



UiT Norges arktiske universitet

Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning
Institutt for språk og kultur

***Havmannen* – om omgivelsenes betydning i betrakterens møte med
skulptur i natur**

Anja Kathrine Lande
Masteroppgave i Kunsthistorie - KVI- 3900 – Mai 2022

Innhold

Forord.....	3
Deltager eller statist? Oppgavens innhold og begreper.....	4
1. Om <i>Havmannen</i> - og skulptur i naturen.....	7
1.1. En fremmed flytter inn	8
1.1.1. <i>Havmannens</i> vei til havet	17
1.1.2. <i>Havmannen</i> og dens relasjon til Mo i Rana.....	19
1.1.3. <i>Havmannens</i> mottagelse.....	21
1.2. En fisk på land.....	25
1.2.1. Et skjær i et havnebasseng	28
1.3. Gravmonument eller framtidvisjon?	32
1.3.1. Et historisk monument?	37
1.4. Kunst i naturen	39
2. Når skulptur i natur møter skulptur i natur.....	45
2.1. Veivalg til gjennomføring og mål.....	46
2.2. Tegn i tiden – med naturen som ramme.....	51
2.3. Om elefanten i rommet og nåla i høystakken – når størrelse betyr noe	53
2.4. Kontekst - når innpakkingen betyr noe	58
2.4.1. Eksempel 1 – <i>Re- Arranged Desert</i>	59
2.4.2. Eksempel 2 – <i>Replaced Rock</i>	60
2.4.3. Eksempel 3 – <i>Tekster på utendørs benker</i>	61
2.4.4. Eksempel 4 - <i>Skogen kallar</i>	62
2.4.5. Eksempel 5 - <i>Surrounded Islands</i>	63
2.5. Aktualitet	64
3. Møte med betraktere.....	66
3.1. Kommunikasjon – verk, betrakter, kunstner.....	67
3.2. Hendelser – i møte med et kunstverk	69
Postludium.....	72
Referanser	74
Bildetekstliste	76
Vedlegg	78

Forord

I mangel på noe bedre å gjøre, og et ønske om å gjøre noe positivt, ble det å ta en master det beste alternativet og absolutt noe jeg ikke har angret på! Her er oppgaven min, og dersom studiet hadde vart i to år til hadde jeg gledet meg til fortsettelsen. Å være kunsthistorie-student ved UiT har vært en sann glede, takket være all den kunnskap, positivitet og vilje til å gi det lille ekstra, som man blir møtt av blant de som underviser. Takk til alle; Hege, Elin, Rognald, Svein og Ingeborg. Dere er fantastiske og jeg kommer til å savne dere.

Takk til Arkiv i Nordland som tok godt imot meg i min søken i arkivene.

Takk til Nordland Fylkeskommune for hjelp med arkivmateriale og veiledning da nettsidene til Skulpturlandskap Nordland ble tatt ned i forbindelse med datainnbrudd, og da fremheves Maria Lyngstad Willassen og Susanne Forsland.

Takk til kulturkonsulent, Magnar Solbakk, for intervju og informasjon.

Takk til medstudent, Ragnhild, hvis kommentarer, spørsmål og tilbakemeldinger jeg har satt enorm pris på.

Svein Aamold, min veileder gjennom dette året. Du har ikke latt deg overkjøre av alle mine meninger, og du har heller ikke avfeid alle de merkeligste omveier jeg har havnet på, men derimot veiledet meg tilbake til det sporet jeg var på og samtidig sørget for at omveiene ble meningsfulle, lærerike og til fordel for oppgaven min som helhet. Takk for all tid du har gitt meg, jeg har satt pris på hvert eneste minutt!

Takk, Max Raino, for at du har innfunnet deg med at mammaen din ikke vet hva hun skal bli når hun blir voksen.

John Martin, min kjæreste og venn. Takk for at du har levd med mitt, til dels store, engasjement og latt det få ta del i vår tid og vårt liv. Du er ikke så verst på det med planer.

Deltager eller statist? Oppgavens innhold og begreper

Denne oppgaven handler om Havmannen og hvilken relasjon den har til stedet den er plassert på. *Havmannen* er en skulptur av den engelske kunstneren, Antony Gormley (f.1950), og er et bestillingsverk fra *Skulpturlandskap Nordland* (heretter SN). Kunstnerens oppdrag var å konstruere *et nytt sted* ved hjelp av sitt kunstverk, der det ferdige verket *lager* stedet. Jeg undersøker i denne oppgaven om Gormleys skulptur har klart å lage sitt eget utendørs utstillingsrom, et rom for møter og *hendelser* i relasjon med betrakteren., og om skulpturen er med på å gjøre betrakteren bevisst på stedet der skulpturen er plassert.

Med *hendelser* mener jeg tilfellene der kunsten rører ved betrakteren, tilfeldig, spontant og uten forventninger, og der betrakteren etter denne hendelsen kan beskrive en reaksjon. Betrakteren står sentralt i møte med skulpturen og det oppstår hendelser mellom verk og betrakter, men hva er hendelsene, hva påvirker dem og er hendelsene de samme i alle møter med alle betraktere?

Kunstneren lagde *Havmannen* til Rana Kommune, hvilken relasjon har skulpturen til kommunens historie og er verket steds spesifikt?

Jeg vil se på *Havmannens* plassering i *landskapet*, i *rommet* og i *omgivelsene*. Jobber verket alene, eller som en del av en helhet? Kunst i naturen kan påvirkes av både vær og vind, omgivelsene og selve landskapet verket er plassert i; hvilken rolle spiller dette i betrakterens møte med verket?

For å kunne se på forskjeller og likheter med andre kunstverk plassert i naturen i tillegg til de forskjellene og likhetene som framtrer for bevisstgjøring av stedet, har jeg valgt å se på verkene *Angel of the North*, av samme kunstner, Antony Gormley - og verket *Steinar Breiflabb* av kunstneren, Erik Dietman.. De tre verkene jeg presenterer er alle plassert i ute-rommet, i landskapet og i omgivelsene, der tilgjengeligheten, muligheten til å komme fysisk nær, er forskjellig. Hvilken forskjell utgjør plasseringen for hvilke hendelser som kan oppstå i møte med betrakteren? De tre verkene har alle vært, i utgangspunktet, ønsket lite velkommen av lokalbefolkningene; endret dette seg - og når?

Jeg vil komme inn på begreper som *monument* og *monumentalt*, og med dette prøve å si noe om verkenes størrelse og virkningsgrad på betrakteren. Må et *monument* være *monumentalt*? Jeg vil også komme inn på kategorier av kunst, som *Land Art*, *Green Cube* og *White Cube*. Kan de tre verkene jeg presenterer tydelig kategoriseres og er noen av den i samme kategori?

Antony Gormley er kjent for sine skulpturer, installasjoner og offentlige kunstverk som alle undersøger forholdet mellom menneskekroppen og rommet. Hva er et *rom*; har det fysiske rammer eller kan det være andre avgrensninger? Hvilken relasjon har *rom* til Havmannen, og hvordan oppleves dette rommet i omgivelsene?

Med begrepet *utstillingsrom* mener jeg i denne oppgaven det rommet skulpturen opptar, det stedet der skulpturen er oppsatt – der den stilles ut - uavhengig av om dette under åpen himmel eller i et lukket rom.

For å undersøke disse relasjonene har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvilket potensial kan skulptur i natur ha for at det oppstår hendelser om bevisstgjøring av stedet i betrakterens møte med skulpturen i dens omgivelser?

Med dette spørsmålet spør jeg først og fremst om *Havmannen* på noen måte forteller oss noe om Mo i Rana og de omgivelsene den står i. Kan jeg som betrakter lese noe ut fra skulpturen, noe som knytter skulptur og sted? Hvordan ser vi Havmannen; er den en del av omgivelsene, eller setter den fokus på omgivelsene? Jeg spør også om hva som kan skje i betrakterens møte med Havmannen, og om det ut fra disse møtene vil kunne oppstå en form for *ikke-verbal kommunikasjon* mellom betrakter og skulptur.

Med *bevisstgjøring* om stedet mener jeg å få en dypere innsikt i det *stedet* der skulpturen er plassert, det rommet den opptar og det rommet som skapes mellom verk og betrakter, gjennom både kognitiv og sanselig kunnskap. Videre skal *skulptur* her forstås som oppgavens eksempler på kunstneriske verk, *Havmannen*, *Steinar Breiflabb* og *Angel of the North*. *Stedet* betyr i oppgaven de geografisk gitte steder der skulpturene befinner seg.

I oppgaven benytter jeg meg av komparativ analyse av *Havmannen*, *Steinar Breiflabb* og *Angel of the North*. Jeg har brukt intervju som verktøy for å skaffe mest mulig førstehånds informasjon der det ellers var lite å finne. *Havmannen* har jeg besøkt 4 ganger for å kunne få se den i forskjellige type vær-situasjoner, og har jeg besøkt *Steinar Breiflabb* en gang.

For å kunne få litt dypere innsikt i stedet, hva det er, hva det påvirkes av og dets påvirkning på skulptur i landskapet, har Lucy Lippards, *The Lure of the Local*, vært til god hjelp i tillegg til Miwon Kwon, *One Place after Another*.

Jeg har benyttet meg av boka *Routes, Roads and Landscapes*, av Brita Brenna et.al., i tillegg til Martini & Michelkevicius, *Tourists Like Us*, for å se på hva som fører oss dit vi drar, som betraktere av kunst, og om hvordan våre besøk påvirkes av målets tilgjengelighet.

Ståle Finkes artikkel, *Det stumme språket*, har vært til meget god hjelp for å prøve å analysere hendelser som oppstår i betrakterens møte med verket, og Dawn Freshwaters, *The Poetics of Space*, har også hjulpet med å forstå omfanget av begrepet *rom*.

Nordland Fylkeskommune har sendt meg bøker og annet skrevet informasjonsmateriell omhandlende SN, i tillegg til å svare meg på mail etter at SNs nettsider ble tatt ned etter et datainnbrudd. Jeg har også besøkt Arkiv i Nordland for å kunne lete gjennom avisutklipp og annet som ikke var digitalisert.

Vi traver av gårde i hverdagene, sommerdekk – vinterdekk, og heldigvis er det slik at vi av og til blir ofre for alt det vi egentlig ikke interesserer oss for. En enkel ting som å snuble på gata avviker fra det faste mønsteret vi ofte beveger oss i, og kanskje er det dette som gjør at vi får en annerledes oppfatning av verden – mønsteret i kumlokket en snublet i, eller skulpturen en så opp på når en reiste seg. Kunst i det offentlige rommet har en egen evne til å engasjere og provosere, men det skaper også utallige møter mellom menneske og verk.

Velkommen inn i min betraktning av skulptur i natur.

1. Om *Havmannen* - og skulptur i naturen.

I dette kapitlet beskriver jeg hovedpersonen i oppgaven min, *Havmannen*, og stedet hvor skulpturen befinner seg. For å kunne sammenligne skulptur i naturen presenterer jeg to andre kunstverk som også er plassert i naturen, *Steinar Breiflabb* og *Angel of the North*.

Først prøver jeg finne ut hvem *Havmannen* er. Hva er bakgrunnen for skulpturens oppførelse, grunnlaget for plasseringen i Rana og finnes det en lokal forankring? Er det et samspill mellom kunstnerens ønsker om skulpturens plassering og produksjons-materiale, i sammenligning med det endelige resultatet? Hvordan var det lokale publikumets mottagelse av skulpturen, og har oppfatningen lokalt endret seg?

Jeg presenterer også Mo i Rana og byens historie og ser på forholdet mellom stedet og skulpturen? Er *Havmannen* plassert slik at den lett å komme til for både gående og kjørende? Siden *Havmannen* er plassert i *uterommet* ser jeg også på hvordan det estetiske uttrykket forandres i takt med vær og vind, høyvann og lavvann, og hva betyr det for møtet med betraktere at den er plassert i vannet?

Sekundært presenterer jeg skulpturene *Steinar Breiflabb* og *Angel of the North*, og ønsker med dette å diskutere skulptur i natur- omgivelser samt skulpturenes plassering. Jeg ser på bakgrunn for oppførelse og jeg vil fokusere på deres plass i omgivelsene, mottagelsen de har fått og hvilke hendelser som oppstår i møte med skulptur i landskapet. Jeg kommer inn på begrepene *Environmental Art*, *Green Cube*, *Land Art* og *økosofi*, og drøfter hvorvidt et verk kan sies å være et *monument* og om det er *monumentalt*.

Jeg vil prøve å se de tre verkene i sammenheng med begrepene og stiller spørsmålstegn til hva de forskjellige begrepene innebærer. Hva skiller kunstnerens måte å løse de kunstneriske oppdragene på? Er opplevelsen av kunst i naturen lik, eller hva er det som gjør opplevelsen annerledes? Hvordan påvirker omgivelsene kunstverket, og hvordan påvirker kunstverket omgivelsene?

1.1. En fremmed flytter inn



Figur 1. *Havmannen* (1995) av Antony Gormley. Høyde 1015 cm. Mobekkleira, Ranfjorden, Mo i Rana.

Havmannen er en skulptur som ble oppført i regi av prosjektet; *Skulpturlandskap Nordland*. Verket er laget i arktisk granitt, og ble hugget ut av 7 blokker *Løding-granitt* i løpet av vinteren/våren 1995¹. Den ble hugget ut ved Lødingen Steinindustri, ved hjelp av to steinhuggere fra Litauen, og ble montert og satt på plass i sitt nåværende utstillingsrom, i fjorden, sommeren 1995. Med fundament/ sokkel består *Havmannen* av totalt 9 ulike deler, den er sammenføyd av ca. 67 meter epoksybelagt stål-armering og veier ca. 60 tonn.

Navnet har den fått av Ranas innbyggere, og hadde i utgangspunktet ikke noe gitt navn av kunstneren selv². Skulpturen fikk først tilnavnet *Marmælen* før det tilslutt ble *Havmannen*³. En *Havmann*, eller en *Marmæle*, er ifølge folketro og sagn en mytisk skikkelse, en liten mann fra havet. Han har overkropp som et menneske og underkropp som en fisk, og er vennligsinnet mot de som hjelper den. Men dersom du trosser den og behandler den dårlig, kan det gå deg ille

¹ På Lødingen finnes Løding-granitten. Lofoteneruptivene ble intrudert av Lødingen-granitten for 1400 millioner år siden. Denne Lødingen-intrusjonen består av granitt og mangeritt. (Hentet 11.04.22 fra: <https://no.wikipedia.org/wiki/L%C3%B8dingen>)

² Nevnt i Rana Blad den 04.06.1994 s. 15, av journalist, Geir Pedersen, som beskriver at han grunnet mangel på navn på skulpturen har begynt å kalle den *Havmannen*, og under et intervju introduserer han navnet til kunstneren. Lastet ned 19.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/4374e0ce0531ac7e1228fc053ad68197?page=15&searchText=havmannen>

³I et avisutklipp fra Rana Blad blir navnevalget omtalt som noe innbyggerne stilltiende eller ubevisst synes å ha blitt enige om. www.skulpturlandskap.no Rana Blad 13.05.95, i mediearkivet om *Havmannen* (hentet 07.01.22).

