁴³

Jeg tolker kvinnens dikt om *Havmannen* som det «emansiperte sted», der hun ser *som om* hun og mannen er seksuelt likestilte. Dette blikket – «the aesthetic gaze» - kan forstås som at kvinnen «bemektiger seg utsikten» og tilegner seg det blikket som «tradisjonelt sett forbindes med makten til dem som nettopp dominerer utsikten». Det er å bytte ut den «sosiale» rollen som kvinne, den som ifølge Rancièrre heller ikke er virkelig men kun eksisterer som et *som om*, med et annet *som om* på tvers av den hierarkiske strukturen: «[...] what the aesthetic experience signifies, is a change in the regime of belief [...]»²⁴⁴ Denne «hendelsen» skjer både gjennom den aktivitet og passivitet som er likestilt i den estetiske sansningen, sier Rancièrre. Kvinnens aktivitet består i hennes kraft til å motsette seg en norm og dermed bli en norm i seg selv. Passiviteten derimot er ikke å vite eller være seg bevisst hva hun gjør:

²⁴¹ Ibid., s. 93.

²⁴² Rancièrre, J. (2011): *Aesthetic and Its Discontents*, s. 14. Polity Press. Oversettelse ved Steven Corcoran.

²⁴³ Ibid., s. 13.

²⁴⁴ Rancièrre, J: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", s. 4.

This identity between knowing and not knowing, between activity and passivity, is the very fact of art in the aesthetic regime; it radicalizes what Baumgarten called “confused clarity” into an identity of contraries²⁴⁵

Dissensen mellom de ulike blikkene, eller sanseintrykksregimene, kan derfor forstås som en «forhandling» mellom det kvinnelige og mannlige subjekt om hvordan virkeligheten, altså politi-delingen av det sanselige, skal utformes. Hvilket ifølge Rancière betyr *hvem* som kan si hva hvor og når. Avgjørende for at kvinnens syn – hennes blikk og hennes ord - kan oppstå og vinne frem, er *Havmannens* ubestemmelige form som ikke lengre bare bekrefter den rådende logikken, det vil si mannen, og som motstår å bli omgjort eller bli tilbakeført til kun en slik bekreftelse. Rancière påpeker at det er nettopp dette «estetisk» betyr. Skulpturen motsetter seg sin representative status i dobbel forstand:

[...] den er ikke en avbildning av en virkelighet som er dens modell. Den er heller ikke en aktiv form som påtvinges et passivt råmateriale. Den er en sansbar form som er heterogen i forhold til de vanlige formene for sanseerfaring, som på sin side er preget av denne dobbeltheten²⁴⁶

Politikkens estetikk

Dersom den estetiske erfaringen kommer i kontakt med politikken, er det fordi den også defineres som erfaring av dissens, sier Rancière.²⁴⁷ Men hva består denne politikken egentlig i? Mens kvinnen først og fremst synes engasjert i *Havmannen* og tar utgangspunkt i den sansningen som finner sted i møte med kunstverket, og dernest kobler denne opp mot noe mer, virker det som om mannen først og fremst tar utgangspunkt i *kvinnens* sansning. Dernest ser det ut til at han retter oppmerksomheten mot *Havmannen*. Mannens dikt leser jeg derfor som et (for)svar på kvinnens sansning der han av ulike grunner prøver å fortelle kvinnen at hun ser «feil»: Uten kjønnsorgan kan ikke *Havmannen* være den mannen hun drømmer og fantaserer om. Hun må jo se at «han er en som mangler alt». Han ønsker å styre hennes blikk. Jeg mener politikken tar til på grunn av kvinnens selvstendige fortolkning (sansning) av *Havmannen*. Den viser to elementer som ikke er i «overensstemmelse» med samfunns-konteksten; at kvinnen via den estetiske sansningen føler seg «bekreftet» av skulpturen *uavhengig* av mannen, og at denne bekreftelsen er av seksuell art.

²⁴⁵ Rancière, J: *The Aesthetic Unconscious*, s. 24.

²⁴⁶ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 540.

²⁴⁷ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 93.

Rancière sier at den politiske argumentasjon består i at en kvalifisert taler (kvinnen), henvender seg om et objekt (*Havmannen*) som er felles for begge parter, til den andre (mannen) med et argument som han «normalt» ikke har noen grunn til hverken å se eller høre. Politikk eksisterer nettopp i kraft av et ønske om å forandre en urett. Diskusjonen, der det er noe i kvinnens «tale» mannen helst vil oppfatte som «støy», vil kunne betegnes som politisk argumentasjon, ifølge Rancière. Gjennom språket formidler han en posisjon og sier dermed noe om hvordan han følelsesmessig velger å forholde seg til kvinnenes sanseintrykk. Med sine ord, som «mot-oversetter», avviser han hennes (seksuelle) intelligens og hennes tale til livet.²⁴⁸ *Hans* formål er *hennes* taushet. Ethvert talende subjekt dikter seg selv og tingene, sier Rancière. Feilen oppstår når et dikt utgir seg for noe annet enn et dikt, når det vil anerkjennes som sannhet og fremtvinge handling. Ved å være «skeptisk» til kvinnens sansning tar mannen utgangspunkt i forstandens ulikhet, noe som innebærer en sementering av roller. Ifølge Rancière betyr en slik skepsis å handle grunnleggende udemokratisk og innebærer en ovenfra-og-nedad-holdning.

Dialogen viser at *Havmannen* har utfordret noen skillelinjer i det sosiale rommet. Sennett sier at Gormley sin kunst praktiserer «reverse visual politics», hvilket betyr at *Havmannen* motsetter seg eller overvinner «the desire for resolution».²⁴⁹ Kunsten blir politisk ved at den inviterer til å dvele og kontemplere omkring «fysiske fakta», heller enn å dramatisere dem. *Havmannens* «fysiske fakta» dreier seg om kropp og eksistens: Kvinnen sanser og tar til orde for egen seksualitet. «Bekreftelsen» på at kvinnens estetiske sansning overskrider politi-ordenen ligger (først og fremst) i mannens protester. Hennes (frie) seksuelle sansningen som inneholder erotikk, begjær, nærhet og intimitet, er ikke en del av kvinnens aksepterte sosiale identitet konstruert av samfunnet. *Havmannen* ser ut til å ha åpnet et rom der hun kan sanse denne siden ved seg selv. Disse følelsene gir hun en «stemme». Politikk i Rancière sitt perspektiv er en handlingsform - å snakke der det ikke forventes – og kan ikke defineres på bakgrunn av et subjekt som allerede eksisterer. Ifølge hans tenkning vil det si at kunsten her har gitt rom for *noe mer* som betyr en ny form for subjektivitet. I forrige avsnitt så vi at *Havmannen* kunne sies å sette i gang en frigjøringsprosess ved at kvinnen så med et fritt blikk. Dette betyr at skulpturen har iverksatt en subjektiveringsprosess som igjen gir muligheten til å overskride rådende klassifikasjoner i den sosiale orden. Kvinnen trer frem i kraft av sine menneskelige egenskaper og ikke i kraft av noe *bestemt*.

²⁴⁸ Rancière, J: *Den uvidende lærer*, s. 95.

²⁴⁹ Sennett, R: «On Antony Gormley», i *Making Space Antony Gormley*, s. 36.

Kjønn er ikke noe vi bare har eller er, men også noe vi «gjør».²⁵⁰ Språket er både makt - og et styringsinstrument og påvirker også dannelsen av kjønn. Det spiller en rolle i konstruksjonen av vår sosiale identitet og kan ifølge Rancière danne «new bodily capacities».²⁵¹ For subjektet er alltid noe mer enn sin klasse, sier Rancière. De kvinnelige diktene representerer det Rancière kaller en kollektiv utsigelsesinstans og slik gjør de hørbart som offentlig ordskifte det man før kun hørte som kroppens støy. Som vi diskuterte i forrige avsnitt går muligheten for å ha en felles stemme via det estetiske bruddet. Når kvinnen gir «en ny stemme» til sin kropp, gjør sin seksualitet og begjær til noe synlig og hørbart, flytter hun følelsene fra den *private* (og dermed ifølge Rancière «usynlige» og ikke-politiske) sfære til den *offentlige* sfære. Dermed går hun på tvers av etablerte kategorier, «avidentifiserer» seg selv og bryter med en samfunnskonstruksjon. Rancière kaller dette for en *dobling* av identiteten. Kvinnen er «[...] the identity of a subject capable of escaping the assignment to a private condition and of intervening in the affairs of the community».²⁵²

Et emansipert blikk utfordrer det bestående som består av hierarkier og faste posisjoner. Denne stemmen som ikke lengre er anonym kan sies å rekonfigurere og dermed påvirke oppdelingen av ulike sider av den sanselige verden som er felles. Derfor dreier det seg ikke bare om kvinnens identitet, men også om mannens. Når kvinnen deltar med den nye stemmen, «krever» hun en ny distribusjon som påvirker hele oppdelingen ifølge Rancière. Dette betyr ikke at hun etablerer noe nytt på bekostning av mannen. Heller ser jeg det slik at hennes sansning kommer begge kjønn til gode. Men det følger alltid med protester når noe «nytt» tvinger seg frem. Det er også vanlig å frykte det ukjente. Mest sannsynlig vil det være rett å si med Rancière, at det som tvinger seg frem i den nye oppdeling av det sanselige er å endre på et forhold der noe tidligere har vært etablert på *hennes* bekostning. Ikke bare for kvinnen, men *særlig* for henne, har seksualitet tradisjonelt vært belagt med skam og tabu. Gjennom tidene har også mannen tilranet seg retten til å tale på vegne av kvinnen og har slik kunne bringe henne til taushet. Ved ikke å ha en egen stemme i det offentlige rom har mannen kunnet styre hennes seksualitet. I feministisk teori heter det: «Possessing a woman's body has meant, for instance, not possessing the right or capacity to control everything that happens to or is expected of that body.»²⁵³ Mannens protester mot kvinnens «seksuelle» stemme tyder på at noen av disse normene og konvensjonene, for hva som kan og ikke kan sies i en felles

²⁵⁰ Se for eksempel Andenæs, E: «Språklig konstituering av sosial identitet», i *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid*.

²⁵¹ Rancière, J: *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 139.

²⁵² Rancière, J: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", s. 6.

²⁵³ Bowden, P. & Mummery, J. (2009): *Understanding feminism*, s. 45. Stocksfield: Acumen publishing.

offentlighet av hvem, fremdeles eksisterer. Kvinnens emansiperte sansning skyver på en opptrukket grense i det sosiale «virkelige» rommet slik at samfunnsordenen blir forstyrret - eller med Rancièr sine ord, blir rekonfigurert. Gjennom denne *handlingen*, der kvinnen tar i bruk sin stemme, virkeliggjør hun en rettighet. Emansipasjonen ligger dermed ikke bevisstgjøringen av en (kvinnens) situasjon (som seksuelt diskriminert), men i hennes mulighet til å intervensere i en gitt distribusjon av det sanselige.

Den kunstneriske fiksjon

Dissensen viser at kunsten rørte ved noe dypt og grunnfestet. Men det var ikke *Havmannen* som var problemet. *Havmannens* estetiske uttrykk og fiksjonens eksistensformer synliggjorde et hittil ukjent landskap som befant seg i den estetiske avstanden mellom estetikens politikk og politikens estetikk. Dynamikken i diktene viser at dette landskapet endres over tid. Kunsten og livet veves mer og mer. Der det f.o.m. høsten 1995 og frem mot jul blir trykket mange dikt om *Havmannens* manglende «snøtt» ment som en negativ omtale og protest, ser det ut til at det f.o.m. julen 1995 t.o.m. mars 1996 blir skrevet flere «erotiske» dikt og at det er protestene (mot disse) som avtar. Der de første diktene kun antyder noe om kropp og seksualitet, er de senere diktene langt friere i sin fremstilling. Det er tydelig at skribentene «tør opp» underveis. Her dukker det også opp et og annet dikt skrevet av en mann som nå har en «touch» av erotikk. Flere dikt uttrykker medfølelse med *Havmannen*, og noen reflekterer over alle diktene og selve «striden» som har vært. Refleksjon over (egen) respons vil ifølge Rancièr bety en tilegnelse av kunstverket:

*En Havmann til knes uti vannet med ryggen mot byen, blant annet er lenge blitt omtalt, besunget og baktalt[...]
Vi forgår, han består. Med dikteriske tanker, vi tel han vanker. Før stein er no stein. Vi kan skrive akkurat det vi mein[...]
Når du får hør aille de dektan, aill kreativiteten du ha framtvenga, ja, da trur eg du flir inni deg sjøl og tænk: Det va vél værdt det!!²⁵⁴*

Dette kan leses som at *Havmannen* – og dermed også *virkingen* – er blitt mer akseptert. Det ukjente er blitt mer kjent, det ukomfortable noe mer komfortabelt. De ulike stemmene i diktene blander seg med hverandre og grensene blir uklare. Med Rancièr kan vi si at den kunstneriske fiksjonen har gått virkeligheten nærmere etter i sømmene, at kunsten har vist at

²⁵⁴ Utdrag fra diverse dikt, se vedlegg, s. 108 – 125.

den ikke står på noen «outside» av virkeligheten, men nettopp består i at den deltar der livet selv finner sted i ord og handlinger.