(Mathisen, 2018). Dette er med på å gi skulpturen et mytisk preg, noe som forsterkes når havtåka kommer sigende inn fjorden og *Havmannen* blir liggende og se ut som om den flyter over vannflata.

Plasseringen er i Rana Kommune, i Ranfjorden. Dersom man kommer inn til Mo i Rana via sjøveien, er det *Havmannen* som ønsker velkommen der den står og speider utover fjorden. Kommer man fra fastlandet er det en rask gåtur fra Jernbaneparken og ned til sjøkanten. Skulpturen er oppført ca. 15 meter fra strandkanten.

At den ble plassert i vannet; skulle være et uttrykk for hvordan mektig industri og natur har satt sitt preg på Rana-samfunnet, og det var tenkt at skulpturen skulle skape en møteplass, et rom å treffes i, og derfor ble byens arealplanlegging avgjørende for skulpturens plassering.⁴

Havmannen er nå også blitt et stoppested langs Mo i Ranas strandpromenade, Sjøfronten, der det er et opparbeidet område med benker å sitte på og en sirkelformet utsiktsplass med en mur som gir ly for vær og vind, der en sammen med *Havmannen* kan skue utover fjorden i samme retning som skulpturens plassering fram/bak. Promenaden er et fint opparbeidet turområde hvor man langsetter kan lese sitater, laget i jern og felt ned i asfalten. Sitatene er skrevet av den lokale forfatteren, Laila Stien, og forteller en historie om hardt arbeid og industri. I lange mørketidskvelder er sitatene lyssatt, og som vist i figur 3; når en går sørover mot havna blir *Havmannen* svært markert mot lyset i fra industrien. En historie om et arbeidersamfunn bygget på store jernkonsentrasjoner, og der byens plassering, i en fjord nær kysten, kunne gjøre det mulig å frakte ut rikdommene fra fjellet.



Figur 2. Kart Mo i Rana med Havmannens plassering til venstre.

⁴ Har sendt mail til Rana Kommune med spørsmål om å få innsikt i byplanleggingen rundt Havmannen, men ikke fått tilbakemelding.

Går man promenaden fra nord mot sør, går man forbi et boligområde, Moholmen – den eldste bydelen, som ser ut som om det kan være et bygdemuseum med de små opprinnelige bygningene, men det er privatboliger. De ligger pent til, på en odde i fjordkanten, og selv om husene er små vitner de om bygninger som er bygget for å vare.



Figur 3. Opplyste sitater nedfelt i promenaden, med Havmannens mørke kontrast mot den opplyste havna.

Kommer man kjørende langs E6 må man svinge inn til sentrum, og parkere, for å ha mulighet til å få sett skulpturen. Den er altså lite synlig fra hoved-ferdselsåren gjennom byen, og må oppsøkes. Med tanke på at skulpturen er over ti meter høy; jeg har kjørt E6, både sørfra og nordfra, som passasjer og med det mål for øyet å speide etter den, men jeg lykkes ikke med dette før det ble snø. Kjørende sørfra, selvfølgelig vel vitende om hva jeg så etter, kunne jeg skimte *Havmannen* der den så vidt kunne skilles fra bestanddeler fra verftet, som blir liggende i forgrunnen fra denne retningen. Hadde jeg ikke visst hva det var som stod der, hadde jeg oppfattet skulpturen som en del av verfts-massen. Igjen slår det meg hvor lett denne *Havmannen* glir inn i omgivelsene, både i farge og form, som om den er en naturlig del av det øyet oppfatter av landskapet. Kommer man nordfra er *Havmannen* ikke synlig fra E6.

Jeg har gått langs promenaden, begge retninger, og samme hvor jeg kommer fra blir jeg forundret over hvor lite dens ruvende høyde er synlig i det landskapet den står i. Med sin plassering, i ei form for bukt, danner landskapet en bakgrunn der *Havmannens* koloritt blendes inn. Siden granittens overflatefarge påvirkes av vær, mørk i regn og lys i sol, er det lite med dens tilstedeværelse som *roper* om oppmerksomhet. Aller best er den synlig i vinterhalvårets

nattemørke når den blir stående som et mørkt volum mot det opplyste havneområdet, og kanskje er det akkurat da man best opplever den som den massive og monumentale skulpturen den faktisk er.

Kommer man gående fra sentrum må en gjennom en undergang for jernbanen. På vei opp herfra blir først hodet til *Havmannen* synlig, så synes del for del etter som du nærmer deg, og tilslutt ser du skulpturen i sin helhet rett bakfra. *Helhet* blir her relativt, siden det er tidevannet som bestemmer hvor mye av skulpturen som til enhver tid er synlig. Selv fra denne vinkelen oppleves den ikke som verken stor eller ruvende, her får den også fjellene og sjøen som bakgrunn, men heller som en følelse av at skulpturen hører til og at den har bodd der lenge.

Som kjørende turist gjennom i Mo i Rana må man altså stoppe for å kunne betrakte *Havmannen*, men for de fastboende er skulpturen plassert i hverdagen og i omgivelser der mennesker kommer og går som en naturlig del av livet. Den står ikke i galleriets omgivelser der den må oppsøkes, der den kun kan ses innenfor en viss tidsbegrensning, men er en opplevelse på veien - enten om det er på joggeturen, på tur med hunden eller på vei til eller fra jobb. Selv om *Havmannen* er godt forankret på et fundament er den likevel ikke løftet oppe som et utstilt objekt på en sokkel, og med sin plassering i havets tidevannsbevegelse gir den heller følelsen av å *se med* enn å bli *sett på*. Hadde den vært plassert på en sokkel i en park ville man som betrakter gjerne løftet blikket og *sett på*, samme hvilken retning skulpturen var plassert. Det at Havmannens fundament ikke er synlig mener jeg er et svært viktig poeng for hvordan den oppleves. Med at den ikke har den tradisjonelle sokkelens funksjon, som eleverer verkets føtter over betrakterens, gir det meg en følelse av å *stå sammen* med *Havmannens* plassering i vannet, som om den er ute og vasser, gjør at det føles naturlig å speide utover i samme retning som det *Havmannen* gjør. Sammen med skulpturen speider en mot horisonten, noe som kanskje handler om at man som betrakter med ståsted på fastlandet får en avstand til skulpturen – og at denne avstanden fjerner det *monumentale* ved *Havmannen*. Dette kommer jeg tilbake til senere i oppgaven. Dermed betrakter man skulpturen sammen med, og som en del av omgivelsene. Samtidig kan man også si at man trekker skulpturen ut fra omgivelsene, gir den menneskelige kvaliteter i form av å speide og dermed forandrer skulpturen til også å være en betrakter. Skulpturen er tilgjengelig for sine betraktere hele tiden, selv om den også står adskilt fra nærkontakt med betrakteren. Skulpturens forside er kun synlig dersom en kommer sjøveien og avviser dermed også «øyekontakt» med størstedelen av sine betraktere. Jeg har selv ikke kommet sjøveien og sett *Havmannen* forfra, kun sett på bilder, men jeg opplever det som litt mer mystisk og spennende – det at jeg ikke ser. Likevel ville det være spennende dersom en

kunne gå ut til skulpturen og stå ved siden av den, kjenne på sola varme granitten og ikke minst kjenne på størrelsen – for slik den står adskilt fra betrakteren er det vanskelig å kjenne på *monumentalteten*, dens størrelse og omfang, selv om hvert eneste møte, i takt med vær og vind, vil kunne være umiddelbart, åpent og direkte.



Figur 4. Havmannen sett fra oven med Mo Industripark i bakgrunnen.

Oversiktsbildet i figur 4, viser *Havmannens* plassering i bybildet, med strandpromenaden langs sjøkanten og den enkle tilkomsten til verket via gamle E6 - som går langs hele sjøsida av byen og med Mo Industripark på toppen av bakken. Her står *Havmannen* med ryggen til industribyen, og er som byens alle ansikter samlet i én, og som vender seg ut mot veien til verden - mot horisonten. Skulpturen er med andre ord lett tilgjengelig for besøkende og betraktende, og den blir et midtpunkt, et sted å feste øynene på, og der elementenes påvirkning er med på å skape begeistring, forundring og fasinasjon over omgivelsenes påvirkning av det vi ser.

Mo i Rana er den tredje største byen i Nord-Norge med ca. 26000 innbyggere. Byens første malmgruve ble etablert i 1892. I 1906 hadde det blitt en betraktelig utbygging av stedet, men det var ikke før i 1946 at det ble bestemt bygging av jernverk og det ble tappet jern før første gang i 1955. Jernverksbyen ble sett på som en demning som stoppet fraflyttingen både fra regionen, men også fra hele Nord-Norge. Arbeidsplasser gir optimisme, men siden vekst og endring skjedde så raskt gav det en skjev arbeidsstruktur og et samfunn som aldri ble ferdig utbygget.

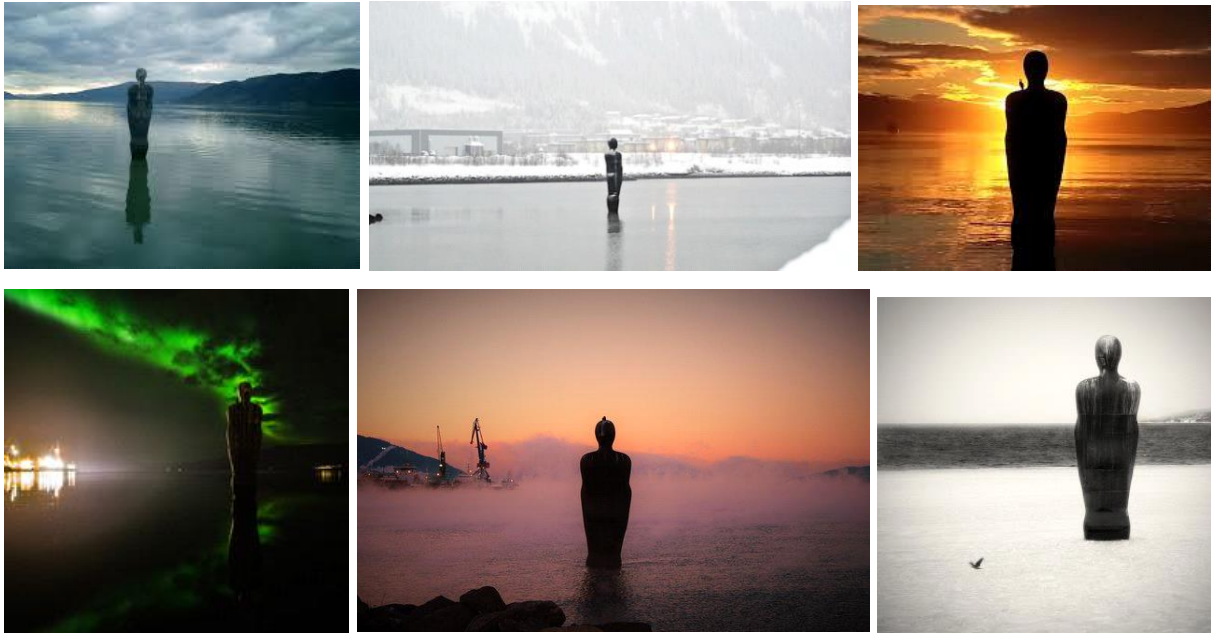
I tillegg til at industrien ikke bare produserte velstand, men også et sårbart og ensidig arbeidsmarked, ble byen og arbeidsgiveren et skjebnefellesskap. I 1988 ble Norsk Jernverk avviklet, men i prosessen ble det besluttet å gi midler til omstilling og privatisering.

I dag er det Mo Industripark AS som står for hovedoppgaven med å forvalte, utvikle og utføre drift av eiendommer, infrastruktur, anlegg og utstyr i industriparken, i tillegg til å tilrettelegge for nyetableringer og markedsføre industriparken som etableringssted. Pr 2015 var det gjennom MOI AS ca.2335 ansatte fordelt på ca. 110 bedrifter.

Havmannen er godt forankret på Ranfjordens bunn, men grunnet bunnens store andel av kvikkleire ble det under arbeidet med fundamentet nødvendig å sette ned pæler som nådde helt ned til fjellet, for at den tunge steinskulpturen skulle stå stødig og urokkelig. Kunstneren hadde opprinnelig et ønske om at skulpturen skulle stå lenger ute i fjorden, ca. 60 meter fra strandkanten, noe som viste seg vanskelig med tanke på bunnforholdene og mulighetene til fundamentering og som tilslutt måtte forkastes. Hadde dette blitt gjennomført ville *Havmannen* blitt betraktelig mindre synlig fra fastlandet, og opplevelsen av å betrakte den fra promenaden ville vært en helt annen. Sikkerhet sjøveien ville også blitt et tema og det er tenkelig at *Havmannen* i dette tilfelle måtte ha blitt opplyst av kunstig lys.

Vær og vind påvirker fargen i granitten skulpturen er laget, og gir den liv og forandrer dens ytre fra dag til dag. I På solrike dager blir steinen tørr og stikker opp som et lyspunkt i det mørke havet, mens den på overskyede og våte dager stikker seg ut med den massive mørkegrå fargen, som et sjøtegn, en varselpåle om land i sikte. På sene sommerkvelder med solnedgang blir den massive figuren til en sterk og trygg bauta og som en sterk kontrast mot lyset. Om vinteren legger snøen seg over hodet, skuldrene og ryggen til *Havmannen*, noe som av og til er det som får dens form til å synes mot omgivelsene, og dersom fjorden fryser til blir han stående som rå muskelkraft mot det hvite og kalde. For fuglene er han et stoppested, et hvilested eller et avtrede. Når tidevannet er lavt ser man helt ned til *Havmannens* ankler, og ved høyvann når havet opp på lårene og skjuler dermed nesten halve skulpturen. Ved høyvann og vind skummer det rundt han og havets mektige krefter sender de hvitklede vanntoppene over han med stor styrke.

Havmannen er tydelig en mannsfigur. Den har en stram og sterk holdning - som et *monument* i havet. Hva et monument er, samt monument vs. Monumentalitet, vil jeg komme tilbake til i kapittel 1.3.1. Kroppen er ingen kjønnsbestemt kropp og den svarte, slipte granitten viser heller ingen spor etter kunstnerens identitet.



Figur 5. Collage av Havmannens mange lys

Antony Gormley lager skulpturer basert på formen av hans egen kropp, men kan man basert på dette fastsette skulpturenes kjønn og identitet? Dersom man ikke vet at kunstneren selv er modellen faller argumentet gjennom, og man må forholde seg til det man ser. Noen av kunstnerens skulpturer har tydelige genitalier, som for eksempel i *Edge* (figur 6), men dette er ikke tilfellet med *Havmannen*. *Havmannen* er ikke særpreget muskuløs, men har heller ingen typiske kvinnelige former som midje, hofter og bryster. Skulpturen har ingen klassisk positur kjent fra kunsthistorien, og hvis noen er den kanskje mest lik den arkaiske grunnstilling, eller frontalstilling⁵. Denne er likevel stående med ett bein foran det andre, som om den er på vei framover, og *Havmannen* står støtt og er ikke på vei noe sted. Frontalstillingen er også tenkt sett forfra, mens *Havmannen* er lettest å betrakte bakfra og dens positur minner heller om holdningen til en som er på vakt, som en gardist med byen bak seg som sitt skilderhus. Dog er skuldrene senket så den gir ingen uttrykk for å være mistenksom, mer signal om å stå trygt – være trygg. Det første som slår meg når jeg betrakter *Havmannen*, er at den er maskulin og har formen til en mannskropp. Den rake ryggen og den noe *bestemte* posituren, spesielt med armene tett inntil siden og beina samlet, er med på å bekrefte følelsen.

⁵ Frontalstilling, eller arkaisk grunnstilling, er tenkt betraktet forfra. Rak rygg, brede skuldre og med ett bein foran det andre, vekt fordelt over begge bein. Eksempel; Kleobis og Biton (Delphi Archaeological Museum (<https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/daedalic-archaic/a/the-kouroi-of-kleobis-and-biton>)).

Kunsthistorikeren, W.J.T. Mitchell, beskriver i sitt essay, «*What Sculpture Wants*» (Mitchell, 1995, s. 7), at det tradisjonelt er to måter å lage skulptur på. Den ene er å hugge ut av et materiale – forme fra utsiden og innover (evt. forme i leire, skjære ut i tre etc.), og den andre er å lage et avstøp av en eksisterende form – foret fra innsiden og utover. Mitchell sammenligner dette med den bibelske skapelseshistorien der Adam, den første og maskuline, blir skulpturert av leire, og at Eva, den feminine nummer to, er en reproduksjon av Adam. Med dette foreslår han at kjønn, i skulptur, kan defineres med en produksjonsmetode, og at *Havmannen* i Mitchells tolkning dermed er av det mannlige kjønn. Skulpturen er likevel kjønnsløs, og det er kun tittelen som bestemmer dens kjønn.



Figur 6. *Edge* (2000), Antony Gormley

Men sin størrelse til tross; som en del av omgivelsene oppleves den ikke som ruvende, dominerende og stor, men heller som en levende form i samspill med omgivelsene. På regntunge dager vil granitten bli mørk og rommet rundt forsterkes av mørket, på solskinnsdager tørker granitten og blir lys og lett og på vinterdager kamufleres den innimellom det mørke vannet, is, snø og mørketid. Disse elementene, vær og vind, er med på å forsterke helhetsbildet og til enhver tid gjøre *Havmannen* spesiell. Den blir som et fokuspunkt på alt det som er tilsynelatende likt hver eneste dag, det faste og stødige i livet, men som likevel er i konstant forandring.

Sett bakfra, fra landsiden der de alle fleste vil kunne se *Havmannen* fra, er det en kroppsform med hode over rake skuldre, armer tett inntil, kurve i korsryggen og en formet rompe. Den er en menneskelig kropp. Følger vi formen videre nedover står den med samlede bein, uten spesielt framhevede muskler i lårene, men med definerte legger. De runde kurvene skaper en lys-skygge- effekt noe som gir skulpturen fremhevede former. Sett fra siden står den svært rett og rak i rygg og nakke, og automatisk snur jeg som betrakter selv på hodet for å se hva det er

skulpturen retter seg mot. Sett forfra har den ikke noe utpreget ansikt, men hodets utforming peker mot en sør-øst. Brystpartiet er hevet som om det var en soldat i giv akt.

Havmannen står i en svært *bestemt* positur, som om han har fått beskjed om å stå her og holde vakt. Materialets tyngde, både farge og utforming, er med på å gjøre inntrykk av stødighet, trygghet og sikkerhet. Selv når snøen legger seg på hode, skuldre og korsrygg, og når isen legger seg oppover leggene, selv da forsterkes inntrykket om at *Havmannen* ikke skal noe sted og følelsen av trygghet og stødighet forsterkes. Han er for de aller fleste lettest å beskue fra landsiden, *Havmannen*, men har ikke på noe måte snudd ryggen til lokalsamfunnet og oppleves heller som en vokter av det; en som *har samfunnet i ryggen*. Samtidig gir han assosiasjoner til *moder jord*, som om han er en påminnelse om at man må spille på lag med naturen, ha respekt for naturen. Med tanke på hvor mye sjøen og havet tidligere har betydd for folket som bodde i Nord-Norge, gir den også assosiasjoner om respekt for vannet.

Skulpturens posisjon og kroppsspråk gir en følelse av en tilstedeværelse og en som på helt naturlig vis skaper et rom rundt seg. Den menneskelige formen gjør *Havmannen* nærværende, og i dens nærvær gir den meg som betrakter følelsen av ikke å være alene.

Hadde man kommet over et levende menneske stående på samme måte, med denne følelsen av trygghet og selvsikkerhet, ville nok også dette mennesket skapt en form for privat sone rundt seg. Et privat rom, en privat sfære, der man kanskje ville følt seg som en inntrenger dersom en kom innenfor grensen til dette rommet; en type rom man prøver å lage rundt seg når en ikke ønsker å bli forstyrret. Det gir assosiasjoner til gardisten som står og passer på, som ikke kommuniserer med publikum og som gir følelsen av å ha et viktig oppdrag. Kanskje er det følelsen av dette menneskelige nærværet som skaper trygghet? Det å kunne være alene sammen, og uten ord kunne kommunisere, sammenligne og gjenkjenne ens eget fysiske rom i egenskap av å være menneske. Akkurat derfor er posisjonen ute i havet forsterkende, og en kan forstå kunstnerens opprinnelige ønske om å plassere den lenger ute. Som betrakter opplever jeg at den ikke bare opptar et rom, men at den gjennom den private sonen lager sitt eget sted rundt seg. Opplevelsen blir dermed at den opptar, ikke bare akkurat sitt eget flateinnhold, men også den private sonen som omgir den. Den åpner for et ønske om tilstedeværelse uten fysisk kontakt, den har sterk tiltrekningskraft og den tillater at betrakteren er en del av utstillingsrommet uten at verkets rom forstyrres.

Havmannen har tatt rommet, dens tilstedeværelse har dannet et sted å besøke og der det er rom for refleksjon. Med sin posisjon - delvis under vann og i sterk kontakt med elementene, med

sin menneskelignende form - uten å være et bestemt menneske, og ikke minst med granittens materialitet og tilhørighet i omgivelsene; den har *inntatt* sitt sted. Likevel, det er lett å se at *Havmannens* kvaliteter kan passe inn i mange forskjellige utstillingsrom og steder. Man kan tilegne den kvaliteter som passer inn i et steds kontekst, og på denne måten åpner verket opp for flere for tolkninger. Betrakterens opplevelse krever heller ingen forkunnskaper om kunst eller kunstner. Det er når skulptur og betrakter møtes at verket realiseres, for hvilken betydning har et verk dersom ingen betrakter det. Betrakteren kan tolke kunstverket fritt og verdien av møtet med kunstverket ligger hos den enkelte. Hver enkelt betrakters opplevelse vil være unik, siden vi alle har forskjellige forutsetninger for våre møter med kunsten. Selve *hendelsen* som oppstår i betrakterens møte med kunsten kan ikke sies å være stedsspesifikk, siden det slett ikke er sikkert at betrakteren har noen kunnskaper om stedet der verket er, og det er ikke betrakterens opplevelse av et verk som gjør verket stedsspesifikt. I kapittel 1.4. vil jeg komme inn på hva stedsspesifikk kunst er, og hva jeg mener med hendelser skriver jeg om i kapittel 3.2.

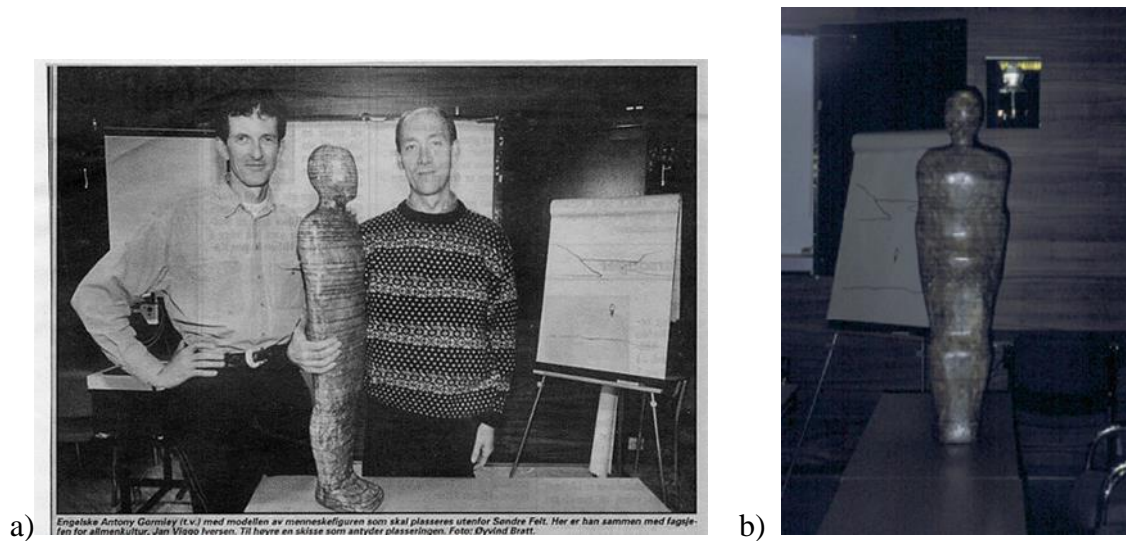
1.1.1. *Havmannens* vei til havet

Etter at Gormley takket ja til oppdraget for *SN*, dro kunstneren på besøk til Rana på besøk sommeren 1992 (vedlegg 1). Produksjonsmetode var ett av spørsmålene som tidlig ble reist, og blant annet ble det foreslått at skulpturen skulle utføres i støpejerns plater som lag på lag skulle bli til en massiv skulptur. Dette arbeidet kunne utføres ved et lokalt verksted med ønsket kompetanse. Det ble også diskutert om *Havmannen* kunne lages hul, slik som Gormley hadde gjort med tidligere arbeider, som bl.a. *Standing Ground* (1986-87), men flere av de tidligere hule verkene var utført i bly (Gormley, Antony).

Det hele var et spørsmål om økonomi siden de to produksjonsmetodene varierte mye i materialkostnader, men også skulpturens totalvekt ved ferdigstillelse var av viktighet. *Havmannen* skulle etter planen fundamenteres ca. 40 meter utenfor flo-målet, og planen til feste på havbunnen måtte tas med i betraktning til skulpturens vekt.

Jern har en svært symbolsk betydning for Rana som samfunn, hvor jern var det som gav arbeidsplasser og som førte til vekst og økonomi. En skulptur i jern, plassert der jernet kommer fra, kan ses på som en symbolsk handling, og kunstneren så på det som viktig at folket i Rana skulle ønske å ha skulpturen der (vedlegg 2). Jern, som bestanddel i stål, er et materiale

kunstneren er godt kjent med og i årene etter arbeidet med *Havmannen*, og er brukt i mange av han skulpturer, bl.a. også i *Broken Column* (2003) i Stavanger (figur 7).



Figur 7. Modeller av Havmannen. a) Foto: Vegar Moen b) Foto: Øyvind Bratt

I et intervju med Gormley, under et av hans besøk i Mo i Rana i november 1992, sier kunstneren at det er viktig for han ikke bare å lage en skulptur som et uttrykk for naturen, men at Havmannen igjen skal kunne knytte byen til sjøen - en forbindelse brutt av jernbanelinja som separerer byen fra sjøen (vedlegg 2). Kunstnerens uttalelser på dette tidspunktet tyder på et ønske om å lage et *stedsspesifikt* verk, noe jeg vil diskutere senere i kapittelet.

Kunstneren uttaler i flere av intervjuene gjort av norske medier, at det er viktig for han at det i prosjektet blir brukt lokale både materielle og menneskelige ressurser. Det kommer imidlertid hindringer i veien for å støype lokalt, og det blir diskutert om dette kanskje må skje utenlands og i et annet materiale, kanskje bronse. Kunstneren på sin side har et ønske om å bruke jern siden hensikten var at det er dette materialet som knytter skulpturen til lokasjonen. Etter mange forkastede forslag blir det sommeren 1993 vedtatt av formannskapet i Rana Kommune at *Havmannen* skal hugges ut i stein, høypolert Lødingen-granitt, noe både kunstner og lokale myndigheter kunne bli enige om (vedlegg 3).

Utover våren 1994 blir det klart at grunnforholdene i Ranfjorden ikke gjør det mulig å plassere Gormleys skulptur der den i utgangspunktet var bestemt. Kunstneren uttaler at «nature wins», og i mai-94 blir det enighet om *Havmannen* skal plasseres så langt ut fra land som det lar seg gjøre (vedlegg 4).



Figur 8. *Broken Column (del av)* 2005, Antony Gormley

1.1.2. *Havmannen* og dens relasjon til Mo i Rana.

Antony Gormley beskriver at han ønsket å plassere *Havmannen* i sjøen, og på en sånn måte at den skulle speide utover fjorden og mot *horisonten* (Gormley, 2021). Plasseringen gir den en mørk silhuett og det er vanskelig å bedømme den faktiske størrelsen på skulpturen før man står nær, og nær vil her si ca. 15 meter unna der man kan stå på det opparbeidede utsiktspunktet. Gormley ble tildelt Mo i Rana som *sin* kommune da han ble invitert til deltagelse i SN. Landskapet var fra oppdragsgivers side sagt å skulle være meningsbærende for det enkelte verk, og motsatt, og det ble sett på som svært kontroversielt at en slik kunstsamling skulle realiseres i Nordland og i tillegg i noen av landets minst befolkede kommuner (Vaa, 2001, s. 16).