For Rancière er «fiksjon» mer enn konstruksjonen av en imaginær verden:

Fiction is a way of changing existing modes of sensory presentations and forms of enunciations; of varying frames, scales and rhythms; and of building new relationships between reality and appearance, the individual and the collective²⁵⁵

Den kunst som makter å skape fiksjon betegner Rancière som «kritisk» kunst. Det kritiske arbeidet nekter å forutsi sin effekt og tar den estetiske atskillelsen denne effekten blir til gjennom, med i betraktning. Derfor vet vi aldri på forhånd hvilke forstyrrelser i maktordenen kunsten eventuelt kan bidra med, hvilke skjulte maktstrukturer eller restriksjoner som kan bli synlige. Av betydning for at *Havmannen* kunne skape fiksjon er slik vi har diskutert skulpturens ubestemmelige form og utseende:

Verket som ikke vil noe, verket uten standpunkt, som ikke formidler noe som helst budskap og verken er opptatt av demokrati eller antidemokrati, er et «egalitært» verk nettopp gjennom den likegyldigheten som opphever preferanser, alle hierarkier²⁵⁶

Men denne erfaringen som er blitt gitt en ny form befinner seg likevel kun i kunstens overflate. Som denne diskusjonen har vist ligger ikke den politiske effekt i selve kunstverket. Ved at *Havmannens* overflate unnslipper en bestemt «lese måte» forblir skulpturen «åpen» og er dermed først og fremst et tilskuerarbeid. Slik skapes nysgjerrighet og oppmerksomhet og med det en lyst til å se nærmere etter. Kunsten inngår i et komplekst spill av relasjoner mellom det synlige og det usynlige, det synlige og talen, det sagte og usagte. Den får altså betydning ut fra de relasjoner den trer inn i. Estetisk kunst opererer med et *som om*, som gir en annen erfaring enn de følelser og fornemmelser som våre dagligdagse erfaringer er dannet av. Det er den estetiske erfaringen – selve den individuelle sansningen – som kan komme til å fremkalle nye former for konfrontasjon og deltagelse. Og fordi *Jeg*-ets vurderinger, i tråd med den kantianske modellen for en universell estetikk, kan tilskrives enhver annen, er det mulig å skape en ny form for *Vi*. Derfor er politisk kunst en kunst som vet at dens politiske effekt går via den estetiske avstanden. Den gransker betrakterens aktivitet på ny, sier Rancière.²⁵⁷

Avgjørende i denne sammenhengen er også *Havmannens* ikke-hierarkiske plassering og anledningen til å nå mange betraktere og virke over lang tid. Det tok ca. 5 måneder fra

²⁵⁵ Rancière, J: *Dissensus - On Politics and Aesthetics*, s. 141.

²⁵⁶ Rancière, J: «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique*, i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.): *Estetisk teori, en antologi*, s. 547.

²⁵⁷ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 98.

Havmannen ble avduket i mai 1995 til de første diktene dukket opp i lokalavisen. Det er nærliggende å anta at skulpturen ble diskutert også i løpet av denne tiden. Dernest kom omtrent 100 dikt på trykk de neste 5 månedene. Gormley påpeker at kunsten særlig kan ha en virkning der det oppstår kontakt over tid, og at kunst på uventete steder kan gi en mer personlig og direkte opplevelse. Jeg mener *Havmannen* er et eksempel på hva som kan skje når vi blir gitt anledningen til å leve *med* kunst. Kanskje uttrykket «intimate citizenship» kunne passe for å beskrive det nye fellesskapet som *Havmannen* bidro til? Et fellesskap som blir tilført større romslighet ved at skulpturen bryter ned den hierarkiske strukturen. Mindre hemninger og tabuer omkring nakenhet, seksualitet og egen kropp gir positive følelser. I intervjuet med Skårderud sier Gormley:

Kunst i dag må handle om det ukjente. Den må løse opp noe som er fast. Og gjennom det kan den forhåpentligvis skape et rom i en mettet verden, et rom hvor han og hun kan finne seg selv²⁵⁸

Innledningsvis nevnte jeg at Rancière presiserer at ordene vi bruker har en effekt på virkeligheten. Ordene om *Havmannen* er ikke i stedet for skulpturen, men er i seg selv bilder, det han kaller «former for omfordeling av representasjonens bestanddeler». Fiksjon er det arbeidet som forandrer plasseringen av sanselige hendelser og vår måte å meddele dem til andre på.²⁵⁹ Dette arbeidet skaper nye mennesketyper, innfører nye gjenstander og en annen oppfatning av felles forutsetninger. I *Havmannens* tilfelle medførte «estetiseringen» et løfte om en mulig tilbakeføring av en sanselig rikdom som har «falt utenfor» fellesskapet. Var det dette vi først kunne høre kun som en banking på døren?

²⁵⁸ Skårderud, F: «Den fenomenale kroppen», s. 654.

²⁵⁹ Rancière, J: *Den emansiperte tilskuer*, s. 100 – 101.

NOEN BETRAKTNINGER TIL SLUTT

Rancièrre tilbyr en tenkning som bryter med mange etablerte teorier når det gjelder politikk og estetikk. Han forståelse av politikk er forskjellig fra den alminnelige oppfatning, og han utfordrer en tilvant forestilling eller holdning når han «frigjør» betrakteren. Utgangspunktet er en radikal likhetstanke. Den estetiske evne er både fri og individuell. Her er Rancièrre influert av Schillers begrep om lek; i møte med kunsten oppstår fri sansning, der hierarkiet mellom kropp og sinn, kultur og natur blir opphevet. «Lekedriften» som er karakteristisk for den estetiske erfaring nøytraliserer den tradisjonelle motsetningen mellom kunsten og dens sosiale rotfeste. Disse synspunktene ligger til grunn for å forstå kunstens politiske potensiale.

I denne oppgaven har jeg benyttet Rancièrre sin filosofi for å undersøke hva betrakterne som diktet om *Havmannen* sanset i møte med verket. Det er radikalt at Rancièrre tar det menneskelige subjektet med dets bevisste så vel som ubevisste følelser og motiver fullt på alvor. Hans tenkning om kunst som estetisk, som noe alle kan oppleve, der betrakteren kommer i fokus og fortolker kunstverket på nytt og på nytt, kan gi «tilgang» til følelser og kan sette i gang en refleksjon. Det er med utgangspunkt i Rancièrre sin tenkning om forstandens likhet diktene skrevet om *Havmannen* kommer til anvendelse og slik viser oss skulpturens frigjørende potensiale – at den på mange måter «praktiserer» Rancièrre sine teorier om estetikk og politikk.

Havmannen ser ut til å tilby kvinnen muligheten til å sanse egen kropp og seksualitet og tre frem med en stemme som gir en ny form for subjektivering. Ifølge Rancièrre sin tenkning, overskrider kvinnens estetiske sansning flere rådende klassifikasjoner. Slik påvirkes ulike sider av oppdelingen av det sanselige. Denne sansningen viser til en aktivitet der det allmenne og individuelle kan sies å bli *formidlet* med hverandre. Den estetiske erfaring er således subjektiv og allmenngyldig, det vil si universell, og dette er i tråd med Kant sin filosofi som Rancièrre er influert av. Hos Bourdieu ser vi at et subjektivt perspektiv knyttet til kroppslige følelser blir karakterisert som «dårlig smak», og ikke kvalifiserer som fortolkning av kunstverk. Kun en betrakter som forholder seg *distansert* kan make å se det estetiske som noe eget og kvalitativt forskjellig fra andre ting i verden. Den estetiske erfaring kan altså ifølge Bourdieu *ikke* være universell. I motsetning til Rancièrre befinner Bourdieu seg *innenfor* det sosiale rom som alltid er hierarkisk strukturert. Her er det gitt hva som er den rette fortolkningen av et verk. Kunstens «politikk» bidrar til å opprettholde et sosialt hierarki der distinksjonen står mellom klasser. Rancièrre derimot mener kunst kan bidra til politisk endring gjennom sin virkning og evne til å skape uenighet: *Havmannen* utfordret noen holdninger som

ikke handler om kunstforståelse. Den synliggjorde og utfordret noen seksuelle holdninger, og gjennom det, holdninger til mennesker og virkeligheten mer generelt. *Havmannen* ser dermed ut til å ha bidratt til en utjevning av et sosialt seksuelt hierarki der distinksjonen står mellom kjønn.

La oss her dvele litt ved selve stridigheten. Den bestod i det vesentlige av kvinner og menn som anvendte forskjellige blikk – ikke bare i møte med kunsten men også på hverandre. Striden dreide seg ikke om god eller dårlig smak (god eller dårlig kunst), men hvorvidt *Havmannen* kunne kalles en ordentlig mann. Hvis vi nå anvender Bourdieu sin teori om usynlige klasser, men bytter ut «klasse» med «kjønn», får vi en ny vinkling. Utgangspunktet vil være ulikheten – *mannen* og *kvinnen* tenkt som noe som tilhørere hver sitt (usynlige) sosiale felt, og som styres av feltets egen «logikk» og verdier. Den gruppen som kan påberope seg å anvende det rette blikket vinner kampen og får, i henhold til Bourdieu sin teori, dominere og lede an i maktkampen som pågår i det sosiale rom. I analysen så vi at mannen hadde behov for å fortelle kvinnen at hun så feil og at diktene for øvrig kunne tolkes som at han følte seg angrepet. Noe stod på spill. Den videre analyse viste at striden viste et «usynlig landskap» som *Havmannen* gjorde synlig. I avsnittet om politikkens estetikk skriver jeg:

Mannens protester mot kvinnens «seksuelle» stemme tyder på at noen av disse normene og konvensjonene, for hva som kan og ikke kan sies i en felles offentlighet av hvem, fremdeles eksisterer. Kvinnens emansiperte sansning skyver på en opptrukket grense i det sosiale «virkelige» rommet slik at samfunnsordenen blir forstyrret²⁶⁰

Men hvilken samfunnsorden er det snakk om, og hvordan forklare at utdaterte konvensjoner og normer fremdeles eksisterer? Her vil det være interessant å vise til Bourdieu sin bok *Den maskuline dominans* (utgitt 1998 og oversatt til norsk 2000). Bourdieu sier innledningsvis at «[...] boken setter *eksplisitt* spørsmålstegn ved problemet med den seksuelle ordens (konstaterte eller ønskede) varighet eller endring».²⁶¹

Bourdieu tar utgangspunkt i sin egen studie av en berber-landsby tidlig på 60-tallet, Kabyliya, som ligger mellom Algerie og Marokko. Omveien via et fremmed samfunn forklarer han med nødvendigheten av å skape distanse og kunne bryte med fortroligheten til egne tradisjoner. I Kabyliya er det kvinnelige og mannlige de viktigste prinsippene for organiseringen av det sosiale. Forskjellen mellom kjønnsorganene synes å representere en legitimering av den sosialt konstruerte ulikheten og naturligheten mellom kjønnene. Den sosiale identiteten samler seg rundt kroppens fremside, stedet for den seksuelle forskjellen.

²⁶⁰ Se Diktanalysen i denne oppgaven, s. 84.

²⁶¹ Bourdieu, P.(2000): *Den maskuline dominans*, s. 7. Oslo: Pax Forlag.

Kulturelle forestillinger tillegges altså en naturlig mannlighet og en naturlig kvinnelighet. Kvinner assosieres med det lave, bøyde, myke, inne, det private, det passive. Menn knyttes til det høye, rette, harde, ute, offentlige, det aktive. Slik blir de oppfattet som to varianter, en overlegen og en underlegen, og oppfattelsen blir innskrevet i deres *habitus*. *Habitus* beskriver et system av skjemaer for persepsjon, tenkning og handling, et begrep vi også tidligere har diskutert i avsnittet om *legitim og vulgær smak*. Bourdieu påpeker at:

Den sosiale definisjonen av kjønnsorganene, som langt ifra er en banal registrering av naturlige beskaenheter direkte utlevert til persepsjonen, er produkt av en konstruksjon utført ved hjelp av en serie retningsvalg eller snarere gjennom aksentuering av visse forskjeller, eller gjennom ubevisst utelukkelse av visse likheter²⁶²

Dette grunnleggende mønsteret som Bourdieu finner i Kabylia, overfører han på det vestlige samfunnet og finner at det er dominert av en form for mannlighet som virker undertrykkende for kvinner generelt og for mange menn. Samfunnet er altså organisert etter prinsippet om maskulinitetens forrang. Det paradoksale med denne dominansen er at den hovedsakelig blir utøvd gjennom symbolske former for kommunikasjon og kunnskap. Bourdieu bruker begrepet symbolsk vold:

[...] en mild form for vold, fordi den er umerkelig og usynlig selv for dens ofre, og en form for vold som i all vesentlighet utøves gjennom de rent symbolske kanalene for kommunikasjon og innsikt, mer presist, kanalene for miskjennelse, anerkjennelse eller, i siste instans, for følelser²⁶³

Kraften ligger i en form for makt som utøves på kroppene direkte men uten fysisk tvang. Et helt sentralt poeng er at dette skjemaet for oppfatning og handling i verden er inkorporert og blir anvendt også av de som er dominert, dvs. kvinnen. De dominerte er tilvendt dominansen og oppfatter den derfor som naturlig og er selv med på å holde den ved like. Styrken til den maskuline dominans er dermed at den ikke trenger å rettfærdiggjøres.

Ifølge Bourdieu er det fremfor alt at når det som står på spill gjelder symbolske goder, som distinksjon, at de symbolske betydningene av kjønn får størst spillerom. Legger vi Bourdieu sin samfunnsstruktur til grunn, vil mannens angrep på kvinnens frie seksuelle sansning være forståelig. Ifølge Bourdieu vil mannen i en slik situasjon reagere emosjonelt for å beskytte sine dypeste forestillinger om seg selv som mann.²⁶⁴ Disse dypeste forestillinger dreier seg om det seksuelle forholdet som arter seg som en sosial dominansrelasjon. De er

²⁶² Ibid., s. 22.

²⁶³ Ibid., s. 9 – 10.