Kunstneren valgte å bruke Mo i Ranas historie som bakgrunn for sitt verk. Han besøkte kommunen flere ganger og ønsket å sette seg inn i byens historie slik at den kunne skape en kontekst for det kunstverket han skulle lage (vedlegg 2). Betydningen av den rike konsentrasjonen av jern i området, som også førte til jernverksdrift, gjorde at stedet ble attraktivt for tyskerne da Norge ble okkupert under andre verdenskrig. Jernet ble da tilgjengelig for tyskerne og dette førte til bygging av jernbane.

Etter krigen vokste Mo i Rana som by, og kunne tilby arbeidsplasser ved jernverket. Byens plassering ved fjorden, og nå også med jernbane som tyskerne fikk bygget, gjorde det enkelt å transportere varer ut av byen. Men byens industri førte også til at Ranafjorden ble utsatt for

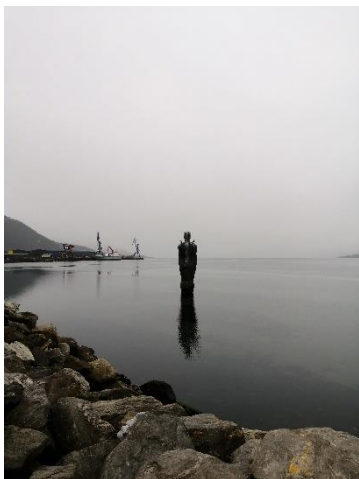
forurensning, og utslipp av arsenikk og andre tungmetaller gjorde fjorden giftig, og dette kan tolkes som at innbyggerne snudde ryggen til fjordens eget liv og var mer opptatt av industri og vekst. Havmannen, derimot, ser utover mot *horisonten*, framover. Skulpturen oppleves som om den hører til, som når en ny nabo kommer flyttende i nabohuset, og i løpet av kort tid er den integrert og en av de meste naturlige og hverdagslige møter.

I Nordland er landskapet både vilt og vakkert, med sine høye, bratte fjell og de lange smale fjordene. Det å slå seg ned på Helgelandskysten krevde noe av innbyggerne, og det krever fremdeles noe i dag. Man må takle både vær og vind, og landskapet gir ikke noe gratis å leve av. *Havmannen* kan i denne sammenhengen tolkes som en representasjon av «å stå han av», det nordlendingen har gjort gjennom historien. Nordlendingen har kjempet for å overleve og for å finne noe å leve av, og har beina trygt plantet i bakken. *Havmannen* er kanskje et bilde på Nordlendingen? Den er laget av stein, visstnok fra en annen kommune, men hvis det er noe fylket har mye av, ja, så er det stein.. Den er plassert i fjæresteinene, i sjøen som har vært grunnlaget for inntekt gjennom fiske og fangst, den samme sjøen som i vinterstormene har tatt mange liv. Alt i alt en tolkning som gjør at man kan være stolt av Havmannen som et bilde på stedet. En annen vinkling er også den åpne kommunikasjonen mellom kommune og befolkning gjennom prosessen, der det på mange områder ble undersøkt hvordan man kunne gjennomføre produksjon og grunnarbeid ved hjelp av lokale krefter for å skape lokal forankring. En tredje vinkling kan være en stolthet over å bo i en kommune som er med på å prioritere kunst i det offentlige rommet.

Havmannen er avslepen og rund i formen, som bølgene i vannet. I omgivelsene står den egentlig i sterk kontrast til det noe ville og storslåtte landskapet som omringer den, samtidig som den omfavnes av omgivelsene og blir en del av dem ⁶. Det er store og mektige fjell, men de er også som bølger, som dønninger som kan oppleves som mere lunefulle. Slik oppleves *Havmannen* å gå hånd i hand med stedets omgivelser.

En av de store og fremtredende kontrastene er likevel havna. Der ligger bygninger, kraner, lastefartøy – industri – der alle linjene er rett og harde. Man må likevel jobbe med tanken på om industrien som forstyrrende, for fra de vinklene *Havmannen* er synlig fra fastlandet er den industrielle utsikten lite fremtredende. Dermed blir ikke opplevelsen av Havmannen forandret med industrien i bakgrunnen, og som beskrevet tidligere; er det faktisk i lyset fra havna at *Havmannens* størrelse og form kommer aller best fram (se figur 3).

⁶ Man tenker på de nordnorske fjellene som høye og bratte, men Mo i Rana har ikke dette alpe-landskapet.



I figur 9 ser vi Havmannen fra promenaden, fotografert gående fra nord mot sør. Bildene er tatt en formiddag i november, det er lavvann og det er snø i lufta. På det første bildet ser vi Moholmen, den eldste bebyggelsen, til venstre. I figur 3 finner vi Havmannen omtrent midt i bildet, med havna i bakgrunnen. Bildeserien prøver å vise hvor lite dominerende skulpturens tilstedeværelse i omgivelsene fra forskjellige betraktelsespunkter.

Figur 6. Havmannen sett fra promenaden. Privat foto.

1.1.3. *Havmannens* mottagelse

Det er ingen tvil om at den offentlige debatten viste sterk motstand mot *SN* helt fra begynnelsen av, slik det også i Mo i Rana med mange høylytte diskusjoner om *Havmannens* utseende, dens plassering, kunstnerne skulle jo ha en viss bestemmelsesrett ang plassering, og hva den skulle lages av.

Over hele Nordland Fylke kunne man lese sider opp og ned om folks meninger og fra september 1993 begynte stormen av leserinnlegg i Rana Blad. «Skulpturen er for stygg og heslig til å symbolisere Rana»⁷, var ett av innleggene, og det ble brukt ganske sterke ord for å vise motstanden som kom fra mange hold. Kritikken fra folket gikk på pengebruken, om hva kunst

⁷ Innlegg i Rana Blad 23.09.1993 s.3. lastet ned 19.04.2022 fra:
<https://www.nb.no/items/d2435cc364f0a86d19710b1b4a1788b8?page=1&searchText=havmannen>

er og ikke er, om hvor stygt og uforståelig moderne kunst var, hvor lite man hadde bruk for kunsten, hvor unødvendig denne skulpturen var - i tillegg til at folket hadde meninger om at den ikke passet inn. Plassering ble også stilt spørsmålsteget ved: «Det store flertallet i Rana vil ikke ha denne idiotiske figuren. Den vender seg i skam til de som må betale for denne galskapen og snur ræva mot både byen og folket»⁸. Også to lokale kunstnere gikk også ut og demonstrerte mot pengebruken: «Det er prisverdig hvis næringslivet vil støtte kulturen, men det vil bli mer kultur for pengene hvis de støttet lokale krefter»⁹. Det at heller ikke kunstnere støttet SN ble også en stor sak i hele fylket da kunstner, Karl Erik Harr, gikk ut og sa at: «Ideen er så dårlig, så søkt, så skrudd, at det kaster et grelt skjær innover den som har klekket den ut» (Nordland fylkeskommune, 2017, s. 8). Uttalelser som dette skapte usikkerhet og forvirring, for når et kjent navn innen kunsten også kommer med kritikk er det lettere å få det til å se ut som at de som har bestemt ikke har peiling. Da den først skulpturen i SN ble offisielt avduket på Vega, uttalte også en lokal, tidligere, stortingsmann sin misnøye med Vegas bidrag, også dette var med å bidra til befolkningens skepsis¹⁰.

Hos *Arkiv i Nordland* finnes det ca. 30 ringerpermer med avisutklipp fra prosjektets start og fram til i dag, og mange av disse skildrer lokalbefolkningens motstand, først til pengebruken og videre til både kunstnere og verk. Slik ble også all kritikk, motstand og argumenter for prosjektet gjort tilgjengelig for alle, og denne offentliggjøringen av detaljene rundt prosessen, samt alle forandringer underveis, førte til at befolkningen hele tiden ble underrettet.

Skulpturlandskap Nordland hadde en tenkt ramme på 20 millioner kroner, der både stat, fylke, landsdelsutvalg og kommune skulle bidra. Det er ikke uvanlig at det blir diskusjoner når det gjelder bruk av så mye penger, og slik også når SN skulle vedtas. Men, hvordan kan man måle verdien av kunst i offentlige rom?

Miwon Kwon beskriver hvordan det i USA på 1970-tallet var store diskusjoner om hva kunst i det offentlige rom egentlig representerte, om ikke bare å være et forlenget museumsområde der man flytter kunstverkene ut for å bl.a. kunne leke med størrelse og omfang. For det generelle publikum ble den offentlige kunsten å regnes som utilgjengelig dersom publikum ikke kunne

⁸ Innlegg i Rana Blad 31.01.1994 s.23. lastet ned 19.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/6b9821b9d36ad85b1916399af848b847?page=21&searchText=havmannen>

⁹ Artikkel i Rana Blad 18.09.1994 s.2. lastet ned 18.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/5cb88a315757757574363a89923cce4b?page=1&searchText=havmannen>

¹⁰ Artikkel i Rana Blad 24.12.1994 s. 15. lastet ned 19.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/8f474cadab043c47ec0f3f60d254dd55?page=13&searchText=havmannen%20bjarne%20m%C3%B8rk%20eidem>

dekode eller forstå det som ble presentert. Slik abstrakt kunst ble mottatt av betrakterne, selv om jeg velger å ikke sette verkene jeg presenterer i kategorien abstrakt; når noe vi ikke er kjent med, og ikke helt forstår, blir noe vi skal forholde oss til og ta et standpunkt til – vil følelsen kunne være det samme som mot det abstrakte. «The art work's seeming indifference to the particular conditions of the site and/or its proximate audience was reciprocated by the public's indifference, even hostility, toward the foreignness of abstract art's visual language and toward its aloof and haughty physical presence in public places. Instead of a welcome reprieve in the flow of everyday urban life, public art seemed to be an unwanted imposition completely disengaged from it». (Kwon, 2002, s. 65).

Selv hadde Antony Gormley stor interesse av at hans verk skulle ha lokal representasjon, både i betydning og i tilvirkning/produksjon, og da det endelige valget falt var det som om samfunnet hadde godtatt at dette ble det beste – både for utførelse og for lommebok. I et intervju i juni 1994 sier han at: «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. Havmannen skal stråle kraft uten å slå dramatisk ut med armene og markere makt»¹¹. Dette utsagnet gir en fin beskrivelse av menneskene han har truffet under sine besøk i Rana, men de sier ikke lenger noe om tilhørigheten til historie og sted. På dette tidspunktet er skulpturen også blitt plassert et annet sted enn det kunstneren egentlig ønsket og blitt produsert i et material helt forskjellig fra det kunstneren opprinnelig hadde tenkt.

Etter avduking ble det skrevet i lokalavisen: «Nå står han der, Havmannen. Nå er han en av oss. En ekte Ranværing»¹². Likevel fortsatte innleggene i avisen og det dreide seg om to hovedspørsmål. Kunne man være stolt av *Havmannen* som en representant for Mo i Rana? Og det at den var en mann, men at den manglet mannlige kjønnsorganer, viste ikke dette svakhet heller enn styrke?

Spørsmålene gjaldt selve utseendet til skulpturen, det at det var en mann og at den likevel ikke hadde kjønnsorganer som beviste dette. Hva er det da å være en *mann*? Må det være synlige kjønnsorganer for at noe skal kunne defineres mann eller kvinne, og sier kjønnsorganer oss noe om styrke? Og dersom skulpturen hadde hatt synlige kjønnsorganer, ville ikke da skriveriene

¹¹ Intervju Rana Blad den 04.06.94, hentet fra mediearkivet om Havmannen på www.skulpturlandskap.no. Lastet ned 07.01.2022

¹² Rana Blad 08.05.1995, side 1. lastet ned 19.04.2022 fra: <https://www.nb.no/items/adc37ec3fc80cddf7e9a2b31bd08b09e?page=0&searchText=havmannen>

sannsynligvis handlet om hvorvidt det var nødvendig, om størrelse og om man ønsket å framstille Moværingen som *naken*?

Diskusjonen nådde også kunstneren som slett ikke hadde lyst til å ha en skulptur utstilt på et sted der den ikke var ønsket. Kunstneren presenterte et forslag om å kjøpe tilbake skulpturen, uten at noen skulle lide noe økonomisk tap av dette. Han hadde en kjøper i Egypt som gjerne overtok verket, og som hadde et sted for relokasjon. Det at kunstneren selv kom med forslaget om relokasjon tolker jeg slik at han ikke tenker at *Havmannen* har en steds spesifikk tilknytning til Mo i Rana, og at det å flytte den ikke vil ha noen påvirkning for verket. Kunstneren lot det bli opp til SN og innbyggerne i Rana å bestemme, men *Havmannen* ble aldri relokert (se kapittel 2.1. s. 50). Kanskje var det akkurat dette som stoppet diskusjonen, og som førte til at *Havmannen* ble en fastboende?

Handler det hele kanskje heller om offentlig kunst i møte med det brede publikum? Om hva vi er vant til å se, hva som er kjent og hva vi har lært? Handler det om kommunikasjon som ikke når fram og om formidling på feil nivå? Begrepet *kunst* kan være vanskelig nok i seg selv, og det er et begrep det er lett å prøve unngå fordi man ikke opplever å ha nok kunnskap. For å kunne nå fram til publikum må man snakke riktig språk, og kanskje ble kommunikasjonen om SNs målsetting formidlet på et språk som mannen i gata ikke forsto. I et samfunn der man opp gjennom historien har måttet klamre seg fast og kjempet for å overleve, der fostres man opp på hva man trenger og det som er viktig for å overleve. I dette samfunnet prioriteres ikke kunst, men mat, og man forandrer ikke et samfunns røtter i en håndvending. Man diskuterer det man vet og det som konkret finnes eller mangler, og gjennom disse diskusjonene er det også mye lærdom.

Havmannen betegnes i dag av ordfører i Rana, Geir Waage, som «Norges mest velintegrerte skulptur» (se vedlegg 6). Han sier videre at det er blitt en del investeringer for å kunne gi skulpturen den plassen den fortjener, for byens innbyggere er stolte av skulpturen, men at de vil fortsette arbeidet med å utnytte *Havmannen* i reiselivssammenheng. Den har blitt en severdighet og en stolthet for kommunen, og daglig er *Havmannen* portrettert på sosiale medier - enten i bakgrunnen på en turists ferie-selfie, eller som en facebook-oppdatering av turgåere og forbipasserende (Marthinsen, 2019).

1.2. En fisk på land

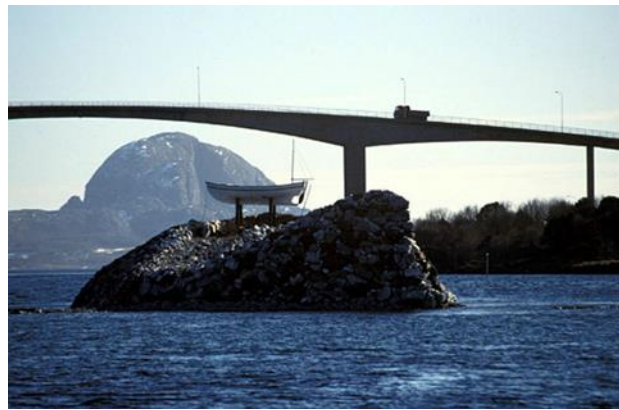
I Brønnøy Kommune, i Brønnøysund, finner vi Erik Dietman sitt verk, *Steinar Breiflabb*. Dietman (1937-2002) var en svensk-fransk maler, tegner og billedhugger.



Figur 7. *Steinar Breiflabb* sett fra Brønnøysundbrua.



Figur 8. Kart over *Steinar Breiflabbs* plassering



Figur 12. *Steinar Breiflabb* sett fra nord-øst med Torghatten i bakgrunnen.

For fysisk å kunne besøke skulpturen må man i båt, men man kan betrakte den fra både fastlandet, fra Tverrøya og fra Brønnøysundbrua - der den ligger, lett synlig, men også lett tilgjengelig med båt, i havnebassenget som kun er ca. 200 meter bredt. *Steinar Breiflabb* ligger med hodet vendt sørover mot Brønnøysundbrua, omtrent midt mellom Tverrøya og fastlandet (se figur 11). Skulpturen er godt synlig for både nordgående og sørgående båttrafikk, og står man på Brønnøysundbrua kan man stirre den inn i øynene.

Skulpturen er et av verkene i samlingen til SN og er 70 meter lang, 20 meter bred og 10 meter høy, og ble offisielt innviet i 1997. Verket består av stein, trær og en båt. *Steinar Breiflabb* er en skulptur av mange tonn med stein, formet på toppen av et skjær, Åboskjæret (fra gammelt: Åbolskjæret). I figur 13 kan vi se *Steinar Breiflabbs* plassering på skjæret, ved lavvann. Ved høyvann er det kun selve skulpturen som er synlig over vann.

Skjæret var allerede på kartet da *Steinar Breiflabb* ble planlagt. På grunn av at Brønnøysundet var både trangt og grunt ble det på 1950-tallet ryddet og sprengt for å gjøre havnebasenget tryggere og dypere. Det hadde vært flere grunnstøtinger på Åboskjæret, og siden det var ønsket å bruke sundet til den økende båttrafikken, ble det sprengt ut ei renne mellom Åboskjæret og Tverrøya og som ses tydelig til venstre i figur 13. Den sprengte steinmassen fra grunnfjellet ble fjernet fra havbunnen og ble den gang deponert oppå skjæret. Den hvite steinen som er brukt til å forme *Steinars Breiflabbs* øyne og kjeft, ble hentet fra det lokale marmorbruddet i Trovika, Velfjord. Båten som ble plassert på *Steinars* rygg hadde blitt brukt under rusefiske i øyene utenfor Brønnøysund¹³. Denne båten ble etterhvert utsatt for vær og vind og er senere blitt erstattet. Det ble etter kunstnerens ønske plantet trær på *Steinars* rygg, rett under den monterte båten. Ifølge kunstneren skulle dette symbolisere at båten fløt på et hav av skog, sier kulturkonsulent, Magnar Solbakk, i et intervju. Han var kulturkonsulent under planlegging og oppføring av *Steinar Breiflabb*, og var kunstnerens kontaktperson på stedet (se vedlegg 5).



Figur 13. Åboskjæret sett fra luften ved lavvann.

¹³ En gave fra den lokale hvalfangeren, Steinar Bastesen.

I boka *Skulpturlandskap Nordland* (Jaukkuri, 2001, s. 80) kan vi se bilder av skissene Erik Dietman lagde for skulpturen han ønsket å lage, og da lå Åboskjæret der og ventet på oppdraget. Prosjektet, SN, var også sterkt debattert i Brønnøy kommune, og da ikke minst grunnet pengene som skulle brukes på dette¹⁴. Etter som kunstneren, oppdragsgiver og kommunen ble enige om skissene til skulpturen, ble det klart at man kunne bruke Åboskjæret som det stod og at det som trengtes var å flytte på den allerede eksisterende steinmassen og forme den til den formen kunstneren hadde bestemt. Den massen som ble til overs, både sand og stein, ble fjernet. På denne måten ble det ikke nødvendig å finne en lokasjon der man måtte planlegge tilkomst og tilrettelegging, men det ble derimot en enighet om en estetisk opprydding på skjæret, kombinert med deltagelse i SN.

Slik Åboskjæret hadde sett ut etter arbeidet i sundet på 1950-tallet var ikke tilfredsstillende for Brønnøysund som gjestehavn og som Hurtigrute-anløp, og siden skjæret ikke skulle fjernes var et ansiktsløft på sin plass. I perioden 1993-1996 ble steinrøysa utformet slik kunstneren ønsket, og arbeidet ble utført av både gravemaskiner og menneskelige løft av stein.



Figur14. Åboskjæret før opprydding og forming av Steinar Breiflabb

¹⁴ Planleggingen og beslutningene rundt SN i Brønnøy Kommune ble så opphetet at kommunestyret måtte arbeide bak lukkede dører (Vaa, 1999, s. 9).

1.2.1. Et skjær i et havnebasseng

Steinar Breiflabb ble lenge omtalt som en *hval*. Kanskje hadde dette noe med hvalfangst-diskusjonen som stod sterkt på denne tiden, og der den mye mediaomtalte hvalfangeren fra Brønnøysund, Steinar Bastesen, stod i spissen¹⁵. Etter problemer med utforming av skulpturens hale, ble det etter kunstnerens ønske bestemt at det var en breiflabb. Navnet, Steinar, ble bestemt av kunstneren selv, og viser til at skulpturen er laget av stein. Siden Steinar er et mye brukt mansnavn må en vel kunne tenke seg at *Steinar Breiflabb* er av det mannlige kjønn. Det er overraskende lite hardhet over skulpturen, og de elegante linjene viser tydelig at det er brukt mye tid på å stable de riktige steinene oppå hverandre for å få den tenkte formen. Etter hvert som vegetasjonen endres blir formen vanskeligere å gjenkjenne.

Kaster man den bare et raskt blikk kan skulpturen se ut som ei steinrøys, og beplantningen på ryggen virker naturlig og som om den er av frø spredt med vinden. Vegetasjonen ble originalt plantet og har i ettertid vokst og spredt seg, og selv om den tynnes ut har den naturlig spredt seg og ser ikke ut som om den er plantet. Nå man kommer nærme den ser man straks at steinene ikke er tilfeldig plasserte, eller noe som bare er dumpet der, men at det er en flott skulpturert steinmasse. Kommende nordfra er det halen man møter og det er ikke så lett å fra avstand se at *Steinar Breiflabb* bærer en båt på ryggen. Båten er montert på et stativ, og står på tvers av skulpturens lengderetning med baugen mot Tverrøya. Båten som er montert der i dag, nummer to, er en Nordlandsbåt som tidligere er brukt under fiske lokalt¹⁶. Den er hvitmalt med en sort langsgående stripe rett under rekka. Steinene er stablet sammen til en hale, og fra sidene er det lett å se at skulpturen har formen til en fisk og her blir en form for halefinne visuelt tydeligere.

Kommer man sørfra ser man lett de kalkhvite marmorsteinene som er plassert for å forme øyne og kjeft. Beplantningen av *Steinar Breiflabbs* rygg er i all hovedsak plassert i området under båten. Naturen har også hjulpet til og det er vegetasjon helt fram til øynene. Formens synlighet har mye med årstidene å gjøre. Når vegetasjonen er grønn og viltvoksende er den med på å forandre skulpturen og den blir som en grønn oase i sjøen. Midt i det grønne lyser også den hvite båten opp med sin hvitmaling, og det hvite i båten kommuniserer visuelt med de hvite øynene og kjeften.

¹⁵ Ifølge. Magnar Solbakk kjente kunstneren godt til hvalfangeren fra Brønnøysund, men visste ikke at han het Steinar til fornavn (se vedlegg 5)

¹⁶ Den første båten ble tatt av vær og vind og den nye ble montert i 2017.

I vinterlandskapet blir *Steinar Breiflabb* igjen bare et skjær. Snøen dekker over øyne og kjeft, og mesteparten av skulpturen blir som lagt i dvale. Avhengig av snømengde kan man gjerne klare å skille båten på ryggen fra resten av det som da er «vinter-degradert» til *bare* en øy. Båten blir liggende i det gråbrune krattet som lager et skille mellom alt det hvite, og kommuniserer at båten ikke «har gått på land».

Da jeg besøkte *Steinar Breiflabb*, en solfylt dag i mars, var det lite snø og hele skulpturen lå derfor bar og lett synlig. Beplantningen som originalt ble gjort er ikke av den vintergrønne typen, noe som er med på å gi *Steinar Breiflabb* den fargesjatteringen man finner i en breiflabb som svømmer i havet. Noe av buskaset er blitt spredt med naturens hjelp, og som vi ser fra bildene (figur 15) er båten i ferd med å bli grodd over.



Figur 15. *Steinar Breiflabb* sett fra fastlandet.

Skulpturen har en svært tydelig *fiskeaktig* form, og selv ved høyvann er hele formen synlig. Ved lavvann har *Steinar Breiflabb* strandet og ser ut som en fisk på land, men humøret er likevel der. For den ligger der midt i sundet og hilser alle som kommer sjøveien, velkommen. Den er

en blid kar, *Steinar Breiflabb*, for det ser ut som om han smiler med den store kjeften. De oppbygde steinene er nøye lagt oppå hverandre og går fra store nederst mot vannkanten og i forløp oppover mot ryggen, og selv om mye av steinen er lagt der med maskinhjelp er det mange av steinene som er plassert der for hånd – et arbeide kunstneren selv ikke tok del i.

Fra bysida ser en rett over sundet med *Steinar Breiflabb* liggende i midten, og med eneboligene ligge på andre siden. Fra Tverrøya ser en over på den gamle brygga og en del nyoppussede sjøhus.

I følge Magnar Solbakk har Brønnøy Kommune med jevne mellomrom foretatt rydding og trimming av beplantningen, og at dette må gjøres for å hindre at steinmassene flytter på seg og for at ikke båten skal ødelegges. Kunstneren hadde under oppføring ikke lagt noen føringer om hva som etter hvert skulle skje med beplantningen. (vedlegg 5).

Erik Dietman ble vist med en retrospektiv utstilling i 2018 på galleriet, *La Panacée MoCo*, i Montpellier i Sør- Frankrike, med verket, *La Verticale (vintage 1962-2001)*. Dette verket består av tre kjøkkenstoler som hver har venstre fremre bein kuttet, og under hvert avkuttete bein står en kaktus. Etter hvert som kaktusen vokser kan en se for seg at stolen velter. For at stolene skal velte må kaktusen få vann og stell slik at den vokser. Vegetasjon ble plantet under båten på *Steinar Breiflabbs* rygg, som en del av verket. Jeg har ikke lest at noen har gjort sammenligninger med båten på *Steinar Breiflabbs* rygg, men det virker for meg naturlig å spørre om det er en sammenheng. Kunne tanken være at vegetasjonen tilslutt skulle velte båten, og at naturen skulle gå sin gang?



Figur 16. *La Verticale (vintage 1962-2001)*, Erik Dietman.

For den som er kjent i Brønnøy er det mye ved *Steinar Breiflabb* som vekker assosiasjoner til stedet. Selv trekker jeg også automatisk linjer mellom navnet *Steinar*, det at den minner litt om en hval og fordi jeg er kjent med hva Steinar Bastesen kjempet for gjennom sin hvalfangstpolitikk. Brønnøysund er en kystby der fiskeri og fangst har betydd mye for befolkningen opp i gjennom historien, og slik passer også en fiskeskulptur godt inn i omgivelsene. Plasseringen på det allerede tilstedeværende skjæret har også vært med på å gjøre sjøtrafikken tryggere, et stort skjær er lettere å få øye på enn et lite. Med tanke på den tidligere nevnte motstand SN fikk også i Brønnøy Kommune, var plasseringen et godt valg og nødvendighetene for grunnarbeid var små og lite kostnadskrevenne sammenlignet med de grunnundersøkelser som måtte gjøres i forbindelse med fundamentering av bl.a. *Havmannen*.

For den som ikke kjenner Brønnøys historie vil det likevel være elementer ved Steinar Breiflabb som virker naturlige for dens plassering. Det er en fisk som ligger ved en kystby, og der en lett assosierer det med kampen om å overleve i et landskap der det er bratte fjell og dype daler, og lite fruktbar jord. Samtidig er det noe med skulpturen når tidevannet faller og Steinar Breiflabb blir liggende på grunn. Jeg tolker det mot en fiskeindustri i stadig forandring og der mange fiskere har måttet *gå på land*, finne seg en annen jobb, fordi det å være fisker i dag stiller andre krav til både båt, kvote og produksjon enn tidligere. Likevel sørger beplantningen på ryggen til *Steinar* for at båten ikke går på grunn, og den kan oppfattes som et håp om bedre tider – eller om at man ved stø kurs ikke går på grunn. Bedre tider kan også være at båtene settes på land, slik at fiskebestandene kan ta seg opp og gi nye fiskere nye muligheter. Breiflabb er ikke en fisk nordlendingen har benyttet seg mye av, kanskje av den grunn at de som leste bibelen hadde fått med seg at den ble betegnet som *uren*. Kanskje er den da også et symbol på at man ikke skal forsyne seg av alt, men heller la noe i naturen være som det er. Er det et materiale man har lett tilgang på i området, så er det stein. Det å bruke stein, i tillegg stein som allerede var blitt fjernet fra havbunnen for å lage sundet dypere, kan sammenlignes med å ta vare på det naturen gir og benytte seg av det som er tilgjengelig lokalt. Det ligger også mye symbolikk i det å bygge noe *stein for stein*, og historisk har kystsamfunnene måttet plukke og flytte på stein for å kunne nyttiggjøre seg av den jorda som fantes og som kunne brukes til noe fruktbart.

I ettertid har fuglene *tatt tilbake* skjæret sitt og hekker der, og av de menneskelige omgivelsene har dette blitt godtatt som noe som skal være sånn - noe naturlig og uproblematisk. For dette var et fugleskjær før det på 1950-tallet ble lagt masser her etter opprensningen av sundet. Kanskje var det i den gang i tiden å tenke i et *fugle-perspektiv*, men fuglene tok skjæret tilbake den gang – og er nå også blitt venner med *Steinar Breiflabb*. Fra gammelt av har kystfolket

levd side om side med sjøfuglene. Kanskje også en god løsning for alle siden man ønsker at fuglebestandene skal leve, men at man ikke nødvendigvis har lyst til å ha en hekkende flokk i hagen.