²⁶⁴ Ibid., s. 105.

konstruert gjennom det fundamentale inndelingsprinsippet som skiller det maskuline, som er aktivt, fra det feminine, som er passivt. Kvinnens seksualitet er knyttet til mannen gjennom avholdenhet og avhengighet. Denne strukturen blir blant annet regulert gjennom begreper; ære knyttes til mannen og skam knyttes til kvinnen. Det ene kjønns handlinger og oppførsel i forhold til det andre tillegges ulik betydning. Hvis kvinnen bryter med de usynlige samfunnsstrukturene, settes mannens ære på spill: Verdensoppfatningen som organiseres ifølge inndelingen i *relasjonelle kjønn*, maskulint og feminint, instituerer fallos – konstituert som symbol på virilitet, som symbol på det rent maskuline æresbegrep. Fallos vil derfor ifølge Bourdieu alltid være til stede *metaforisk sett* fordi det er uløselig knyttet til æresbegrepet. Æresbegrepet analyserer han som prinsippet for systemer av reproduksjons-strategier gjennom hvilke mennene, som sitter på monopolet for den symbolske kapitalens produksjons – og reproduksjonsredskaper, har til hensikt å *sikre* bevaringen eller økningen av denne kapitalen.²⁶⁵ Vi har tidligere diskutert hvordan de mannlige diktene kunne sies å gi uttrykk for seksuell trakassering av *Havmannen*. Uten kjønnsorgan er *Havmannen* en homo, evnukk og ingen ordentlig mann. Bourdieu påpeker at: «Den seksuelle trakasseringen retter seg mot den seksuelle beherskelsen som den ensidig synes å søke [...]».²⁶⁶ Æresbegrepet - knyttet til fallos - avkrever en konfrontasjon. Når *Havmannen* blir erklært homo, pyse, pusling e.l., betyr dette ifølge Bourdieu sin teori at mannen forsøker å gjenopprette sin ære. *Havmannen* blir feminisert med ord som beskriver svakhet, og dermed fratatt sin virilitet. Viriliteten er et relasjonelt begrep, konstruert for og i forhold til andre menn og imot kvinneligheten, påpeker Bourdieu. Bourdieu hevder at æren *regjerer* over mannen av ære og styrer hans tanker og praksiser. Den er en usynlig kraft omgjort til en kroppslig identitet.²⁶⁷ Mannen forsvarer sin verdensoppfatning som ligger dypt forankret i hans *habitus*.

Prinsippene som strukturerer det sosiale rom fremstår altså som selvsagte og fungerer i det ubevisste, og blir ifølge Bourdieu videreført først og fremst i familien, men også av kirken, skolen og staten – instanser som virker inn på det intime og private. «Den kjønnsmessige hierarkiserte verden kvinnen er kastet ut i, retter sine kontinuerlige, tause og usynlige påbud mot dem.»²⁶⁸ Men det maskuline privilegium, mener han, har også sin pris for mannen; han påtvinges plikten til alltid å bekrefte sin virilitet, noe som fører til konstant spenning og anspenning. Ifølge Bourdieu betinger endring en *kollektiv* symbolsk kamp som setter spørsmålsteget ved grunnlaget for produksjon og reproduksjon av symbolsk kapital. Den

²⁶⁵ Ibid., s. 57.

²⁶⁶ Ibid., s. 58 – 62.

²⁶⁷ Ibid., s. 59.

²⁶⁸ Ibid., s. 65.

symbolske volden lar seg ikke overvinne ved ren viljeanstrengelse, basert på en bevisstgjøring om frigjøring. Bourdieu mener man da «[...] overser ugjennomsiktigheten og tregheten som inskripsjonen av de sosiale strukturene i kroppene resulterer i». ²⁶⁹ Prinsippet om dominerende oppfatning er et system av varige strukturer innskrevet i tingene (strukturene) og i kroppene. Tanke og handling er alltid begrenset av dominansen som er påtvunget de undertrykte - «menneses allestedsnærværende makt invaderer deres [kvinnenes] bevissthet». ²⁷⁰ Skam, fornedrelse, skyhet, angst, skyldfølelse eller også beundring og respekt «pådyttet» kvinnen, sørger for å holde henne på sin plass, dvs. underordnet mannen. Den sosialiserte kroppens varige disposisjoner uttrykker seg og oppleves ifølge en følelse som «setter seg» i kroppen. Bourdieu påpeker at det må stilles spørsmål ved selvinnlysende sannheter, og at kvinnen gjennom utdanning må få økt tilgang til den offentlige sfære. Vi trenger å bli klar over våre grunnleggende samfunnsstrukturer, for at det skal bli mulig å forandre disse adferdsmønstre. Men selv kunnskapsproduksjonen og den offentlige sfære foregår og befinner seg innenfor hierarkier, medgir Bourdieu. Utover dette sies det lite om hvordan endring rent faktisk kan skje.

Judith Butler (1956), amerikansk sosiolog, filosof og kjønnsforsker, spesielt kjent for sin bok *Gender Trouble* (1990) – derav også W.J.T. Mitchell sin beskrivelse av Gormley sine skulpturer - hevder at kjønnsbasert identitet alltid vil være foranderlig. «[...] if gender is the result of socialized rather than innate behavior, whatever norms or rules it has can be broken [...]» ²⁷¹ Spørsmålet synes å være hvordan et mønster kan bli brutt. Både Bourdieu og Rancière påpeker at opplysning og kunnskap i seg selv ikke er nok eller kan virke mot sin hensikt. Her er det at Rancière kommer oss til unnsetning. Han tar utgangspunkt i det som er likt for alle mennesker - den delen av oss som er *noe mer* enn den sosiale ulikheten, og som dreier seg om våre (like) sanselige egenskaper som mennesker. Hvis vi strides om det vi *ser*, ligger det også en mulighet for å forandre det bestående fremfor å bekrefte det. En emansipatorisk politikk forutsetter subjekter som identifiserer seg som en gruppe. I den «estetiske striden», *dissensus*, ligger muligheten for *nye* fellesskap fordi vi som mennesker – i dette som er *noe mer* – ikke er låst i en kjerne, men har mulighet for endring. Nye fellesskap kan dannes ved at mennesker blir *enige om å være uenige* ved noe av det bestående. Slik skapes nye sosiale rom som i en eller annen grad inneholder en kollektiv endring bort fra det bestående. Mens Bourdieu sitt syn synes deterministisk, øyner Rancière håp.

²⁶⁹ Ibid., s. 49.

²⁷⁰ Ibid., s. 50.

²⁷¹ Om Butler i Bowden, P. & Mummery, J: *Understanding feminism*, s. 85.

Denne undersøkelsen viser at det var den estetiske erfaring som ga kraft til videre kommunikasjon og deltagelse, slik at noen normer og konvensjoner ble brutt. Ved hjelp av Rancièr sin tenkning, trekker jeg den slutning at *Havmannen* hjalp noen kvinnelige kropper å «re-orientere» seg som sansende mennesker, og gi lyd til en ikke-uttrykket eller anonym stemme. Kvinnene som så *Havmannen* med et erotisk blikk, så med det blikket som føltes fritt, naturlig og riktig for henne. Blikket var et annet enn det som er sosialt anerkjent – og som vi dermed velger å kalle «naturlig». Et blikk som dessuten viser at kropp og sinn ikke er adskilt. Disse kroppene gjorde en innsats for å vinne tilbake en stemme. For kort også å gripe tilbake til Freud sine funn om den «uhyggelige» følelsen, oppsummerer han sine observasjoner med blant annet følgende konklusjon: Følelsen av «unheimlich» dukker opp når primære fantasier og komplekser gjenopplives, eller den er knyttet til det han kaller arkaiske funksjoner.²⁷² I så fall ble ikke noe gjenopplivet fordi *Havmannen* fremstilte en «mot-historie» eller alternativ historie til normen. *Havmannen produserte* den ved å skape en ny sanselig erfaring. Slik unnslipper den det Bourdieu beskriver som “en makt som er varig innskrevet i de dominertes kropp i form av skjemaer for oppfattelse og disposisjoner [...] som gjør en *følsom* overfor enkelte av maktens symbolske manifestasjoner».²⁷³ Det frie blikket som er knyttet til den erfarende kroppen, satte i gang en forhandling mellom det kvinnelige og mannlige subjekt om hvordan kjønnsrelasjonene skal utformes. Slik viser den estetiske erfaring at den kan virke frigjørende og dermed politisk.

Avgjørende for å trekke så vidt ulike konklusjoner som Bourdieu og Rancièr gjør, er slik denne oppgaven viser, hvordan man tenker om politikk og estetikk. Av Bourdieu blir estetisk erfaring, forstått som en form for kunnskap som kan gi nye former for subjektivitet, avvist som en illusjon. Politikk handler om maktutøvelse og maktkamp. Rancièr derimot tar til ordet for at estetisk erfaring, som noe som unndrar seg regler og kontroll, kan skape et brudd med en bestemt oppfatning om hvordan betrakteren skal se, snakke, tenke og *føle*. I den estetiske avstanden som aldri er gitt og alltid har noe ubestemmelig i seg som ikke lar seg foregripe, blir det sette og det sagte ikke bestemt ut ifra noe som allerede eksisterer, men viser til og taler om noe som er nytt – noe som er estetisk og ikke sosialt. Først når det estetiske *forblir* synlig, og gjennom politikken forhandlinger blir gitt en felles forståelsesramme, blir det estetiske sosialt, ifølge Rancièr. Politikk blir forstått som konfigurasjonen av et spesifikt

²⁷² Kristiansen, S: “Freuds “Det uhyggelige” Et utkast til en teori om estetisk opplevelse», i Øverland, J. og Engelstad, I. (red.): Freud, psykoanalyse og litteratur, s. 106.

²⁷³ Bourdieu, P: *Den maskuline dominans*, s. 49.

rom og handler om konflikten av dette rommets eksistens. Det er et radikalt dissensuelt fenomen som gir oss glimt av andre muligheter. Estetikk og politikk hører derfor tett sammen.

Estetikkbegrepet slik Rancière forstår det, kan omfatte mer enn bare kunsten, men kunstens særegne former har altså sin egen politikk ved at de i særlig grad kan rekonfigurere og endre betingelsene for det mulige. Kunsten *kan* utfordre hva som er sanselig, tenkelig og mulig ved å skape kontrast til mer «vanlige» opplevelser. Det er i fremstillingen av ulike sanseligheter at kunsten virker politisk. Hvis dette skjer, vil den underliggende mening ofte fremstå som symptomer som må avdekkes, ifølge Rancière. Vi må lytte til lydene som ytres fra strupene som «tale» og ikke som «støy». Da kan kunst gjøre samfunnet bevisst sine egne hemmeligheter.²⁷⁴ Å anerkjenne diktene om *Havmannen* som tale betyr å gi et språk til kroppslige erfaringer som oppstod i møte med kunsten. Kunsten alene er ikke politisk og kan ikke få verden til å endre seg, og den eksisterer ikke adskilt fra samfunnet slik Greenberg en gang mente. Det finnes ingen «virkelig verden» som vi kan forstå som kunstens utside. Kunsten befinner seg et sted *mellom* kunst og hverdagsliv. Kunstverkets evne til å produsere en form for politisk dissens ligger utenfor selve verkets og kunstnerens kontroll. Slik kan vi forstå den politiske effekten av *Havmannen*. Den oppstod helt spontant, og viste at kunsten kan snakke om det den *ikke* snakker om, og vise det den *ikke* viser. *Havmannen* blottla en dynamikk som lå under overflaten der kunstens politikk bestod i en rekonfigurering av det sosiale rommet. *Hva* vi ser og *hva* vi hører i bestemte situasjoner er nettopp et politisk anliggende som antas å gjelde alle.

Jeg velger å runde av denne oppgaven ved å vende tilbake til Claire Bishop og et sitat hentet fra hennes siste bok *Artificial Hells* som jeg omtalte innledningsvis. I konklusjonen sier hun:

In using people as a medium, participatory art has always had a double ontological status: it is both an event in the world, and at one remove from it. As such, it has the capacity communicate on two levels – to participants and to spectators – the paradoxes that are repressed in everyday discourse, and to elicit perverse, disturbing and pleasurable experiences that enlarge our capacity to imagine the world and our relations anew. But to reach the second level requires a mediating third term – an object, image, story, film, even a spectacle – that permits this experience to have a purchase on the public imaginary. Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither is legitimated in advance but need continually to be performed and tested in every specific context²⁷⁵

²⁷⁴ Rancière, J: *Dissensus*, s. 127.

²⁷⁵ Bishop, C: *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, s. 284.

Kan vi anta at en slik eller lignende «debatt» med utgangspunkt i et kunstverk kunne ha funnet sted i det langt mer lagdelte og distinksjons-pregete Frankrike som Bourdieu tar utgangspunkt i? I Norge er avstanden mellom klassene (og kjønnene) langt mindre enn i Frankrike, og særlig når vi snakker om et lite sted som Mo i Rana. Det direkte møtet mellom kunstverket og betrakteren, hinsides institusjonelle ordninger, smaksklassifiseringer og sosial prestisje, ikke bare tenkt som et privat anliggende men noe som kan få betydning for fellesskapet, er nok derfor en større mulighet i Norge enn i Frankrike. I den grad *Havmannen* ville skapt en «fransk» diskusjon er det nærliggende å tro at debatten ville være en «kunst-debatt», ført av en «kunst-elite». Stemmer som ikke tilhører kunstinstitusjonen ville bli oppfattet som «støy» og ikke som «tale». I dette tilfellet kan jeg tenke meg at å tilegne et kunstverk betydning ved at det vekker et begjær hos betrakteren, i en vitenskapelig sammenheng ville synes heller spekulativt. Ved at en lesning eller synsvinkel av kunstverket blir underkjent, kan kunstverket fort komme til å bekrefte Bourdieu sine teorier. Kunsten er for visse samfunnsgrupper med mer ressurser enn andre. De kjenner kodene for *den rette* henvendelsen av deltagelseskunsten, som igjen gir *den rette* form for selverkjennelse eller bevisstgjøring. Noe som igjen viderefører det Rancièrre betegner som avstanden mellom de som vet og de som er uvitende. Avstanden bevirker at noe kan *føles* uoppnåelig eller uforståelig. Kunst og estetisk erfaring forblir noe «for de andre».

Jeg håper med denne oppgaven å ha kunnet peke på at kunsten har muligheter til å skape mikrosituasjoner som fremkaller nye former for konfrontasjon og deltakelse hvis dens betydning *ikke* er gitt. «Åpen» kunst kan leses på mange måter. Noen ganger *kan* den totale kunstopplevelsen komme helt under huden på den som ser og dermed føre til varige endringer. Kunstens politiske potensiale må sees som noe iboende og som kan utløses i møte med betrakteren. Jeg tolker *Havmannen* som et kunstuttrykk som maktet å forandre noen rammer for persepsjonen og dermed dynamikken i noen følelsesreaksjoner. Dette gjorde den ved å bygge ned de hierarkiske verdiene og slik skape motstand mot den mening og verdi vi er tilbøyelig til å gi ordene. *Havmannens* androgyne form frigjør den fra en seksuell fastlåst posisjon. Den krysser igjennom, benekter og dekonstruerer kjønnskillene. På flere områder skaper den en distanse til det velkjente. Det kroppslige og mentale uttrykket er fokusert, og nærværet er meditativt. *Havmannen* avstår fra intensjonen om å dominere. Slik kan det oppstå en gjensidig anerkjennelse mellom skulpturen og betrakteren. Gjensidig anerkjennelse er noe som opptar Bourdieu i analysen av den maskuline dominans.²⁷⁶ Dette finner han i det han

²⁷⁶ Bourdieu, P: *Den maskuline dominans*, s. 119.

omtaler som «ren kjærlighet» - en sjelden form for kjærlighet «som alltid trues av krisen som fremkalles av tilbakefall til den egoistiske beregningen eller rett og slett vanens virkninger».²⁷⁷ Dog finnes den, særlig hos kvinner. Han mener den er verdt å etterstrebe i seg selv eller som en norm eller et praktisk ideal på grunn av de enestående opplevelser den kan gi: «Gjennom den gjensidige anerkjennelsen gjenkjenner en seg selv i en annen, som gjenkjennes som et annet selv, og som gjenkjenner en som et sådant.» Ifølge Bourdieu kjennetegner gjensidig anerkjennelse en midlertidig *opphevelse* av kampen om symbolsk makt. Mine funn kan tyde på at *Havmannen* formidler en slik type anerkjennelse. Dette gir noe av samme virkning som den «rene kjærligheten» Bourdieu beskriver:

I sin fullkomne refleksivitet, og ved å være hevet over valget mellom egoisme og altruisme og til og med hevet over distinksjonen mellom subjekt og objekt, kan denne anerkjennelsen føre helt frem til en tilstand av sammensmeltning og samhörighet, ofte fremstilt i metaforer som står nær mystikken, hvor to vesener kan «fortape seg i hverandre» uten å tape seg selv.²⁷⁸

Havmannens politiske potensiale lå, i dette tilfellet, i å utforme et alternativ til en «kroppslig væren» i verden - et alternativ som kan være en mulighet i fremtiden. Som gjør det mulig å utforske kropp og sinn på nye måter. Skulpturens særegne form gjorde en forskjell gjennom sin sanselige virkning på betrakteren. Estetisk dissensus er « [...] the sensible rupture of the relation between a body and what it knows – in the double sense of knowing».²⁷⁹ Frigjøring for Rancière dreier seg om å skape seg en ny «kropp» som bryter med den gitte sanselige rammen av en bestemt identitet: «Emancipation would be about creating for themselves a new body, a new lived world», sier Rancière.²⁸⁰ Frigjøring kan for eksempel bety å kvitte seg med følelsen av skyld og skam – som er noe man føler *overfor de andre*, som er del av dominansens strategier, og som sitter i kroppen. I dette ligger det at mennesket må frigjøre seg selv. Det politiske spørsmålet er først og fremst et spørsmål om den enkeltes evne til å ta kontroll over sin egen skjebne, selv om det bare skulle være i minimal grad, påpeker Rancière. Noe som betyr å ta kontroll over egen kropp som nettopp gir oss en identitet og en eksistens. Bare slik kan det snues på det som Rancière kaller «offergjøringens degraderings-syklus».

²⁷⁷ Ibid., s. 119.

²⁷⁸ Ibid., s. 120.

²⁷⁹ Rancière, J: "Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge", s. 7.

²⁸⁰ Rancière, J: "Art is going elsewhere. And Politics has to catch it. An interview with Jaques Rancière", s. 71.

Når *Havmannen* kan sies å ha virket utjevne på den hierarkiske strukturen mellom kjønnene, vil dette også være i tråd med Gormley sine intensjoner. Jeg synes kunstnerens ord danner en avslutning til ettertanke for denne diskusjonen:

It has seemed for quite a long time obvious to me that the body can represent at the present time what abstraction did in the beginning of the twentieth century. That is the ground on which all seeds of emancipated identity are to grow: the last frontier, the inner realm. [...] The body not as hero or as sexual object, but the body in some way as the collective subject – the place where we all live. The place on which the pressures of society are inscribed and out of which expression, language, feeling, can come²⁸¹



Fig.27 Gormley, *Growth II*, 1987.

²⁸¹ Gormley, A: "Still Moving (extracts) 1996", i Hutchinson, J. (et al.): *Antony Gormley*, s. 156.

Litteratur

Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) (2008): *Estetisk teori - en antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.

Bishop, C. (2004): "Antagonism and Relational Aesthetic", i *October*, Autumn, Vol. 110. The MIT Press.

Bishop, C. (2005): *Installation Art, A critical History*. London: Tate Publishing.

Bishop, C. (2012): *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.

Bourdieu, P. (1995): *Distinksjonen – En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, P. (2000): *Den maskuline dominans*. Oslo: Pax Forlag.

Bourriaud, N. (2007): *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.

Bowden, P. & Mummery, J. (2009): *Understanding feminism*. Stocksfield: Acumen Publishing.

Causey, A. (1998): *Sculpture since 1945*. Oxford / New York: Oxford University Press.

Dasgupta, S. (2008): "Art is going elsewhere - And politics has to catch it. An interview with Jaques Rancière", i *Krisis – Journal for contemporary philosophy*, Issue 1.

Fried, M. (2001): «Kunst og objektalitet», i *Agora*, Nr. 2/3.

Gormley, A. (2004): *Making Space - Antony Gormley*. BALTIC, Center for Contemporary Art: Hand Books.

Gormley, A. (2005): "Feeling into Form", i *Philosophical Transactions: Biological Science*, Vol.362, No. 1484.

- Greenberg, C. (2004): *Den modernistiske kunsten*. Oslo: Pax Forlag.
- Hedlin, M. H. (2003): *Out of Minimalism: The Referential Cube*. Doktoravhandling ved Universitet i Uppsala. Uppsala: Universitetstrykkeriet.
- Hutchinson, J. (et al.) (2010): *Antony Gormley*. London/New York: Phaidon Press.
- Kiilerich, B. (2005): *Græsk skulptur. Fra dædalisk til hellenistisk*. Gyldendal Norsk Forlag.
- Kittang, A. (1997): *Sigmund Freud*. Gjøvik/Trondheim: Gyldendal Norsk Forlag.
- Krauss, R. (1979): "Sculpture in the Expanded Field", i *October*, Vol 8.
- Kwon, M. (2004): *One Place after Another, Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The Mit Press paperback edition.
- Larsen, B. (red.) (2006): *Estetikk – Sansning, erkjennelse og verk*. Unipub.
- Marx, K. (2008): *Kapitalen - kritikk av den politiske økonomien*. Bokklubben.
- Meyer (red.) (2000): *Minimalism*. London: Phaidon Press.
- Meyer, S. (2007): *Det innovative mennesket*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Meyer, S. (2009): *Hva er et bilde - Om visuell kultur*. Oslo: Pax Forlag.
- Nairne, S. (2002): *ArtNow interviews with modern artist*. London/New York: Continuum.
- Nordhelle, G. (2009): *Manipulasjon - Forståelse og håndtering*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- O'Doherty, B. (2000): *I den hvide kube*. København: Forlaget politisk revy.

- Program for grunnleggende humanistisk kvinneforskning (1995): *Konstituering av kjønn fra antikken til moderne tid*. Oslo: Norges Forskningsråd.
- Rancière, J. (2006): «Thinking between disciplines: an aesthetics of knowledge», i *Parrhesia*, No. 1.
- Rancière, J. (2007): *Den uvidende lærer*. Århus: Forlaget Philosophia.
- Rancière, J. (2008): “Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art”, i *Art and Research*, Vol.2, No.1.
- Rancière, J. (2009): *The Aesthetic Unconscious*. UK/USA: Polity Press.
- Rancière, J. (2010): *Dissensus - On Politics and Aesthetics*. London/New York: Continuum.
- Rancière, J. (2011): *Aesthetic and Its Discontents*. UK/USA: Polity Press.
- Rancière, J. (2012): *Sanselighetens politikk*. Cappelen Damm AS.
- Rancière, J. (2012): *Den emansiperte tilskuer*. Oslo: Pax Forlag.
- Reilstad, J.I. (red.) (2004): *Broken Column*. Vigerstrand Forlag.
- Schiefloe, M.P. (2011): *Mennesker og samfunn*. Fagbokforlaget, 2.utg.
- Schiller, F. (2001): *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Oslo: Solum Forlag, 2. utg.
- Skårderud, F. (2011): «Den fenomenale kroppen», i *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, Vol.48, nr.7.
- Sveen, D. (red.) (1995): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag.

Øverland, J. og Engelstad, I. (red.) (2012): *Freud, psykoanalyse og litteratur*. Gyldendal Norsk Forlag.

Internettkilder

http://en.wikipedia.org/wiki/Laura_Mulvey

<http://no.wikipedia.org/wiki/Marxisme>

<http://no.wikipedia.org/wiki/Politikk>

http://snl.no/Carl_Gustav_Jung

http://snl.no/materialistisk_historieoppfatning

<http://snl.no/myte>

<http://snl.no/PierreBourdieu>

<http://www.antonygormley.com>

<http://www.artinfo.com>

<http://www.nytimes.com>

<http://www.skulpturlandskap.no>

<http://www.web.mit.edu/allnmc/www.simpson1.pdf>.

Min egen tekst fra seminarinnlegg KUN 321 har vært til inspirasjon og er benyttet i bearbejdet versjon i kapittel 1; i avsnittet som tar for seg tradisjonens skulpturer og i kapittel 2; i avsnittet om *Havmannen* og stedet.

Figurliste

- Figur 1 Gormley, *Draw*, 2007. Bly, Thief Hotel, Oslo.
- Figur 2 Gormley, *A Case for an Angel III*, 1990. Gips, bly, fiberglass, stål, luft. 197 x 858 x 46 cm.
- Figur 3 Gormley, *Bodies in Space I*, 2001/2010. Stålkuler, 197 cm.
- Figur 4 Kouros, arkaisk skulptur, ca. 650 f.Kr. Marmor.
- Figur 5 Michelangelo, *David*, 1504. Marmor, 517 cm. Accademiagalleriet, Firenze.
- Figur 6 Vigeland, *Mann inne i ring*, 1933. Bronse. Vigelandsanlegget, Oslo.
- Figur 7 Moore, *Recumbent Figure*, 1938. Green Hornton Stone, 889 x 1327 x 737 mm, 520 kg. Tate, London. Copyright: The Henry Moore Foundation.
- Figur 8 Smith, *Construction*, 1932. Jern, bly og streng, malt, sokkel av tre, 90.8 x 19.7 x 12.7 cm.
- Figur 9 Giacometti, *L'homme qui marche I*, 1960 – 1961. Bronse, 183 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.
- Figur 10 Gormley, *Landing II*, 1988. Gips, bly, fiberglass, stål, luft. Hver figur måler 197 cm.
- Figur 11 Michelango, *Pietà*, 1498 – 1499. Marmor, 174 x 195 cm. St. Peterskirken, Vatikanet.
- Figur 12 Gormley, *Body at Rest I*, 2000. Stålkuler.
- Figur 13 Gormley, *Land, Sea and Air II*, 1982. Bly.
- Figur 14 Gormley, *Broken Column*, 2003. 23 figurer av sandblåst jern, hver figur måler 197 cm. Stavanger.
- Figur 15 Gormley, *Event Horizon*, 2010. 27 figurer av fiberglass, 4 figurer av sandblåst jern, hver figure måler 197 cm.

- Figur 16 Gormley, *Havmannen*, 1995. Sort granitt, 10.15 x 3.3 x 2.2 m, 60 tonn, satt sammen av 9 deler. Mo i Rana.
- Figur 17 Rodin, *Age of Bronze*, modellert ca. 1876. Bronse, ca. 183 cm.
- Figur 18 Tidlig kykladisk skulptur, ca. 2700 – 2400 f. Kr. Marmor.
- Figur 19 Morris, *Minimalistiske Objekter*, 1964 – 1965. Syv geometriske objekter i kryssfiner malt grå.
- Figur 20 Sierra, *TWU*, 1979 – 1980. 275 cm tykke stålplater, 12 x 36 m, 72 tonn.
- Figur 21 Repin, *Pramdragerne på Volga*, 1870 – 1873. Olje på lerret, 131,5 x 281cm. Russisk Museum.
- Figur 22 Picasso, *Guernica*, 1937. Olje på lerret, 349 x 777 cm. Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.
- Figur 23 Kandinsky, *Yellow, Red, Blue*, 1925. Olje på lerret, 127 x 200cm. Centre George Pompidou, Paris.
- Figur 24 Renoir, *Bal du Moulin de la Galette*, 1876. Olje på lerret, 131 x 175cm. Musée d'Orsay, Paris.
- Figur 25 Constantino, *Soccer Ball*, 2000. Silikon, 66 x 66 x 66 cm.
- Figur 26 Gormley, *Havmannen*, 1995. Sort granitt, 10.15 x 3.3 x 2.2 m, 60 tonn, satt sammen av 9 deler. Mo i Rana. Foto: *Rana Blad*.
- Figur 27 Gormley, *Growth II*, 1987. Bly og støpejern. Hver figur måler 197 cm.