Hva forteller Steinar Breiflabb turisten som kommer seilende inn sundet en sommerdag i juli? Skulpturen er svært nøytral i omgivelsene, og den forteller lite der den ligger. Det våkne øyet kan kanskje gjenkjenne båten på Steinars rygg som en Nordlandsbåt, og Brønnøysund ligger i Nordland, men ellers er det lite skulpturen forteller stedet. Likevel kan man si at skulpturen har sterk forankring til stedet gjennom at steinmassene var tilgjengelige på stedet, produksjon ble utført lokalt og både marmor og båten ble hentet fra nærområdet.

1.3. Gravmonument eller framtidsvisjon?

Etter å ha startet en planleggingsprosess i 1994, ferdigstilte Antony Gormley skulpturen, *Angel of the North*, i 1998. Den er plassert på en bakketopp ved Low Eighton i Gateshead, nord i England, der den speider over de to store ferdselsårene, A1 og A16 samt jernbanelinja, East Coast Main Line, og er dermed godt synlig for alle forbipasserende. Bakketoppen skjuler en nedlagt kullgruve og ligger på 75 moh. For å besøke skulpturen med bil kjører man motorveien nordover, og rett ved skulpturen kan man svinge av til en parkeringsplass som ligger i gangavstand til *Angel of the North*. Det finnes også en rekke stier og gangveier som leder opp til skulpturen, og publikum oppfordres til å komme så nær skulpturen som mulig. Skulpturen er plassert slik at forsiden vender mot sør, som om den står og ønsker alle reisende på vei nordover, velkommen. Bak skulpturen, mot nord, ligger byen Gateshead, en liten by som i 2020 hadde ca. 209.000 innbyggere. Etter stor nedleggelse i engelsk industri og påfølgende arbeidsledighet på 1970-tallet, har byen på sørsiden av elven Tyne jobbet sammen med byen Newcastle på nordsiden av elva – og har vokst til å bli et senter for moderne økonomi, kunst, kultur og kunnskap. Gateshead er i dag mest kjent for *The Millennium Bridge*, *BALTIC centre for contemporary art* og *Angel of the North*.

Ved siden av parkeringsplassen, mot nord, ligger det en fotballbane, og videre nord er det litt vegetasjon og skog før bebyggelsen starter. Mot øst og mot vest er det skogsområder avbrutt av motorvei. Mot sør ligger en dal, ca. 2,5 km bred, noe som gir de forbipasserende i bil og tog en fantastisk utsikt til *Angel of the North* og som i teorien skulle gjøre det mulig å se den på opptil 4 km avstand. Fra både sør, vest og øst har skogen vokst betraktelig siden skulpturen først ble reist, men siden det i de originale planene for området ble fastsatt at man ønsket at skulpturen

skulle være en del av et skogsområde ble det etter oppføringen plantet skog. Rett rundt skulpturen, på bakketoppen, er det opparbeidet plen, og det er gangveier inn fra både sør, øst og vest som alle er forbundet av en sirkel som leder inn til selve foten med gangveier inn fra sør og øst. Sett ovenfra gir gangveienes mønster assosiasjoner til gamle sol-symbol.



Figur 17. Angel of the North.

Angel of the North er 20 meter høy, med et vingespenn på 54 meter. Den er produsert av corten stål, en stållegering som under det ytterste rustsjiktet av jernoksid danner et tett barrierelag av sulfater og fosfater som beskytter mot ytterligere korrosjon. Dette laget slipper nesten ikke igjennom oksygen eller vann, og forvitningsprosessen går dermed svært langsomt. Den beskyttende rustdannelsen kan imidlertid bare skje i et klima som tillater at materialet tørker fullstendig ut innimellom, men er konstruert med tanke på å ha en levetid på over 100 år. Fargen blir dermed svært naturlig og i likhet med *Havmannen* blendes fargene inn i omgivelsene rundt. Stålet den er produsert av er lokalt og også produksjonen ble utført lokalt.

Skulpturen veier til sammen 200 tonn, og er fundamentert med 600 tonn sement og forankret fast i fjellet 21 meter under overflaten. Konstruksjonen er beregnet å tåle en vindstyrke på opptil 160 km/t. Selve kroppen til *Angel of the North* er hul innvendig. Den er imidlertid delt inn i 6 deler der det ligger en horisontalt avstivende plate mellom hver del, noe som er godt synlig fra utsiden. Selve skjelettet ligger også godt synlig og består av vertikale stålplater som følger kroppens form fra hode til bein - både de vertikale og horisontale linjene fortsetter ut i vingene.

Det at skjelettet på denne måten er synlig gir en følelse av stabilitet, noe konstruksjonen også er på grunn av akkurat denne oppbyggingen. Mellom kroppens vertikale plater er det sveiset inn et *skall* av tynnere plater, slik at man ikke kan se gjennom konstruksjonen. Vingene er montert på selve kroppen med en vinkel på 3,5 grader, hellende forover, de er symmetriske. Selve kroppsformen er menneskelig, symmetrisk, men ikke speilvendt, for den er jo opprinnelig konstruert etter kunstnerens egen, avstøpte, kropp. Vingene har form som det man lett kaller en *fly-vinge*, men den har ikke designet til noen kjente fly-vinger og ser egentlig ut som en miks av flere. Vingene har en oppbygging der den er tykkere øverst enn nederst, og også her er skjelettet synlig utenpå og er delt inn i tre horisontale og tolv vertikale deler. Inndelingen går i forløp, fra smalere vinger ytterst til bredere inn mot kroppen¹⁷. Flatene går derimot fra største inndeling ytterst - til minste flater innerst.



Figur 18. Angel of The North, Antony Gormley. 18.02.2019

Skulpturens rustrøde, og naturlige, fargen, blander seg lett inn i omgivelsene, der den i den grønne årstiden minner om fargen på trærnes stammer, om jord og muld. Om høsten inntar naturen selv den rustrøde fargen og om vinteren forandres fargen av frost og snø og går i ett med naturens vintergråe, frostkledte greiner.

¹⁷ Med forløp mener jeg her at det går en symmetri fra smal ytterst til bred innerst, og motsatt på andre siden. Som i et perlekjede der den forreste perlen er størst, og så blir perlene mindre og mindre på hver side mot låsen.

Siden man som betrakter kan gå helt inntil skulpturen, man kan sitte og stå på føttene, har stålet på skulpturens føtter av denne grunn blitt blankpolert.

Som mange av kunstnerens andre skulpturer, er også formen på denne laget etter en avstøpning av kunstnerens egen kropp. Skulpturens høyde er tenkt å være ti ganger et menneskes høyde. Den står i en positur svært lik *Havmannen*, og en rekke av Gormleys andre skulpturer, med samlede bein, ryggen og nakken rak og brystet hevet. Men *Angel of the North* har ikke armer – den har utspente vinger. Det faktum at den ikke har de ellers så kjente tettsittende armene, gir skulpturen et uttrykk som kan oppleves som rolig og lite strengt – som om den ikke vokter og passer på, men heller står med åpne vinger og tar imot. Kanskje er det det synlige skjelettet, i tillegg til vingenes åpnende form, som gir *Angel of the North* et mye mer ekstrovert uttrykk enn mange av Gormleys andre skulpturer. Den ser stødig og sterk ut, trygg, og den rustrøde fargen utstråler varme. Vingenes helling forover gjør at den forfra dette nevnte uttrykket av å omfavne, som om den ønsker velkommen og som om den er der for å passe på – som en engel. Vingenes design og konstruksjon er både streng og rett, og i kontrast i forhold til kroppens organiske form.

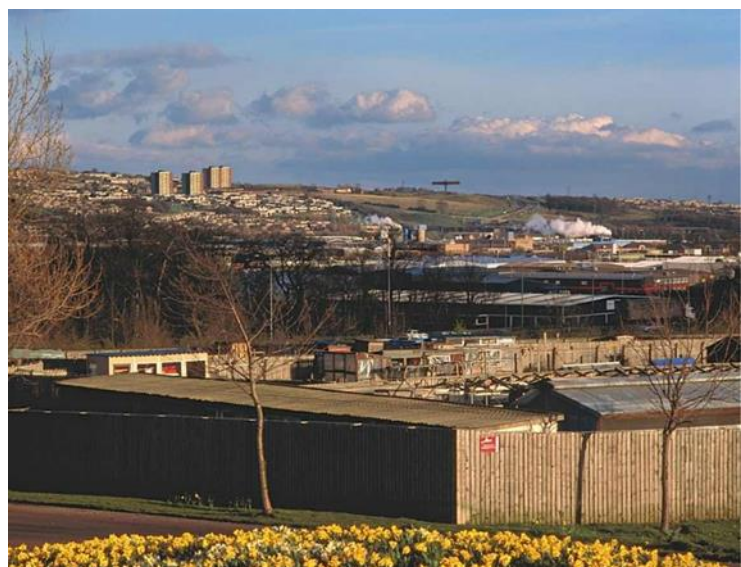
Angel of the North kan oppleves som en speider – en utkikkspost som ser etter og som tar vare på. Dens plassering gjør at den, selv med sin størrelse, heller ikke oppleves som en kjempe i landskapet. Kanskje har det noe med at de som kjører forbi den på motorveien ser den i fart, og at når man kommer nærmere ser man ikke lenger det menneskelige men kun en stålkonstruksjon? Det harde stålet, størrelsen og plasseringen, som gjør at den blir en silhuett mot himmelen, er alt med på å utstråle pålitelighet, trygghet og styrke. I tillegg til navnet, *Angel of the North*, har skulpturen de utfoldede vingene som lett assosieres med å bli *tatt under noens vinger*, passet på. Skulpturen står alene, som et enkeltverk, men har til enhver tid besøkende rundt seg og er blitt et kjent landemerke. Selv med sitt faktiske omfang finner jeg det vanskelig å definere den som stor. For i forhold til hva? I forhold til et menneske som står ved foten av den virker den veldig stor, men i forhold til motorveiene som går ved siden av og i forhold til det omkringliggende landskapet oppleves den ikke stor.

Jeg har selv ikke besøkt skulpturen, men sett flere videoer av folk som har filmet at de går opp til den. De fleste videoene er filmet fra parkeringsplassen, i øst, gående opp mot skulpturen som da ses i profil¹⁸. Fra denne vinkelen virker den ikke stor før man står rett ved siden av den, og når man står ved siden av den mister man perspektivet på at det er en menneskefigur. Filmet fra

¹⁸ For eksempel i denne videoen, sett 09.05.2022: <https://www.youtube.com/watch?v=4-wMcLUVDLs>

sør, stående på stien, får man et godt bilde av hele formen, man ser opp mot den, og da virker den enorm. Kanskje er det fordi vi kobler menneskeform og størrelse når vi klarer å gjenkjenne formen, men når vi står nær oppleves det som å stå ved siden av en abstrakt jernskulptur, fordi vi ikke klarer ta inn hele formen. Og selv om det vi står ved siden av oppleves som stort, setter vi det ikke i perspektiv til et menneske. Størrelse kan måles i forhold til noe annet, som i målestokk, og det kan måles i faktisk størrelse, som i antall meters høyde. Slik kan størrelsen også måles gjennom opplevelsen av det samlede bildet, slik som hvordan *Angel of the North* kan måles i antall meter og til sammenligning være ti ganger størrelsen av et menneske – samtidig som den sett i en landskapssammenheng slett ikke oppleves som stor på samme måte. På grunn av størrelsen, vil det å stå ved foten av *Angel of the North* ikke lett kunne oppfattes som å stå ved siden av en menneskefigur. Det er først på avstand at den menneskelige formen blir framtrædende

Angel of the North har en lett gjenkjennelig, menneskelignende, form, men på avstand er det vingenes form som står mest fram og da kan den ses som et symbol - heller enn det av formen til en engel. Skulpturen har ingen genitalier og den har heller ikke et ansikt. Kroppsposituren er det eneste som forteller noe om retning og der man ser tydelig bakside/framside. Selv om *Angel of the North* er basert på en avstøpning av kunstnerens egen kropp, er det lite som gjør den til en tydelig mannsform.. Det lett synlige skjelettet med utallige sveisepunkter, gir designet luft og rom og jeg opplever at det gir den et feminint preg, som en moder jord som har et rom til alle.



Figur 19. *Angel of the North* (1998), Antony Gormley

1.3.1. Et historisk monument?

På 1990-tallet skjedde det mye innen industri i Storbritannia der mange av kullgruvene ble stengt, og *the Angel* ble en slags markering på nedleggingene av kullindustrien.

«The birth of the Angel marked the beginning of a great deal of change in our borough and indeed the wider region. It was the catalyst for the cultural regeneration of Gateshead Quays that led to the Gateshead Millennium Bridge, BALTIC and Sage concert hall» (Gateshead Council, 2022).

Industrien hadde tilført arbeidsplasser i lange tider, men det medbragte også helsemessige farer for de som jobbet i gruvene. Nedleggingen av gruvene førte til tap av arbeidsplasser over hele Storbritannia og for mange ble denne *engelen* etter hvert et symbol på håp for fremtiden. Det er vanskelig ikke å tolke formen til *Angel of the North* også som et kors. Jeg tenker at det gir en svært symbolsk mening at en skulptur med formen til et kors står plassert over gravhaugen til det industrielle som samfunnet på dette stedet var bygget på. Kullgruva under skulpturen var den siste i drift i området og dens grav er markert med korsets tegn, og jeg tenker dermed på skulpturen som et gravmonument for det som var. Når skulpturen har navnet *engel* i seg gir det meg en følelse av å bli reddet, og at den dermed blir mer som kullgruvenes gravøl enn dens *gravmonument*.

Men gitt dens plassering er den også blitt som et *monument* for slutten på den engelske kullindustrien. Lucy Lippard skriver i sin bok, *The Lure of the Local*, at monumenter regnes for å være en struktur som er bygget oppå et minne. «While monuments are often sterile pronouncements of the obligation to honour a truly dead past that occupies only a static place in the ongoing present, they can also recall the dead in order to make the survivors responsible to living» (Lippard, 1997, s. 107). *Angel of the North* er bygget oppå et minne, et minne om fortidens industri og strev, men den er også der som et tegn på et vendepunkt i historien - om nyskapning og om fremtiden. Og som Anniken Greve sier: «Hvis stedsforholdet uttrykker vår sårbarhet ovenfor den omgivende verden, viser det samtidig fram menneskets håp», og videre sier hun: «Fortidens hendelser er lagret i stedet, det er som et minnereservoar for nåtidsmennesket og åpner for de lange linjene» (Greve, 2014, s. 34).