Havmannen

No står han der, den nakne mannen,
 Gå derifrå hann ikkje kain.
 Svartingen sku være vaska uti Oslo.
 No e det når så trur at hann e homo.
 Men nei - teltross for at det e vår,
 så har hann ingenteng så står!
 Men no må de så ha reist
 en kjennalaus krake,
 sørg for å monter en stannarstake,
 så hann bi vårt å viril.
 Då kain hann kanskje kost på seg et smil.
 Victoria forlengt e vandra kjødets vei.
 No still vi ut det meste så e sei.

Br.

mai 95

Dikt til havmannen

I fjera dær har vi ein diger mann,
 han står dær så stolt mellom tang
 og sand.
 Han e stor og mækti' som ein bjørn,
 og drit på han, de' gjør både måsc
 og ørn.

Anne «Skravla» Bøe, Russ -95

mai 95

Ode til Havmannen

Så står han der
 i steinhard taushet,
 Med ryggen mot byen vendt,
 skuende utover sitt element.

Splendid isolasjon- eller
 fornærmet over å være ugnsket??

Ne, -nu- ser vi det!!
 Han måå, rett og slett,
 i mangel av et
 offentlig toalett!

mai 95 L.J.L

Havmannen - ved avdukingen

«O du simpli'citass» - du står i sjo på sokkel nu.
 I din enfold er du stor skuer ut på Ranafjord.

Skapt av Gombly - tenkt av Dolven -
 hva monno den gamle volven ville sagt til slikt et syn?
 Trolig rynke sine bryn, og med undring - åpent gap si.
 For noe tuskeskap!

Mange menn, og flere koner sier også:
 Disse kroner kunne Rana bedre brukt.
 Hundretusener er slukt!
 Men «O Santa simpli'citass»: Verden vil som får - bedras!

Br.

mai 95

PÅ TRÅDEN

— Bortkastet med «snøtt»

— Vi er noen kvinner på en arbeidsplass i Korgen som har diskutert et innlegg i Rana Blad, der det blir foreslått å lage «snøtt» på «Havmannen», sier en kvinne som ikke vil ha navnet sitt i avisa. — Men vi mener det er bortkastede penger å utstyre statuen med «snøtt» så lenge han vender ut mot havet. Nei, lag en sokkel så han kan dreies rundt. Hvis ikke, kan vi liksom godt reise til Mosjøen og handle i stedet for til Mo. Men hvis han får en sokkel som kan dreies rundt, reiser vi gjerne til Mo...

ALANIS BACE

Han står der
 og speider
 utover havet,
 litt sidrompa, kan
 man vel si.
 For manddommens
 stolthet
 han mistet i gave,
 så sidrompa vil han
 forbli.

vē
ti;
r
H
b
s

Nå må de ansvarlige
 straks reagere,
 for mange går rundt
 og ser rødt.
 Noen titusen spenn
 kan de
 saktens spandere
 og gi ham en ansten-
 dig «snøtt».

okt 95



informasjon.

okt 95

noo 95

Fleip eller fakta

Svar til «Dame fra Korgen»

Det sett ei kjærring ved Korgen bru
og det høres ut som ho tænk og tru,
at vi på Mo har det litt før arti,
vi skriv i bla'e, får rektig fart i
dikterglea hos aille oss
som kan fleip litt,
svartadvendt te tross.

Vi trøng litt fleip - tkje bære sport
og krig og krangel og ailt sånt lort
som Rana Blad består mæst uta -
nei, la oss fleipen om Havmain ha.

Beje

Til Korgen...

Nu er vi så lei å høre om
snøtter.
Ja, det sier alle Ranas
tøtter.
Så den dag i morgen,
sender vi Havmannen til
Korgen!

Dutte

noo 95

Tue og Havmannen

Ho Tue e ute med kjæften igjen.
No sank ho sold
på Mo-byens menn.
Ho påstår dæm alle
e Havmannen lik
og mangel det beste
kossen kan ho sei slik?
Ha du slete ut aille de
mainfolk du får
og ennå e messnøgd -
vel - heile Havmannen STÅR.

Beje

1) noo 95

Båt plass

En irritert seiler, Herr Klute
fant ei båt plass på Mo for sin skute.
Men hvis havmann' fikk snøtt,
en sånn høvelig prøtt,
kan eg gjør' fast i den med en knute.

Opus

noo 95

Stakkars Havmann

En småbåteier fra Gløtten
vil fortøye sin båt fast i
prøtten.

Jeg syns han var rå,
for han må da forstå
at ved lavvann, blir den
hengende i snøtten.

Bøssan

noo 95

2)

PÅ TRÅDEN

— Artige dikt om Havmannen

— En dame fra Korgen
sier i et innlegg at Rana Blad
burde slutte ta inn innlegg om
Havmannen, men selvsamme
dame forstår ikke spøk, sier en
annen dame fra Korgen på trå-
den.

— Hvis hun ikke synes det
er artig, behøver hun vel ikke
lese det. Vi andre, som syns
det er artig, har stor glede av
dette. Og det er mange som er
flinke å dikte, og diktingen om
Havmannen er artig. Jeg hen-
stiller derfor til Rana Blad at
de tar inn innlegg om Hav-
mannen, sier damen fra Kor-
gen.

noo 95

Havmannens lengsel

Havmannen står i havna på Mo,
han ser utover fjorden.
Han ønsker så sårt ei havfrue.
Uten klær og snøtt
han står der så støtt.

Spiddi

noo 95

Hav- mannen

Vi har en mann,
som står nedpå stranda.
Han e uta stein
og ikkje no anna.
Eg skjønn de kvinnfolk,
som syns han e tørr.
Men får eg lov
og tør eg å spørr.
E han værre enn ainner på
Mo?
Har dem nokka meir
å fær med, monn tro?
Nei, la han stå der,
som evig bevis,
på at mannfolkan her,
e fri for pe-nis.

Tue

nov 95

Hallo Korgendame

Vi, noen damer fra Korgen blir nødt
til å svare deg som såg rødt:
Vi må då få sei det vi mein
om mannfolk av stein
som ikkje kan jålp oss det spøtt.

Trulte

Mannen i havet

Den mannen som står uti havet,
vi helst så ble borte i kavet.
Men mannen står støtt
og trenger ei snøtt,
når kvinnen hans ikke er lavet.

Bjørn

nov 95

Stakkars

Stakkars Havmann ute i sjen.
Kuinn han ikkje har stye i byen?
Der skuill han fía stye og rekti skræva,
så folk kuinn beuinner den kostbare
ræva.
At han e vanskraft, det e jo trasig,
- ingenteng der han sku va oppstansig...
Et gapandes tomrom en vekti plass,
ska påminn oss aill om at Mo har kje
dass!

Jakob

God jul, Havmann!

Bygdeboka kan ikke trykkes,
grunnen er - mangel på penger.
Du kan være glad som ikke har
noe som er oppreist, eller henger.
Det er då mange som har deg i sine tan-
ker.
Grunnen er nok den, at du har mange
skavanker.
Jeg ønsker deg en God jul
og at en mild vinter du får.
Så det ikke fryser is i ditt englehår.

M.

Finneidfjord

Stakkars Havmann

De vanlige mannfolk, i hverdag og fest.
Vil skjule sin kropp, der det trenges som
mest.
De har jo sitt utstyr, og trenger ei test,
på at de er skapt på en mannfolklest.
Hvis snøtt skulle vises, en ørliten rest,
hva blir redaksjonen, hva kommer der-
nest?
For enkelte syns vel, det utsyn var best.
For andre igjen, ble det reneste pest.
Den stakkars havmann, vår nyeste gjest.
Som står der så naken, selv uten syd-
vest.
Sett på han hans manndom, vår veimen-
te gest.
Den må ikke ligne, den mannfolk har
flest.
Nei, den ser jeg for meg. Den henger på
hest.

Capricornus

Hyllest til havmannen

La nå «havmannen» få litt ro,
der han stolt skuer utover havet på Mo. nov 95

Jeg syns han er staselig der han står,
med brede skuldre og kraftfulle lår.

I grunn er det bra at han ikke har «snøtt»,
tenk å stå der og dupp hain i havet støtt!

Da ville han ofte bli frossen og blå
og ingen som helst til å varm seg på.

Nei - kos deg med gubben som du har heim,
la hain vær i fred som e laga av stein!

Ann-Mari!

Rimeregle om «snøtte- liten»

Det snakkes og skrives om
manglende snøtt.

Det hele jo er både kronisk
og sprøtt.

Den havmann det angår,
må føle seg støtt.

I grunnen så ser jeg at han
må bli nødt,

å tinge sin skaper å lage
den prøtt,

som han skulle hatt fra den
gang han ble født.

For alle de mannfolk jeg
hitil har møtt:

Hver eneste en som er
laget av kjøtt.

Som tenker på kvinnen og
drømmer så søtt.

De blev nok frustrert, og
vill tone i nødt.

Om mandedommen manglet,
ja kort sagt, - en snøtt.

Anders

nov 95

Havmannens damer

Havmannens kone kommer sikkert fra Korgen.
Men slik han er nå blir det bare sorgen.

De vil på sin måte
for de er litt kåte
ha noe ordentlig hver kveld og hver morgen.

De foreslår en stenhugger fra Sannen.
Må fikse den snøtteløse mannen.

Så de får som de vil
de er så yr og viril.
Det er han de vil ha, ingen annen.

Bessan

nov 95

En nonsens limerick

I vinterens Ranfjord med pumpen bar.
Står han som ikke er noe til kar.
Pen is tok steinmannens snøtt.
Det betyr ikke det spøtt.
For hvem ville like å ha han som far?

Loh.

Konene i Korgen

Noen koner i Korgen fant ut de mått fløtt,
de var jo så lei av sin mann og hans prøtt.
De syns han er go,
den mannen på Mo,
som står der så naken og helt uten snøtt.

De farter til Mo, og står der å gløtt.
Men det skjer ingenting, det vil ikkje nøtt.
De føler seg snytt,
for det er noe nytt,
her finnes jo menn uten snøtt.

P.S.

des 95

Hav- mannen

Et messfoster uti sjen står,
fri før skjegg og hår.
Født, ja uten både
armæ og snøtt.
Stort høv og kropp
som et spett,
ke slags mainn bi a dett.
Nei heile karn e bære sorgen,
hilsen dektar og bonde
fra Korgen.

OK

Den evindelige

Næi; vi ska ikkje sein havmain tel Korgen,
før då kain de bi bære sorgen.
Vi ska bære la han stå i fre,
før hain ha ikkje gjort nån førtre,
der hain står
uten både snøtt å hår.
Men, hain sku ha hatt ei havfru ved si side,
å det kain det snart bi med tiae,
men då må di føranner litt igjen på hain,
ska hain bi ein ornteles mainn.
Då bi det nok fleire steinmenn i fjæra,
men då bi vell Mo-væringan høger
på pæra.

Tutt

des 95

Så mye tull

Vi kan da ikke fatt og begrip
det går ann:
Ann å skriv så my' tull om en «stell-
laus» mann.
Vi føler oss nødt,
til å avduk VÅR prøtt,
men helst i litt varmere vann.

Lurøyfjerding

des 95

Havmainn igjen

Vesst han ikkje sto der som bøtten
eg villa ha prøvd å fløtt'n
tel gågata medt i by'n.
Ke dokk trur folkens før et syn!!
Så kvinn aill - å særle korgentøtten -
fått hælisa på han og møtt'n.
Før korgen-fæsjen, dæm kain
bær over med sånt som ikkje kain stand.
Dæm rætt og slætt gje blanke søtten
om dæm ikkje finn tak i snøtten.

Havmainnfa(e)n

des 95

Havmanden à la Petter Dass

Vær hilset poeter fra Helgelands len,
Karle og Quinde med sprutende penn,
mitt hierte i gråt må sig vrenge
af all denne diktning om Havmandens mén,
om tomheden mellem hans samlede ben,
der intet vil stå eller henge.
O, ørkesløs klage, O, hodeløst savn!
Der står den- på Dønna-, og er intet til gavn!
Kun tiltag og Casco I trenger!

L.J.L.

des 95

— Send Hav- mannen til Korgen

En hennesværing er på træ-
den og han mener den etter-
hvert så mye omtalte Havman-
nen bør flyttes til Korgen.
Vedkommende synes oppriktig
synd på Havmannen som må
stå til knes i isvann omgitt av
frostrøyk.

— Nei, send ham til Kor-
gen - der er det så mange flotte
kvinnfolk, mener han.

Til Korgen...

Nu er vi så lei av å høre om snøtter.
Ja, det sier alle Ranas tøtter.
Så den dag i morgen
sender vi Havmannen til Korgen!

Dutte

Den snøttfrie

Alle klager at havmannen er snøttfri.
Men tenk om en steinbit kom forbi
og beit av hån snøtten og drog derfra,
hva måtte ikke havmannen lide da.

NN

des 95

De snøtteløse

Men, kjære de damer
fra Korgen og Mo.
Hva skal vi da tenke?
Hva skal vi da tro?
Får de ei snøtt
utav kjøtt og av blod?
En snøtt utav sten
er da neppe så god.
Kjøp heller en snøtt
utav plast, med motor.

Billig

Petter Dass om havmannen

Salig herr Petter Dass ville vel kommentert havmannen omtrent på denne måten.

*Den mannen i havet, som en utav sten
Og helt uforskyldt nu er blevet til men,
for mange som lar seg opphisse.
Han kan jo ei lastes, den høyreiste kar,
som mangler den tingen, som andre menn har.
Den trenges jo sårt for at tisse.*

*Han står der så ensom, den stensatte mann.
Helt ute av stand, til at late sitt vann.
Mon tro hvad han oss kan belære.
For mannen som står der i vann opp til knes.
Hvad hjelp vel, om snøtter han hadde et snes.
Han mangler jo visselig blære.*

*Nu rettes så blikket, mot teknisk etat.
Monter så en tønne, ja gjerne et fat,
i magen på mannen der ute.
En manndom, med slange til fat, settes på.
Med tidsinnstilt klokke, når vannet skal gå.
Og mannen fornøyet kan spurte.*

Capricornus

X Havmain

(Et lite snøtlevvers)

Havmain står no der,
- uten snøtt!
og me vass-skrokkåt tær.

Eg bi óg nærmest snøtlaus
vess eg går bærføtt rundt
på dein her norlandskalde grasbakken.
Litjmain bi nærmest før ein korint å regn.
Då e det godt å kom heim,
å værm tågen puin kjerringstakken.
Då bi snøtten først som ein rosin,
og raskt står hain på skakken.

Nei, gje havmain ei havfrue,
og sjå om itje snøtten væks!?
Mæn ho bi vel uten brøst,
og ein heiller fattig trøst?

Nå'n mein vi ska send hain til Korgen,
hain uten snøtt'n,
så dæm kain få sløkt sorgen
og tørka'n på føtt'n.

Vi kain jo og kaill han for ho
og heng på hain ei fletta!
Fyll brøstan me silikon
og bejynn og skriv om .tta!

RH

des 95

Den peislause

No ha han stått å glana
det halve år utover Rana.
Han har kje såpass som en peis,
nei ingen «stelling» e underveis.
Den stakkars svarte, nakne mainn,
han e så kjønnslaus det går an.
Men håpet e at Lantz og Bogen -
og han med jorda og skogen
bevilg de pengan som må til
viss han skal bi viril.
De lange dagen - mange vekka,
ja heile år foruten stekka.
går piskandausen ikkje an
å berre stå å glan!
Hans bønn det e iallefall:
En peis - og to stykk baill!

Br.

E det rart

Det står ein havmainn ne i fjæra
og nåkka ainna kain hain ikkje gjæra.
Med, eiller uten snøtt,
det betyr ikkje det spøtt.
På og ruind Mo, her e no så myttje
å gløtt.
Det siste e at på Rådhuset dem ikkje
får stånga reist.
E det rart att dem som styre og steill
e heillt peist.

des 95

A.H.

Julesang til Havmannen

(Mel.: Deilig er den himmel blå)

Stakkars, store mann av sten,
som må stå til spott og men.
Det blev spådd at du med tiden,
(som en mann for lenge siden),
skulle vekke folks behag.
Ham vi priser jo i dag.

Noen-blev jo provosert,
mens du ennå lå partert.
Når du så blev satt isammen,
blev du flott. Og du fikk jam-
men,
mange i en lyrisk rus,
til å ri sin pegasus.

Havmann! Føl deg litt oppskrytt.

Kanskje lærte vi no nytt?
Tross din motgang har du vunnet.
Mange rim om deg er spunnet.
Derfor blev det denne gang,
skrevet deg en julesang.

Stå der ute julenatt.
Vi har fått en annen skatt.
Kjære Havmann, du må vike,
for en annen, (uten like).
Han skal fylle helt vårt sinn,
når vi ringer jula inn.

Capricornus

Main sto fram!

Hans første påfunn,
han førte fram å bli snudd.
Og berre håp at han må bli trudd.

Men han e ung med liten erfaring,
så ulite hjelp må han få en sånn darling.

Og trur han vel føl seg lite meira inn,
no i allfall ved julestider,
om han også gjekk rundt og kunn få sjå
og ikke minst bli sett fra alle sider.

Og når vi nå først har gubben laus,
kefær ikkje væra såpass raus,
at vi får main rekti på gli.
Resten kan overlates nordvesten.
Både i havmains og våres ti.

J.M.

des 95

Elskede Havmann

Kjære du Havmann som står der å glane.
Vi elske deg så høgt at det kan du kje ane.
Noe av det beste som kanskje er gjort
er at småbåra, den vaska tåfisen bort.
Ja vi elsker deg både i stort og i smått
til tross for den feilen som er blitt begått.
Jeg må stille et spørsmål, for det er jo sprøtt.
Går det an å elske en mann uten snøtt?

O.H.

Havmannen vår

Mannen i fjæra e både kry og yr,
som er kommet i visa og eventyr,
på grunn av sin manglende lille prøtt,
som i Rana har det eksotiske navnet snøtt.

Det skrives og diktes i by og land,
av kvinner og menn med veit og forstand.
Så Bogen no veit du ka du har å gjør,
skaff mannen en snøtt som flyr på fløttør.

Tenk for ei tilstrømming av folk som vil skue,
Frødige Rana kunne ha tjent en formue,
på nysgjerrige damer fra bygdene der «sør»,
når mannen får reisingen hver gang havet flør.

Sofus

Havmain

Stakkars Havmain så må aleine stå,
uten arma, prøtt og hår.
Han e jo snau å raka,
jusså grisehaka.
Ke vi ska med en sånn main
så ingen teng ha.

N.I.

des 95

Havmannen

En kald og vinterfrossen
havmann de slåss om,
mange av Ranas fruier.
La blikket skue
møt Lurøy og Nesna,
her fins langt mer
enn fisk, sau og kuer!
I Rana er havmannens
mangel på snøtt til besvær.

Her ute i havgapet
fins havmenn med smøtter
som vekker kvinners begjær.
Her fins det havmenn
nok for alle,

av kåte kvinneflokk de lar seg nok kalle,
Min havmann han er både stolt og stram,
hans snøtt så vakker og villig og varm!
La så en havmann av sten få stå i fred!
Følg mitt råd, finn veien mot øyriket

- Ja, kom og bli med!

I en hyllest til havmenn her ute på Helgelandskysten,
la oss danse og elske alle de havmenn som vekker
lysten!

Snøttfrid



Neppe noen har inspirert så mange av våre lesere til å skrive dikt som Havmannen.

Jul i fjæra

En mann uten både munn og snøtt,
han forurenser verken vatn eller luft de spøtt.
Ingen røyk eller ekskrementer,
ingen lettvinnt omgang med jenter.

Vel bi de lite å gle seg på,
så gave tel jul bør havmannen få.
En oppsatt TV ville vært bra, gjerne med parabol,
så han kan få sjå litt sommer og sol.

Og vi e vel så pass tel folk her på Mo,
at vi skrangel i hop tel ei arm eller to.
Før han har nok i sin knøll,
til å kun betjen en fjærnkroll.

J.M.

des 95

«Havguden»

Et intetanende intetkjønn i Rana
som de «vise» fikk satt ut i havet for å glana
De trodde det var en mainn
forstå det de som kaimn
Men noen bykåte kjerringer oppe i Korgen
de blé nesten fra seg i sorgen
For fikk hainn ikkje snøtt
kuinn hainn ikkje jåff dem det spøtt
Men ke de no einn
får den kanskje stå i fre
til amen spått og spe
hvis den no ikkje blir gana

Ja-ja

des 95

Hva driver han med?

Borgerne i Rana har en sak de ei forstår, den stakkarslige havmann vil de hente... dit pepper'n grov, så lang han er, fordi han ikke står, i fjæra der med søtten hengende ute.

Men tar du mannen nærmere i øyesynet ditt, så ser du at du skjønnelig har bomma. Mannen er ei naken, som du tar for gitt. Han står jo der med hendene i lomma.

Sår han der og driver med litt taskenspillere? med ryggen vendt mot folk og fe i byen. Hva er det som hans hender begjærlig holder i, der han står med beina plantet uti sjen.

Den stumme munn, det tomme blikk som preger hans person, de stramme rumpeballer vendt mot husan. Holder han i hånden sin en skarpladdet kanon, eller er han bare dritatrengt til tusan?

Med førjulshilsen
Hans Olav Bjelvin

En liten førjulsvise

(mel.: Nøtteliten)

Snøtte-Uten står (?) i enden av vår fjord, han blir aldri borti på noe julebord. Han får ikke noe å drikke, enda han så gjerne vil. Det er lite han får gjøre, enda mindre han får til. Det er mye Snøtte-Uten ikke vet, selv om han får nesten all oppmerksomhet. For etter juledrink og blandavann, da duger bare en ordentlig mann. Men til å skrive om i avisas dager han.

Nevermind

Havmannens tanker

Så stille og tankefull rolig han står der. Lurer på om det kan være rasismen som rår her. Det kan være mobbing, det kan være vold. En ting er sikkert, det kommer ofte fra nærmeste hold.

Tid har han nok av, og tankene flyr vidt, han tenker med seg sjøl, at livet kan være stridt. Han tenker på alt som rundt i verden skjer. Det er ikke over alt en kan høre folk ler.

Her står jeg en handikappet stakkars, gjør ingen for tred. Da må det vel i «heirens» navn, skrive på fred.

G.J.K.

Havmanns snøtt

Deinn havmann som langt inni Rantjorn står, hann har no så lite innellix to lår.

Å tøtt på Mo å i omægn ruind der, på stakkars havmann de glatte å ser.

Da e no så dille me utvækstan hains, så derfor så kaim vi ta traktor å svains.

Fær i Alstahug står boerne Hælgelains bev, ein diger propellsnøtt, ja luttemeg ta.

Vi kjør hainn tell havmann å skur hainn på, så ser vi at havmann ossider får stå!

Stig Bjarne Haugen
i fri Handnesaya

Snøttproblemer

Det e ein teng vi ut i Luray ikke kan forstå, at dokker ranværinga e så bättele brå. Her ute e vi vant tel å vent, vi mein at der kjem godt sjøl om da kjem sent.

Dokker klage å syt over en mann uten snøtt, men på visseren veit vi at alle e nødt, tel å ha telbetanes stillongs på, da ho vi forstått, ja selv ho Alstug Vaa.

Men hærre vent tel våren spræng ut og havmannen kaste klær og klet. Då tres de edlere dela fram i lys, før havmannen han e ingen pyse.

Da kan daman på Mo gå rundt han å fris, å vest de e heilig så reager han på mannfolkvis. Men husk at vest dokker får karen tel å brenn, så e da lures når solen reom, før då vell snøtten før bestandig stå, men som sagt, ikke va så bättele brå.

Solveig

des 95

Havmannens juleønske

Jeg er blitt kjendis, og kommer som sagt for å bli, men ingen har hittil fått hørt hva jeg har å si.

«Her står jeg» som Luther i riksdagen sa. Jeg kan ikke annet. Skamfull og snøllaus med ræva nesten i vannet.

Jeg er født som en miss, og mitt svangerskap burde vært avbrutt. For med legningen min kan jeg aldri få bli noen gla gutt.

Mitt opphav som nok var litt selvgod og stor blant de større, var vel i sjelen beslektet med Ludvik og Bære.

Og min bønn til de samme som fikk denne vann-skapingen lavet, finn en mann med et bort og få gjort meg til fruar fra havet.

Da er lykken min gjort, og med dette forløsende kjættår, ønsker jeg alle en god jul og kjempedøgt snøtt år.

Hilsen Havmannen

des 95

Oversatt av
Erling Flo

Flere snøtte-dikt?

Før var det nesten ingen ting å lese i Rana Blad. Men etter at folk selv begynte å skrive ble det bra. Vi gleder oss hver dag - er det flere snøtte-dikt? Skal jeg skrive må det bli noe slikt:

Det er jo synd i en mann uten snøtt, for damer som liker å glim. Men ingen kan vel ha en slik fast og fin bak, det hadde vært noe å tatt i et tak. Jeg synes havmannen er sexy og bra. Han gjør oss damer vill og glad. «Forneyd tette»

des 95 OK

Havmannen

Et messfoster uti sjen står, fri før skjegg og hår. Født, ja uten både armæ og snøtt. Stort høv og kropp som et spett, ke slags mainn bi a dett. Nei heile karn e bære sorgen, hilsen dektar og bonde fra Korgen.

des 95

Til Havmannens forsvar

Ved Møkkkleira står en mann av stein og hakkes tenner. De fleste vet at kulde kan (og enda verre: iskaldt vann) rent mollesiere nemmer.

Nå svarer det forskjellig prest. Betenk da at:

I livet gjelder: Vær du kar - om sannheten er sorgen. Men hva man lov og ikke har, det raker ikke Korgen!

Og de som frykter seg berørt av skjebnen til den arme: Hold vipemargensletet tørt. Hold smekk skvett som skjorte snøtt og begge føtter varme.

Så, helt til slutt, i full respekt: Slik offentlig rabalder og granskning av livs som er dekt er stettes ikke me frekt, og dømmes herved: Skvalder!

Fortjenet lesar

des 95

Havmannens juleønske!

Eg står i flo å fjære og tar i mot vestavære. No ønsk eg at dok snu me i sjen, så får eg sjå litt a byen. Så ønsk eg me staselig stell av Ranas hardeste fjell. Då kaim dok va stolt a mi prakt, å ikke ha me tel forakt, her eg står i Adams drakt.

Havmannen

Julehilsen til Havmannen

sen for
jer. Skriv
num ett A4-
innlegg kan
A. Oppgi alltid
dresse, selv
være anonym.
& navngitte
r må underteg-
i fullt navn. Inn-
innlegg returne-
3.
revet til: Rana
boks 55, 8601 Mo
a, eller lever det i
uset. Merk
slutten Meningers.