James E. Young skriver i sitt essay *Memory/Moment* at: «The material of the conventional monument is normally chosen to withstand the physical ravages of time, the assumption being that its memory will remain as everlasting as its form» (Nelson & Shiff, 2003, s. 244). Dette

passer også med produksjonsmaterialet i *Angel of the North* som sies å skal kunne vare i hundre år.

Et offentlig monument er ikke bare et kunstverk designet av en kunstner, men også et verk for publikum, for betraktere, og av den grunn bør også verket evalueres på bakgrunn av den mottagelsen det får. Gateshead Council bestilte aldri verken et gravmonument eller et minnesmonument, men en skulptur som skulle bli et landemerke¹⁹. *Angel of the North* kan også sies å være *monumental*, storslagen, og den er et landemerke²⁰.

Kan et monument være, ikke bare basert på et minne om fortiden, men også være en visjon på framtiden? Kan det også være slik at ved å plassere monumentale skulpturer i det offentlige rom, verk som gjerne skaper offentlige diskusjoner, at vi da er med på å forme omgivelser som gjør at vi som mennesker føler tilhørighet og stolthet til stedet?

«I wanted to make an object that would be a focus of hope at a painful time of transition for the people of the North East, abandoned in the gap between the industrial and the information ages» (Gormley, www.antonygormley.com).

Kunstneren er selv britisk og var godt kjent med de vanskeligheter hjemlandet hans ble utsatt for i den perioden der kullgruvene skulle nedlegges. Store samfunn var bygd opp rundt denne typen industri og den hadde vært en lav og farlig, men sikker, inntektskilde over mange år. Frykten for det ukjente var stor, og når usikkerheten om framtiden vokser er det lett for at også frykten vokser. *Angel of the North* var estimert til å koste ca. £800 000. I et samfunn der en stor andel av befolkningen er arbeidsledige er det ikke så vanskelig å se for seg at det ble store diskusjoner og reaksjoner på denne typen pengebruk, og under planleggingen møtte prosjektet sterk motstand blant både lokalbefolkning og politikere. Skulpturen fikk tilnavn som «Hells Angel?», «Plane Stupid!» og «Art Angel - A Figure of Doom». Selv om pengene til prosjektet kom fra National Lottery, European Regional Development Fund, Northern Arts, samt midler fra sponsorer, er det ikke alltid at dette blir kommunisert på en slik måte at lokalbefolkningen forstår at pengene ikke skulle komme fra deres lomme. Det ble spådd at det ville bli mange ulykker på motorveien på grunn av oppmerksomheten den ville få.

¹⁹ Info hentet fra: <https://www.gateshead.gov.uk/article/5346/Timeline-and-awards>
Lastet ned 23.03.2022.

²⁰ «Landemerker er en etablert betegnelse på bygninger med en klart stedsmarkerende og stedsdefinerende funksjon». «Skulpturen er en vertikal og plastisk form som står tydelig fram fra en bakgrunn». Hentet fra: Haugdal, Elin: «Landemerker og stedsidentitet» i Stien, Hanne Hammer (red.): Vit at jeg elsker deg. Orkana Akademisk: Stamsund 2014, s. 103.

Da arbeidet tok til ble det brukt lokalt materiale og lokal arbeidskraft i produksjonen, og slik har *Angel of the North* en sterk tilknytning til stedet den er reist på. Etter hvert som lokalbefolkningen forstod at de ikke skulle bli lidende for kostnadene i forbindelse med skulpturen, og at det heller ble skapt muligheter til inntekter og vekst, gjennom blant annet turismen, ble etter hvert det negative synet på oppføringen glemt.

Angel of the North er i dag meget *hjemme* på sitt sted. Den har blitt et positivt symbol og noe kommunens innbyggere er stolte av. Den beskrives ofte på nettsider og i sosiale media, og ses i virkeligheten av i gjennomsnitt én person hvert eneste sekund. Lokalt er det mye stolthet i å ha skulpturen der, og det finnes mange beskrivelser på nett av hvor mye denne skulpturen har gitt tilbake til nærmiljøet i form av turisme og det dette innbringer økonomisk. Det feires hver gang skulpturen har et jubileum, og da er det kommunen som inviterer til fest. Under den offisielle åpningen, 20.06.1998, ble det sagt at man feiret *fødselen til et nytt sted*²¹. Folk skulle ikke lenger gå til den mørke og farlige kullgruven; nå skulle de besøke skulpturen og fra dens plassering se utover og sette pris på alt det gruven hadde gitt og så se framover.

1.4. Kunst i naturen

Kunst plassert inn i landskapet kan vi kalle *kunst i naturen*, men uttrykket rommer mye mer enn det og kan deles inn i flere begreper. *Stedsspesifikk* kunst er et av dem. Begrepet har blitt brukt i sammenheng med urbane omgivelser der trekk, historie eller andre av områdets karakteristika har blitt en del av det kunstneriske innholdet. Stedsspesifikk kunst er laget for en spesifikk lokasjon, der tanken er at hvis kunsten flyttes fra sin lokasjon mister den sin substansielle mening og kontekst. Stedsspesifikk kunst ble først definert på slutten av 1960-tallet ved å si at en skulptur som må forandres for å få den til å passe til sin lokasjon, er det noe galt med (Kwon, 2002, s. 11). Med dette menes at kunsten spesial- lages til et bestemt sted, akkurat som et skreddersydd plagg lages til en bestemt kropp. Det skreddersydde plagget vil mest sannsynlig ikke passe andre enn den det er sydd til, og slik tenkte man det også med kunsten. Kunstverkets utforming betyr ikke nødvendigvis at det det ikke passer inn et annet sted, men det er tankene bak – historien som er lagt inn i verket – som ikke vil passe.

²¹ Info hentet og lastet ned 15.03.2022 fra: <https://www.chroniclive.co.uk/whats-on/arts-culture-news/conception-reception-story-angel-north-14272310>

På 1970-tallet var mottoet at et kunstverk ikke plasseres på et sted; det er stedet (Nordland Fylkeskommune, 2001), og dette mottoet ble også brukt under planleggingen av SN. Dette tolker jeg dit hen at de mener at det blir som om man lager en ny by, der man ved å plassere mennesker, bebyggelse og infrastruktur lager det en mener en by må ha for å være en by. Dersom et sted ikke defineres på en annen måte enn gjennom geografiske koordinater, vil stedet der en skulptur er plassert ikke lenger bare være disse koordinatene - men selve skulpturen. Dermed blir denne skulpturen et sted. «Each time we enter a new place, we become one of the ingredients of an existing hybridity, which is really what all *local places* consist of» (Lippard, 1997, s. 6). For SN handler det om et ønske om å la kunsten plasseres slik at nye steder oppstår, og det handler ikke om at disse stedene skal være lett tilgjengelig – men heller at de blir steder man ønsker å oppsøke.

Tanken bak at verket, i den stedsspesifikke kunsten, var at det skulle være som en del av sine omgivelser, som et hjem, og at det ikke spilte noen rolle om kunsten skulle stilles ut i en hvit kube eller i en ørken, og heller ikke om den var arkitektonisk eller landskapsorientert. Den stedsspesifikke kunsten skulle lage sin egen lokasjon, en taktil realitet med sin helt egne identitet sammensatt av en unik kombinasjon av fysiske elementer som: lengde, høyde, dybde, tekstur. I denne tidlige fasen av definisjonen fokuserte den stedsspesifikke kunsten på viktigheten av den bestemte lokasjonen, og på det atomos, den udelelige relasjonen, som oppstår mellom verk og lokasjon, i tillegg til at det krevde fysisk nærvær av en betrakter for at kunstverket kunne anses som fullført. (Kwon, 2002, s. 12).

Definisjonene på stedsspesifikk kunst er mange, og forholdsvis samstemte, men på nettsiden til Guggenheim Museum (Guggenheim Museum, 2021) kan vi lese at stedsspesifikk kunst refererer til en kunstners inngripen i en spesifikk lokasjon, der et kunstverk integreres i omgivelsene og som utforsker relasjonen til lokasjonens topografi, den være seg innen- eller utendørs. Her sies det ikke noe om at kunsten ikke kan flyttes, eller at den mister konteksten ved skifte av lokasjon, og vi kan si at kunsten kan beholde sin kontekst dersom den fremdeles befinner seg i en situasjon der den fremdeles har en relasjon til sted og posisjon.

Med *Havmannen*, som en del av SN, var den originale tanken at den skulle være som en representant for folket i Rana, men også for naturen i området. Den skulle være tuftet på byens historie som jernverks- by med de utfordringer det har gitt naturen, men den skulle også representere det som kan komme, det viktige arbeidet med å la naturen få tid til å lege sår og til å gå videre på lag med menneskene som bor i Rana; fortid og framtid i samme skulptur. Slik kunne man si at *Havmannen* skulle bli et stedsspesifikt kunstverk, men er den det?

Dette handler også om hvordan vi om betraktere leser kunstverket og om kunstnerens intensjon med det. Kan vi gå ut fra at vi forstår at det vi ser er steds spesifikk kunst, at den kan med den største selvfølgelighet defineres for oss kun gjennom de egenskaper, kvaliteter og meninger som oppstår i det spesielle forholdet mellom objektet og selve hendelsen? Noe som igjen tilsier at betrakteren er en viktig brikke i stedsspesifikk kunst, og at uten betrakteren faller konteksten bort? Dersom steds spesifikk kunst ikke defineres av verkets egen karakteristikk og spesifikk posisjon, men heller av den sonen der hendelsen skjer, møtet mellom verk og betrakter, blir da dette stedet - der hendelsen skjer - det som verket skal være steds spesifikt for? Kan den omkringliggende sonen, der verk og betrakter møtes, med rette pålegges en slik rolle når man heller ikke forutsi at en slik hendelse blir lik for alle betraktere?

Steinar Breiflabb er også et verk i SN, og hadde de samme retningslinjene som *Havmannen*. Kunstneren, Dietman, besøkte Brønnøy Kommune første gang i 1991 under en kjøretur i kommunen skal ha nokså ironisk ha uttalt at et av stedene de besøkte var så fint at der trengte de ingen utsmykning. Under dette besøket skal Dietman ha vist forståelse for de som var skeptiske til prosjektet, og kommentert at «å flytte en skulptur fra Frankrike til Brønnøy vil være som å slippe ned en fugle-skit».²²

I 1992 foreslo Dietman å lage et verk hugget ut i Moefjellet, sju kilometer fra Brønnøysund, med form av Midgardsormen og den norrøne guden, Loke²³. Dette forslaget ble nedstemt og slik kom det opp et nytt forslag om å plassere et verk på Åboskjæret. Kulturkonsulent, Magnar Solbakk, mente at når det først var så mye oppstyr rundt dette med SN, og at det var bestemt at kommunen skulle delta i prosjektet, hvor galt kunne det egentlig gå dersom en valgte å bruke pengene til prosjektet til å rydde i massene som var deponert på Åboskjæret - og samtidig fikk man et kunstverk med på kjøpet? (se vedlegg 5). I 1993 var skissene til verket, *Steinar Breiflabb*, levert kommunen, og på dette tidspunktet ble skulpturen omtalt som en hval²⁴. Etter hvert ble hvalen til en breiflabb, og fra det som finnes av informasjon er det lite med denne skulpturen som sier noe spesifikt om stedet der den er plassert. Det er kjent at kunstneren ønsket å bruke lokale materialer og at han var interessert i den lokale båtproduksjonen i Brønnøy (se

²² Artikkel i Helgeland Arbeiderblad 26.07.1991, s.3. Lastet ned 20.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/b2de46d330f7e126e10ae509c320eca3?page=1&searchText=erik%20dietman>

²³ Artikkel i Helgeland Arbeiderblad 27.02.1992, s.27. Lastet ned 20.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/9513f4211943cca6a97c0d8d4001469e?page=25&searchText=erik%20dietman>

²⁴ Artikkel i Helgeland Arbeiderblad 03.06.1993 s.27. Lastet ned 20.04.2022 fra:

<https://www.nb.no/items/99e42df4198af28aa5ca6b9667483a61?page=25&searchText=erik%20dietman>

footnote 21). Det er dermed lite med *Steinar Breiflabb* som kan sies å være stedsspesifikt, og mer som minner om begrepet *Land art*.

Land art, også omtalt som *jordkunst* i norsk kontekst, defineres som kunst som lages direkte i landskapet eller som kunstnerens respons til et spesifikt landskap. Sjangeren vokste fram på 1960-tallet som en reaksjon på den tradisjonelle bruken av galleriet og på de begrensningene og rammene gallerirommet gav kunstnerne. Dette med tanke på produksjon og kommersialisering – men også med tanke på kunstnernes frihet til utforskning av konsept, materiale, virkemidler og størrelse. (Lien & Frost, 2020, s. 2).

«Land or earth art deals with existing landforms or *natural* spaces by adapting them, adding to them, reclaiming them, overpowering them, or altering them, sometimes drastically» (Lippard, 1997, s. 274). Land Art kan altså være skulpturering av selve landskapet, eller det å lage strukturer i landskapet ved bruk av naturlige materialer som stein, jord og sand. Land art kan også innebære å transportere materialer fra naturen, fra landskapet, og inn i et gallerirom, for så å ut fra disse lage installasjoner (Tate Gallery, 2021).

I en artikkel i *The American Archivist* (England, 2017, s. 336) beskrives Land Art slik: «Land art resides within, or on top of, landscapes, which are themselves sites with histories and identities that precede the land art use. Frequently created in remote areas that pose accessibility issues, viewers most often experience the physical locations through visual and written documentation». Det er ingen tvil om at *Steinar Breiflabb* er plassert *oppå* historie, der den er plassert på det som i utgangspunktet var et skjær, som ble til en oppbevaringsplass for det som ble rensket ut av sundet, og som til slutt ble en skulptur formet av de deponerte massene på skjæret og med skjæret som sokkel. Verket ligger ikke avsides, men har heller ingen lett adkomst og er heller ingen tilrettelagt for det.

Ved bruk av naturlige materialer og stående ute i vær og vind; Land art lever ofte på premissene naturen gir og blir prisgitt disse. Dette setter igjen krav til dokumentasjon og dersom man allerede har definert et kunstverk som stedsspesifikk Land art, vil verket da måtte innta en ny lokasjon; dokumentasjonen vil kunne være dokumentert i form av både tegninger, foto, video og beskrivelser, men det fysiske verket vil ikke kunne bli det samme igjen.



Figur 20. Steinar Breiflabb sett fra sør-øst.

Av SN er *Steinar Breiflabb* definert som Land Art, kunst av og med naturen, og de strekker seg så langt som å si at den med rette kanskje er selve definisjonen på Land art. Det foretas, som tidligere nevnt, tiltak mot overvegetasjon når dette trengs, men utover dette lever skulpturen sitt eget liv.