God jul, kjære Havmann der
i havkanten du må stå.
Og ser utover bølgene, de store
og blå.
Jeg mener, som noen andre,
du burde ikke der ha stått.
En mer sentral plass i byen, du
burde ha fått.
Så folk kunne se deg, en
staselig kar.
Stor og ruvende, og ikke
det du har.
Du kunne også en jobb ha gjort,
som i sommer, da ordfører og
varaordfører på ferie ble bort.
Ej ordførerkjede rundt din hals,
hvilket syn.
Og hvilken reklame for denne

byn.
Få havmannen dit han
burde ha stått!
Så turister og andre, stort og smått.
Kan se denne karen uten
for mye besvær.
Og slippe å dra til havkanten
i allslags vær.

Vilden-vei

Havmannens julegaveønske

Det ønske Havmannen har er stort,
hjelp han og gi han det ganske fort.

En julegave av rette sorten,
vil gi havmannen den store vorten.

Så la hans ønske til julenissen,
bringe med seg den løse tissen.

Kanskje vil nissen også ta
med en dame,
som for Mo blir riktig god reklame.

Hun må jo ha den rette rumpe
og attributter,
for kanskje hun med tiden
bliver mutter.

Så vil det vel om ganske få år,
fullt av små havmenn og damer står.

På tross av havmannens store tap,
blir det et bedre skulptur-landskap.

Jorunn

des 95

Julekveldsvisa

Dra krakken bortåt glasert
så sett vi oss og ser
og prøv å finne havmann
som står der uten kler.
Før uten snøtt pulten magen
som strutte rund og stor.
Ja under over under
før havmann sko bli mor.

Og korgveringa rundt omkring
dom rei i Deiro dar.
Før dom hadt lest i Rana Blad
og vestt kor dom sko far.
I fjera ste en lisen gullt
så frek og rein og god.
Før eidding så fødtes det
ein sinnatag på Mo.

B.I

des 95

Herren i havet

I Mo står den mann ut i have
berøva en Naturens gave.
På Dønna hans «Prøtt»,
den så kalla: «Snøtt»,
er plantæ med «Hode og Krave»...

Hvem der ey sin Fallos have,
han ey nævnes må en mann.
Verre enn kastrat han rave,
ingen Quinde ælske kan.
Buxen er så slunken, tom,
intet i «Potensens Rom»,
Alt er fjærnet inn til Roten,
sig: «Når kom sliig konst på moten?»

Den der stakkels mann af stœne,
som til knæds i søen stå.
Ud på Dønnens Ø, jeg mene
der hans tapte ære lå.
Nu den oppreist er, på ny
titter freidig rett mot sky.
Sett den under mandens mage,
ingen Tøs kan mer seg klage....

Om disse to ting dras til Korgen,
og kobbles, da slutter vel sorgen,
som jentan DER har,
for Falløs og Kar....
Start rednings aksjonen i morgen!!

Olav Aanonli

R.B. 22/12-95

AK Sæther



Dagens Havmann

Havmannen på latin

Slik tenkes de store romer-
ske skalder å omtale Hav-
mannen, dersom de hadde
hatt anledning til å beskue
ham:

In Sinus Rannensis
stas homo Marensis.
Ho, to miraculus exelsom
ex uxoribus psallentium.

Og her er et forsøk på
moderne oversettelse:

I Rannafjordbukta
står Havmannen.
O, du høyaktede mirakel-
besungen av kvinnor

Quasi Cicero

des 95

Har ingen

Du står der så støtt,
men dessverre uten en snøtt.
Men hva skal du med den,
når du ingen har,
som kommer for å kjenn.
Så kjære Havmann,
du må jo forstå,
at du har jo ingen
å bruke den på.

Liv

jan 96

Dagens Havmann

Havmannens redning

Det snakkes og funderes om en mann ned i fjæra.
Har han nån mangla eller e han bære høg på pæra?
Det diktes og skrives i hytt og i pine,
men mannen han forander jo ikkje en mine.

Eg trur heint vi korgtæsjen får tak han ett vers,
det e næmlig de otruligste typan' så ha måtta til pærs.
Om de i utgangspunktet va både egen og sein.
ette vares behandling ha mangt komme fram a vorte
som stein.

Så til dammasom ikkje lik vares lyriske dekl.
Konsentrer dækk om det andre og ikkje les naka slette.
Så vi ha fiksa den kuren så det ikkje er meir å bærmerk.
sent vi med lengsel på Havmannens samlede verk.

jan 96

Fruite

Havmainn igjæn

Vess! han ikkje sto der som bøttin
 eg vills ha prøvd å fløtt'n
 tel gågata med i by'n.
 Ke dekk trur folkens for et syn!!
 Så kunn sill - å sære korgenstøttin -
 firt hælta på hæn og møtt'n.
 For korgen-fæsjen, dem kaim
 hær over med silt som ikkje kaim stand.
 Dem rætt og slætt gje blanke støttin
 om dem ikkje finn tak i snøttin.

Havmainnfo(e)n

des 95

En ende?

Jeg lurer på om det kan hende
 muligens kan bli en ende
 på pratet om Havmannens snøtt?
 Jeg begynner så men å bli trott.

La gubben få stå ned i fjæra,
 han får neppe problemet med blæra.
 Og kanskje han snur til oss baken
 fordi han føler seg naken?

E.H

des 95

Julehilsen fra en beundrerinne

God Jul, kjære havmann,
 du som står der så støtt,
 selv om du mangler både hår og snøtt,
 så er du vel ikke alene om det,
 men de andre, ja de får være i fred,
 for de er så flink til å skjule det,
 men avkledd kan de vel være like,
 selv om de er både kloke og rike,
 du blir ikke utsatt for homser ellers pest,
 og ikke driver du med incest.

Hilsen
en beundrerinne

des 95

E han værre enn ainner?

Vi har en mann som står ned på stranda,
 Han e uta stein og ikkje no anna.
 Eg skjønn de kvinnfolk som syns han e tørr,
 men tør eg å spørr:
 E han værre enn ainner på Mo?
 Har dem nokka meir å fær med, monn tro?
 Nei, la han stå der som evig bevis
 på at mannfolkan her e fri for pe-nis.

Tue

des 95

Havfrue

Næi, vi ska ikkje
 sein Havmain tel Korgen,
 før då kaim de
 bi bære sorgen.
 Vi ska bære la hain
 stå i fre'
 før hain ha 'kje gjort
 nån førtre,
 der hain står
 uten både snøtt og hår.
 Men, hain sku ha hatt
 ei havfru ved si siæ,
 å det kaim det snart
 bi med tize,
 men då må de føranner litt
 på hain,
 ska hain bi ein
 ornteile mainn.
 Då bi det nok
 fleire steinmenn i fjæra,
 men då bi vell Mo-
 væringan høger på pæra.

des 95

Et lite snøttvers

Havmain står no der,
 - uten snøtt!
 og med vass-skrokkåt tær.

Eg bi òg nærmest snøttlaus
 vess eg går bærføtt rundt
 på dein her nordlandskalde grasbakken.
 Litjmain bi nærmest før ein korint å regn.
 Då e det godt å kom heim
 å varm tågen puin kjerringstakken,
 Då bi snøttin først som ein rosin,
 og raskt står han på skakken.

Nei, gje havmain ei havfrue,
 og sjå om itje snøttin væks!?
 Mæn ho bi vel uten brøst,
 og ei heiller fattig trøst?

Nå'n mein vi ska send hain til Korgen,
 hain uten snøtt'n,
 så dem kaim få sløkt sorgen
 og tørka'n på føtt'n.

Vi kaim jo og kaim han for ho
 og heng på hain ei fletta!
 Fyll brøstan me silikon
 og bejynn å skriv om ...tta!

RH

des 95



Dagens Havmann

Borger-plikt

Det er hver Rana-borgers selvskrevne plikt å sende Havmannen et personlig lite dikt. Her kommer mitt:

TR Havmannens trøst

Det kan vel være nest det samme om Han er litt «snau» der framme. Tenk heller på den som stod rodeli som kanskje vil, men ikke får det til. Hvordan han kan bli gjort til skamme.

jan 96



jan 96

Dagens Havmann

Vi bytt' an ut

Nei havmann, du det var bedre sorgen. Vi bytt' an ut nu med et kjerring fra Korgen. Så kan ho stå der surøyd og deppa med foten i leira og sjø opp til - kjean!

J.H.




jan 96

Dagens Havmann

Flo

Havmann ut i fjorden strøva. Vatnet nådde opp tel. kne an. Dette verset rima ikke no, bare vent til det blir flo. no såg vatnet oppgjona føtt n. eg e glad eg ikke har den der forbaska snø'n!

H.B.



jan 96

Dagens Havmann

Stakkars

Stakkars forstenet havmann. Så ihjeggelig og tjå ha løst der du står i det stille. Du skulle ha nått ei kjerring så du kunne gjort det du ville. Men de rådede menn, glemte det han manglet. De skjønte ikke bedre, da de selv gikk og stanglet. De forsto slett ikke hvorfor havmannen hanglet. Hadde han vært en roterer de kan såg han snart det va flere som var rar. Som lot han stå ned i fjera, med kalde føtter og blant i neva.

G.R.A



Dagens Havmann

Ein arbeidskar!

I Rana kommune så står der ein kar, å alle som ser hann forstår hann e rar.

Tilfere så står hann å per seg sam fell, no må hann no slutt å jær så hann vell.

Før kastbar da va hann, die e no velt kjent. Men snott hekk hann ikkje å jær, ino hann vent.

Før da syns eg ikkje at hann sku stå der å glan ut i sjeen i alle slags ver.

Næ, sett hann i arbeid, die må no va rætt. Tre-fermti før timen i Korgen som spætt!

Hælin
Sjög Bjarne Haugen
ifra Hæmnesøyd
Godt Nytt Ar. Dekt meir!

jan 96

Havmannens store hemmelighet

Bakom gardinene en sen kveld,
jeg sto og tittet på havmannen der ute.
Han sto der så ensom,
det blåste opp til storm,
men han måtte være ute.
Plutselig kom der en bølge så stor,
og opp av bølgen steg hun.
Hun klätret oppover havmannens kropp,
og tegnet på han en munn.
Han åpnet kjeften og smilte og sa
Hvor kommer du fra?
Fra Bustnesodden møyen krøn,
han var vidunderlig og from.
Så med ett hun fikk se
ut mellom bærene «Svarte Per» kom,
han var helt enorm.
Fra Altermark gruber de skar han ut i fjellet,
han ble som krutt.
Det var bra du korn,
når det har jeg ventet.
På klåret jeg ikke å skule han mer,
Alle korgendamerne- jeg lurte dem nok,
jeg bløtter med ikke for alle,
Riple havmannen ut i havet.
De pratet og lo dette elskende par,
han var sort, hun skimmende hvit.
Jeg sto her i vinduet og så alt sammen,
det må være stormen som gjorde meg ør.
Den flotteste mann jeg har sett,
Han står her for Ranas befolkning
og viser sin bak,
og minner oss om Mo's velstand og prakt.

Kaspara

jan 96

Dagens Havmann

Betraktninger omkring «Den harde mann»

Det står en mann uti havet
som er så finurlig «lavet»,
at både finn og fjæring
ja, annenhver kjerring
er mer eller mindre oppkavet.

Først satte han sinnene i kok
da fornuften gikk helt amok:
Hvem trengte en stein-mann,
det gikk over all forstand,
og i tillegg en kar uten «brok».

Han er et kunst-stykke
med all respekt,
Hvordan kan vi da
skrive så frekt,
om mangel på snøtt?
Han står jo så støtt
og trenger ei kjønnsdeler
i sin sekt.

Tilbe var avgud og dyrk den tru
som politikere har på Mo!
Selv gjør han liten nytte
for oss i hus og hytte,
Han er en mann
uten kjøtt og blod.

Selv om han har skapt
mang en vrede,
er han kommet og er til glede
Så la oss han hylle
og nyg sider fylle
med de bevingede ord
vi kan sprede.

AMur
tra Bjecka

Havmannens svar til folket

Nå er jeg lei av å lese hva jeg mangler,
pass på dere egne «dingle-dangler».
Det er nå helt sprøtt
her står jeg uten snøtt,
og trenger ikke noe som mellom beina rangler.

Ta heller Bogen frem og stem i en melodi,
for han er medskyldig i at jeg måtte bli.
Selv ville jeg hatt det best
uten å være deres gjest,
og heller fått hvile i min mors lune hi.

Amur

jan 96

Dagens Havmann

Ikkje det minste rart

«No er».
Havmannen, du ble møtt fra første
stund,
med motgang og medgang
utenfra og innenfra Rana.
Og nå har interessen samla seg
om mangel av dine
kjønnsorgana.

Men du kan ikkje forsvar deg.

I var tid er mange blitt feil plassert,
Deg, plassert de langt nepa
ei opphygd fjæræ.
Havmann, eg synes ikkje det er
det minste rart
at du snur befolkninga rævie.

jan 96

Kystkvinne

Dagens Havmann

Havmannens nyttårsnatt

Stakkars Havmann alene sto,
langt ut fjæra når det var flo,
Båra braut og skvart
og skjulte hans maddoms makt.
Utover kvelden raketter blei sendt opp,
men ved midnatt var det på topp.
Det var litt kaldt og luften matt,
Over alt gikk raketter opp og smalt,
det lyste opp både fjell og fjord
og til du som stod i nord.
Det er med vemod slik en natt,
plutselig 1995 fra oss dat,
du følte deg så liten, ditt år var forbi.
Da 96 kom i porten, nå er det min regjeringsstid!



Dagens Havmann

jan 96

Koførr ha nåkke stort

(når eg e løkkeli mæ lite?)

Ved min fødsel blei det syn og klaga
og man mofanger sørgelig plaga
Ka ska vi me det skapningen der i fjæra
når det e så mykje an på pærgan kan gjøre
Kanskje vi slår et lappek og å spur
at eg skal på havn og baken vart på
Liten skinn guden saka wot
være mer frammparten, dar e eg fortalt kid
Da e vi søstre ha balle ta på treg
og de har «Jacksen tas» minner om e

Havmannens bevis

Ha eg berre batt en valet og mæ boy
som eg va sekker på ha bond
Så kunn eg ha hengt der til spån og ste
fjor dake som ikkje gjor meg fre



Dagens Havmann

jan 96

Betroelser fra Havmannen

Eg ska sei dakk en tang,
men da må det bli stort
med skry nga om min manglende «snitt»

Eg hadde men snott men sa va eg så vit
at eg tok en sann operasjon som dakk vit

Eg håpa eg hadde det va det som så snott
for å bli en ankelig super invidell

Revitater ble dærlig, så na som eg så vit
Eg vill ikkje at dakk ska stå meg vit

Hjomonan eg fekk var til liten trost,
for dessvære så tekk eg jo ikkje trost

Men fævngen på svopa mæ det se ra snott
for at eg skulle ta en mer utrukns kropp

Hva kaldes de menn som er dratt med dakk
Er det trimpis mæ vit

Skutt på dete pik



Dagens Havmann

jan 96

Havmann-kompleks

Det er jussnok mange
dana og ønegn som har fått
et «havmannkompleks». Kanskje
skje det kan hjelpe dem noe å
få vite at Mitcheen har fått en
ny skulptur, «The Walking
Man», med den samme lyen
som havmannen.

Et forsikringsselskap har
reist skulpturen utenfor sitt
forretningsbygg i Leopold-
strasse. Bildhuggeren er
Jonathan Boroffsky, USA.

LH



Dagens Havmann

jan 96

Solidaritet

Tett i tett vi ligger i poser,
og mange tror et sammen oss kose
Men hvem kommer på vi er uten koster
Er det da rart at vi beina tvister
Vi hyle av mangra og smærte så stort
Men vi er som havmannen fri for snott
Nå er det på tide å prestere, så fram
kanskje blir vi enda flere
For nå må alle på baken og slås,
ikke bare for Havmannen, men også for oss
Vi er myke menn - ja faktisk gale
Vi trenger en Havmann i solidaritet
For du er stor og sterk og rotf
og slik en kamp kan være tøff
Vi løfer oss usle her vi ligger
og det er jo deg Havmann tolket - digger
Men ikke kære Havmann at du kom på Rang
Kanskje har du et balle fly i bross
snottlose dana.

Sigmund

febr 96

Dagens Havmann

Havmann' sin ferd fra fjell tel fjære

Oppi dar'n står ei fæsja
og kvin så det skvætt bakom hæsja.
Ho tenk: «No kan eg aldri bi mor,
i bøgda mi, der eg bor.
Kjæresten har gjort det slutt,
køven min e vort'n bygult!
Han for som ein mimaur i jabbadya,
fra kjeller tel loft, blant glasbrøt og spya.
Han hækka seg inn på Internet,
drakk kærsk i smug, a' glas me' stett.
Han slutta me' tobakk og snus,
mæn fiékk betennels' uta bruk a' mus.
Mæn ke gjot' vel det når han ha det så løyfe,
tenkt aldri å end sine daga som samfunnets søyle!
Han ønska seg all den sjit som verden eier,
mæn aldri banlortluk i bleier.
Onga vill' han ikkje ha, den stabeisen
og då gjækk det som det gjot' me' grapeisen.
Når urbane kulturfrue bi frustrert,
då e det snart å bi kastret!
Så no får du stand der i fjæra og glo
me' føtn i fjor'n og ræva mot Mo.»

Karoline Trepsi

febr 96

Dagens Havmann

Klager ikke

Havmann du står støtt ut i båran,
sjøl om bølgen bryt i mo-låran.
Du vart skapt uten snøtt,
men klag ikje det spött,
e stein hard, du fell ikje tåran.

H.R.B

febr 96

Dagens Havmann

Vel verd

Du står aleina, ut mot Rantfjor'n,
Sann ha du stie i snari eitt år.
Som eitt symbol på ein ranværing...?
Lånken bak e vektigst, sei dem.
Folk spør seg sjøl om meininga
med livet...
Du har vel og god tid tel å tenk...?
Skjiven som bi kasta bakom ryggen
din ser du ikkje.
De va smart, kann du trull!
Mæn ein gann håpa eg at det kjæm
ei ekte ranværingstaus som kann
les dekt åt deg.
Tatt ut av Rana Blad.
Når du får hør alle de dektan,
all kreativiteten du lig framvænga.
Ja, da trur eg du får hør deg sjøl og tenk:
Det va vel værdt det!!

febr 96

Dagens Havmann

Kjære venn

En mann uten hatt og sko.
Desidert den største på Mo.
Han kika mot havet.
Mot vest vil eg tru.
Han skriv ikkje dikt.
Det gjot eg og du.

Så opptatt av snøtten,
det e ikkje han.
Han bryr seg nok satten,
han e ikkje mann.

For gjort utav stein,
han stog heilt rein.
Nån tanke om lejon,
kan han sløtt ikkje skjonn.

For stein e no stein,
og kan no sløtt ikkje mein,
at parring e bra,
det er noe han vil ha.

Kæm veit om han tenke nå,
der han står.
Vi forgår, hap består.
Med dikteriske tanker, vi tel han vanker.
For stein e no stein.
Vi kan skriv akkurat det vi mein.

Hilsen Kjell

Dagens Havmann

Man kan gjøre en skjelm urett... *jan 96*

Skjønt jeg ikke er utdannet snøttolog,
tillater jeg meg herved allikevel dog
å ta den arme havmann i forsvær -
da jeg mener de skuffede damer er for snar-
til å jamre fordi de ikke har fått en gløtt
av havmannens usynlige gråstein-snøtt!

Det har seg nemlig slik - må vite
at ved kalde sjøbad blir utstyret lite
og som en snegl den kryper inn
under sin herre og mesjer's mageskinn.
Men når det igjen blir varme og sol
kryper den fram fra sitt lune bol!

Slik at når stien går en snøblank, *snøblank*
får øye på en lårkort, unge dame fra Korgun,
da plasker havmannen rundt i sjøen
og tar holdt og front mot jernverksbyen
og viser fram en snøtt så diger som bare farken
som aler seg fram helt til Talvikparken!

Og noen til trost - andre til skremsel -
da vil det skje som det het da vi lekte gjensel!

Den som har gjemt seg nå
han skal stå!

Johan

Ateratt venndinga

Tia é mogen
for å rettja
poetanes kraft

Me áran dykkjar
smá «poetar» fram
frá myrkje

Prøvar utan hell
á drukna havmannen
i stric straumar av tomme ord

Sørjellspoetane

febr 96

Dagens Havmann

Havmannhilsen fra Bærum

Oppsikt du vekker på sjø og land
blant Ranas kvinne og mann.
Du spiller på strenger i prosa og poesi,
kulturlivet blomstrer i menneskelig lyrikk.
Hvis du ikke i Ranfjorden kan bo,
flytt til Sjona der finner du ro.
Ingen der bryr seg om bare rumpe,
tang og tare snart dekke vil
unevnte mangler det skrives om.
Hvis ikke:
Tanga trusen er in for tiden,
kanskje den lånes kan på Meyergården.

febr 96

Dagens Havmann

Skulptisk gruk

over temaet
«Lokale prydjenstander»

Heretter
Avles
Vakre

Sønner
Når
Ønskekjei
Tusenfold
Tilskynder
Einsom
Nudist

C.N.

Dagens Havmann

Du vakre Havmann

Frøhetsgudinnen - i innseglinga til New York.
Den lille Havfrue - i innseglinga til København.

Den Kineske Muren.

Det er noe av det store vi visste om - som var der - om vi ikke hadde sett det.

Det var de færreste som visste om Havmannen, i innseglinga til Mo.

Men så var det noen kvinner fra et bortgjemt fjellbygd med navnet Korgen, som ga seg på vandring. På en «sjekketur» kom de ned til Mo. Der fikk de se den store, trauste Havmannen. Sammenlignet han, med den lille korgenmannen. Men i sin iver hadde de glemt: Det er ikke mannens størrelse som bestemmer størrelsen.

Var det lite hos korgenmannen - så var det ingenting hos Havmannen.

I sin skuffelse og vrede skrev de til Rana Blad, og så begynte massene å skrive til Rana Blad, som tok inn alles meninger om Havmannen, som selv ikke kan si sin mening.

Slik har Rana Blad, uten å være seg det bevisst gjort Havmannen kjent.

I New York, i København, i Kina.

For «pådissekanter» har dere kjent Rana Blad, i lange, lange tider.

Beundrerinne

Febr. 96

Dagens Havmann

Til ære for kong Harald

Fra mitt vindu en allsidig kar jeg ser,
jeg snur meg, går, ser tilbake og ler.
Så stramt han står, og ikke sitt,
en festlig «pingvin» i kjole og hvitt.
Av kong vinter er han iført en drakt så stilig,
Hans Majestet han hyller den 12. kl. 7, så tidlig.

Hilsen A.J. Torb.

febr 96

Dagens Havmann

Lengselsfull

Nei, ranværinga, ti still og hør etter no.
Slutt å skriv og begynn å skjønnes.
Ser dlkk kje at Havmanno snur reva te Mo
og står og ser lengselsfullt mot Hjemnes!!

Hilsen kvinnfolk i Korgen

mar 16

Foto: Øyvind Bratt

Havmann med skarver

En Havmann til knes uti vannet
med ryggen mot byen, blaut annet,
er lenge blitt omtalt,
besunget og bakalt
som han som ei kan late vannet.

Mens Odin som kjent hadde ravner
— som Havmannen vår neppe stvner —
har steinmannen so
som er ham kjær og tro
og ofte om statuen favner.

Hver morgen og kveld er de inne
og hviler sin kropp og sin vinge.
De stuer med RIF
mens de slipper sin skit
på Havmannens aksler og bringe.

Enhver må vel taktens begripe
at det høret til Havmannens rike.
Kontakt med hav
når han står som en stein
og mangler sin menneske tilhke.

Knut Solbakk

mar 16



Dagens Havmann

En hilsen fra «Havmannen»

Dessverre - eg er ikke mann.
Eg er en stein som står i vann.
Og må erklære med et inderlig sukk
eg er engang ikke en steinevenukk,
og føyer til med et skikkelig stønn
eg står her og er kun et intetkjønn.

E.

max 96
Ensomme steinfolk

Ei mørk og stille natt
ei søvnlaus kjerring på Ytteren satt.

Ho bynt og tenk på de to
ensomme steinfolkan inne på Mo.

Kjerringa fikk en ide
som ho har skreve ner:

I parken neafor meyer sett ei dame og lider
med savn i kroppen som sliter.

De store mengder av snøen
gjør at ho ikke kan sjå ner til sjøen.

Får der ute står en voksen kar
som kanskje et bankende hjerte har.

Dæm sei han e kjønslaus og trasig
kem vet det kan vær nokka me stas i

Det livløse, usynlige lem
kan kanskje bli lokket frem

hvis havmannen den skjønne fikk se
han ikke lenger så ensom ble.

Med våren kjærligheten banker
og hvem vet om ikke det vanker

Ei jordskjelv nede ved sjøen
når sola har smelta snøen.

Den oppsamla lidenskap hos den
ensomme mann

eksploderet med det samme han
den vakre stjernkvinnu kan beskue.

Før jeg tror ho vil bli hans frue.

Livløse, usynlige lemmer
en erfaren kvinne trenger.

Jenta i parken nemlig kan
få liv i sjæl en steindød mann.

Man såkk, det jenta og vi andre ikke vet
er at vår havmann har en hemmelighet.

Han har allerede en hjertens kjær
som sliter ved stranden på et lite skjær.

Langt utenfor vårt land
på Langelinie i København.

Der sitter han kjere som ingen kan true
for hans hjerte eies av det lille havfrue.

Ejo

Halvor Myrvang

max 96

**Dagens
Havmann**

Havskulpturen

NEI, no får dokk no jammen se & hör,
for havskulpturen er ikke som før.
Dokk skriv om havmannens
snøtt & om tankan hans,
men neimen om det er sant.

Men hvem har no sagt at denne
skulpturen er en mann.

Når det like godt kan være
ei dame uten pupp.

Så la den no stå og stult
utover det blå.

Så slutt å klag over diktan
vi les i avisa vår.

Og om den no står med neva mot Mo,
så er no vi stolt over plassen vi bor.

Så krogen & hennesværinga
n no bare still.

for Mo er plassen der den høret til.

E.A.



Dagens Havmann

**Alternativ
havmann**

På Mo der har dæm ein steinhard ein mainn
som ikke får STÅ på det tørreste lainn.
De pliantæ hain rætt ut i fjør'n så våt,
og ska du sjå framsiæ må du i båt.
Me' front i mot Hæmnes der står hain så støtt-
men reidse! o' gru hainn mangla jo snøtt!!!

Mæn ærligen snakkæ, dåkk sjønn no viel saken
at står main i vatten sånn splitt pine naken,
då vil dein fra før litt ynkelig vorte -
når isvaine' når opp, fjørsvinn og bi borte!!!

Mæn folke i Rana ha jamnt og skreke
me' viser og værs i «Bla' e» kvar veke.
Så no ha næn sinner bestæmt at main prøv
å hjelpe de snøttlause så de får søv!!
De kunn jo'kje fortsætt å skry i avisen eleindige
dekt uten rytme og rim
om manglende greier på Havmannens midte
og korsen hain sånn sett ska få seg litt...dame.

Ja no ha vi tatt av vårt steill og vår pung
og spleist på ei gavæ tell folk inni Rana.
Ein bauta me' reising, så frodig og tung.
På dein kunn de sturre, ja gløtte og glane
tell gye bi stort - ja sturre - og vått.
Det hære e værtaill'kje ynkelig smått!!!

Tore Furuhatt

juni
96