Hvor i naturen kunsten plasseres, i forhold til de faktiske mulighetene for å besøke verket som betrakter, vil på en annen side også være med på å bestemme rammene for verket. Som tidligere foreslått kan betrakterens tilstedeværelse være med på å gjøre kunsten steds spesifikk, og ved å fjerne denne muligheten for betraktning overlates verket fullstendig til sine naturlige omgivelser. Selv om man overlater *Steinar Breiflabb* og Åboskjæret til seg selv, vil likevel ikke betrakteren kunne utelates grunnet skjærets beliggenhet.

Begrepet Land art kan også settes i nær relasjon til et annet begrep, *Environmental art*, og er dermed også blitt et uttrykk for kunst som fokuserer på bærekraft, miljø og økologi. Environmental art handler om en menneskelig respons til et spesifikt landskap, og selv om denne typen kunst ofte fremstilles av forgjengelig materialer er det ikke nødvendigvis slik at verket i seg selv forsvinner (Lien & Frost, 2020, s. 2). Environmental kunst kan også være laget i stein eller bronse, materialer som representerer noe evigvarende og nesten udødelig, men det kan også lages av materialer som ved hjelp av naturens egne prosesser brytes ned og løses opp. Begrepet knyttes til miljøproblematikk og politiske og sosiale spørsmål som har sterke bånd til det urbane miljøet²⁵. Slik kan *Steinar Breiflabb* også beskrives som et verk i denne sjangeren.

²⁵ Hentet fra Tate Gallery sin kunst-terminologi side, lastet ned 21.04.2022 fra: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/e/environmental-art>

Materialene og plasseringen, og i tillegg det faktum at skulpturen lever store deler av sitt liv som et hjem for fugler, det gjør verket udødelig men likevel i konstant forandring. Dersom man også skulle trekke inn det politiske ved å si at skulpturen begynte sitt liv som hval, ble plassert midt i havnebassenget til Norges mest kjente hvalfanger, og i en tid der hvalfangst var et hett politisk tema; mer *environmental* kan det det vel ikke bli?

Et annet begrep som også kommer inn i min sammenligning er *Green Cube*. I boken *Tourists like us* (Michelkevicius, 2013, s. 109) skriver Michelkevicius om et område i Vilnius, den Kuriske landtungen, en formasjon som i sin helhet er regulert til nasjonalpark. Siden 1991 har den stått på UNESCOs verdensarvliste (Wikipedia, 2021) som kulturlandskap²⁶. Denne typen kulturinstitusjon, der svært lite menneskelig intervensjon er mulig, er det Michelkevicius omtaler som *Green Cube*. Han kaller det en forlengelse av begrepet *White Cube*²⁷ og forklarer begrepet med at tilstedeværende i institusjonen må behandle omgivelsene som et museum der verk ikke kan utstilles uten tillatelse.



Figur 21. Den Kuriske landtunge



Figur 22. Den Kuriske landtunge

I et tilfelle der man som kunstner eller kurator skal lage en utstilling til en *White Cube*, jobber man mot å få prosjektet til å samspille med formatet og systemet, mens *Green Cube* kunstnere og kuratorer har to muligheter; å se på området som et kunstverk i seg selv, eller å kommunisere med områdets lover og reguleringer -og med stedets spesifikke kvaliteter -for å kunne lage et

²⁶ Kulturlandskap kan defineres som et landskap som helt, eller delvis, er blitt omformet fra sin opprinnelse på grunn av menneskers virksomhet (Bruun, 2020).

²⁷ Refererer til et spesifikk estetisk galleri-rom, karakteristisk med et kvadratisk eller avlangt hvitt rom der lyskilden vanligvis kommer fra taket. Ideen var at det hvite skulle minimere distraksjon og at det skulle utgjøre verkets ramme (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/w/white-cube>).

verk eller en sammensmelting av verk og relasjoner. Der *White Cube* isolerer verket fra en kontekst, settes verket i *Green Cube* direkte i konteksten og kan nå et punkt der verket pakkes inn av konteksten, glir i ett med omgivelsene og kan til en viss grad nesten forsvinne (Michelkevicius, 2013).

I min analyse trekker jeg begrepet *Green Cube* inn i sammenligningen fordi jeg mener at begrepet kan settes i relasjon med Land art og Environmental art, og dermed også knyttes opp til begreper som *naturvern* og *økologi*. Jeg velger likevel å modifisere og omarbeide begrepet, fordi jeg mener at det ikke passer inn i min analyse å kalle en skulptur, plassert i et område i naturen, for å være i en kube. *White cube* refererer til et spesifikk estetisk rom, og jeg ønsker ikke å definere naturrommet som ett med fysiske vegger og tak.

Den norske filosofen, Arne Næss (1912-2009), utviklet det miljøfilosofiske perspektivet *økofilosofi*. Filosofien om vitenskapen bak organismers forhold til miljøet omtalte han som *økofilosofi*; økologiens filosofi. Med *økofilosofi* mente han et filosofisk grunnsyn inspirert av livsforholdene i biosfæren, og hans tolkning av økosofi handler om mangfold og at alt henger sammen, samt det å forholde seg til naturen som en del av et økologisk system med gjensidig avhengighet til andre deler av naturen (Næss, 1999, s. 18). Økosofi kan settes i sammenheng med kunst i naturen og jeg vil her foreslå at man ved å sette sammen økosofi, Green cube, Environmental art og Land art får et nytt begrep; *Green scape*. Med dette begrepet mener jeg kunst i naturen, laget av elementer fra naturen, med eller uten inngripen av teknologi og maskiner, og der verket mer eller mindre blir overlatt til seg selv og naturen. Kunstverket vil ikke, som i eksempler av Land art, nødvendigvis forsvinne med tidens tann, men det vil likevel være i konstant forandring i takt med naturen og omgivelsene. Som i Green cube vil man kunne regulere aktivitet rundt verket, i samarbeid med de krav naturen setter, økosofi, og med en viss fare for at verket med årene kan forsvinne.

2. Når skulptur i natur møter skulptur i natur.

I dette kapittelet skal jeg se på de presenterte skulpturene og foreta en komparativ analyse. Denne analysen vil først undersøke hvorvidt skulpturene oppfyller oppdragenes retningslinjer og mål. Jeg diskuterer kunstnernes forskjellige tilnærming til oppdragsgiver og oppgave, og ser på betydningen av dette for de ferdigstilte verkene. Videre ser jeg på begrepsanalyser, og prøver å se om det har noen betydning for opplevelsen av verket om det er Land art, Green cube

eller om det er Green scape. Ser vi annerledes på skulpturene dersom de defineres som den ene kunstformen eller den andre, eller er skulptur i natur bare skulptur i natur?

Uterommet byr på en annen type utstillingsrom enn gallerirommet, og det krever en annen måte for betrakteren å tilnærme seg på. Skulptur i naturen åpner også opp for andre størrelsesforhold enn de i gallerirommet. Hvilken betydning har dette for kunstverkene?

Den tyske filosofen, Martin Heidegger (1889-1976), snakker om hva det er pottemakeren lager når han former en mugge. Håndverkeren former bunnen og sidene i leire og sørger for at objektet kan stå, være vertikalt. Men for å lage en gjenstand som skulle kunne inneholde en væske må det kreeres et tomrom. Pottemakeren former leire rundt et uhåndgripelig tomrom. Idet kreftene samles, leirens selvoppreiste form og tomrommets evne til å romme luft eller vann, er det ferdige produktet blir til en mugge. (Freshwater, 2005, s. 1). Betyr dette at ethvert rom må ha vegger for å kunne inneholde noe?

Alt rundt oss lager rom, selv om det ikke alltid oppleves som fysiske rom. I naturen møter himmelen bakken og jorda treffer horisonten, og likevel hevder vi at vi er i uterommet. De omgivelsene der kunsten befinner seg, defineres de av kunsten – eller er kunsten med på å definere dem? Hvilken rolle spiller omgivelsene for verket og er omgivelsene med på å ramme inn verket? Forandres persepsjonen av verket når omgivelsene forandres?

Jeg presenterer også fem eksempler på kunstverk i naturen, verk jeg tenker kan assosieres eller sammenlignes med de allerede presenterte, og som kan se diskusjonen rundt skulptur i natur fra andre vinkler.

2.1. Veivalg til gjennomføring og mål

Et av de originale målene for SN fra 1990, som både *Steinar Breiflabb* og *Havmannen* er en del av, var at verkene skulle være steds-relaterte og at de skulle ha sterke bånd til sitt steds kulturhistorie og landskap. Samtidig skulle verkene kunne åpne opp for en dialog med verdenssamfunnet og signalisere en økende interesse for nasjonalisering (Skjulhaug, 1994, s. 12). *Angel of the North* var et bestillingsverk fra Gateshead Council, et verk som ble utplukket på bakgrunn av innleverte ideer fra flere kunstnere. Dette verket hadde også egne retningslinjer og skulle sette fokus på stedets historie.

Både *Havmannen* og *Steinar Breiflabb* var underlagt de tidligere beskrevne retningslinjene, men kunstnerne, Gormley og Dietman, viser det seg jobbet på veldig forskjellig måte for å komme til løsningen for sine ferdigstilte skulpturer. Begge kunstnerne besøkte sin tildelte kommune, og selv om kunstnerne fikk forholdsvis frie tøyler for valg av lokasjoner for sine verk skulle dette fastsettes i samarbeid med kommunen.

I Dietmans tilfelle ble ikke hans første forslag til verken skulptur eller lokasjon godkjent av kommunen, men han godtok Åboskjæret da det ble foreslått. Han hadde jo under et av sine besøk fastslått at et av områdene de besøkte var så pent at det ikke trengte utsmykning, så da han så masse-deponiet på Åboskjæret var det kanskje akkurat en slik lokasjon kunstneren mente passende. Det videre arbeidet ble utført i samarbeid med kunstneres design og ønsker og var en forholdsvis enkel prosess. Dietman lar dermed sitt kunstneriske verk bli en del av kommunens plan for opprydding av havnebassenget, noe som ikke bare gjør *Steinar Breiflabb* lett synlig i bybildet og sentralt plassert med tanke på alle de som kommer inn til Brønnøysund via sjøveien, men det er også en økonomisk vinning for kommunen å kunne slå to fluer i én smekk. Tross alt var en stor del av den politiske misnøyen rundt SN av økonomiske årsaker, men på denne måten kunne kommunen utnytte finansieringen til *Steinar Breiflabb* og bruke de midlene som ellers ville gått med til opprydding av Åboskjæret, til andre prosjekter.

Dietmans kunstneriske arbeider har et stort spenn i både utseende, størrelse og materialbruk, og Steinar Breiflabb er et av de største verken har fått laget. I følge kunstneren skal Steinar Breiflabb ha tre brødre (Jaukkuri, 2001, s. 77) ; *Pierre Baudroie* i Frankrike, *Stonie Rockwell-Monkfisk* i England og *Adolf Seetefel* i Tyskland, og familiefaren heter *Lophius Piscatorius*²⁸. Etter hva jeg har funnet ut er dette kun «påtenkte slektninger» av *Steinar Breiflabb* i navnet, og er ingen fysiske skulpturer. Jeg forstod da jeg snakket med Magnar Solbakk, og at han også bekreftet at det skulle finnes tre andre skulptur-brødre, at dette kanskje ikke er noe som noen faktisk har sjekket opp. Det sier også noe om forholdet mellom oppdragsgiver og kunstner, det at man som oppdragsgiver tar det kunstneren sier for «god fisk» og ikke sjekker om opplysningene faktisk stemmer. Når dette likevel står skrevet som fakta i boka, og også gjengitt i intervju med Magnar Solbakk, er det tydelig at kunstneren har klart å overbevise noen om at disse antatte slektningene finnes – og i alle tilfelle har han klart å lage en god fortelling. *Steinar Breiflabb* svømmer alene. Erik Dietman lagde, så vidt meg bekjent, ingen lignende skulpturer.

²⁸ Det franske navnet *Pierre* betyr opprinnelig; Stein, ordet *baudroie* er fransk for breiflabb. *Adolf* er navnet båret av en rekke svenske konger. *Stonie* er engelsk for steinete. Etternavnet til de tre brødrene betyr breiflabb og familiefarens navn er det latinske navnet for breiflabb.

Men så var da også Dietman kjent for å bruke humor i sine verk og utstillinger. I boka *Skulpturlandskap Nordland* (Nordland fylkeskommune, 2017, s. 59) beskrives kunstnerskapet til Erik Dietman som «fullt av lavkomikk med blødmete ordspill, løsneseer og ereksjoner». I artikkelen *Comedic Mass* (Rochette & Saunders, 1994) skriver forfatterne at Erik Dietman er velkjent i Europa for skulptur preget av *Rebelaisian*²⁹ humor. Videre beskrives det at humor har vært kjernen i Dietmans kunstneriske arbeide, der han ved å være lite selvhøytidelig har høstet både provokasjon og latter. I figur 23 ser vi Dietman selv, portrettert på forsiden av invitasjonen til utstillingen, «*Exilirium: un moment mental d'un monument monumental*», hos Galleri Bama, Paris. Med bakgrunn i beskrivelsene over, og fotografiet under, er det ikke så vanskelig å tenke seg at kunstneren godt kunne ha funnet på hele historien om Steinar Breiflabbs slektninger, og i alle tilfelle har laget mentale bilder i hodet på den som leser om dem og det åpner opp for spørsmål om hvilken intensjon kunstneren hadde med å oppgi denne informasjonen. Han fremstår som en seriøs kunstner, men en som tar selv lite høytidelig og som viser tegn til folkelig opptreden og uten nykker om seg selv som hevet over andre.



Figur 23. Erik Dietman reklamerer for sin utstilling "Exilirium" i 1984

Antony Gormleys forslag til lokasjon ble i utgangspunktet godkjent ved hans første besøk i Rana, og det ble også skissene og hans forslag til skulptur. Gormley brukte tid på å sette seg inn i Ranas historie, og uttrykte tydelig at han ønsket å lage en skulptur som skulle si noe om både Ranas fortid og framtid i tillegg til at han ønsket å bruke både lokale materialer og lokal arbeidskraft. For Gormley dukket det opp mange «skjær i sjøen» på veien til den ferdige

²⁹ Francois Rebelais (1483-1553) var en fransk forfatter og hans verk omtalt som unike i verdens litteraturhistorie. Latter og humor står sentralt, kroppslige bilder dominerer, fokus på underlivet og fordøyelsessystemet der satire, grotesk og grovkornet humor er stikkord (hentet 08.04.22 fra: https://snl.no/Fran%C3%A7ois_Rabelais).

Havmannen. Den originale tanken om å plassere skulpturen 60 meter fra fastlandet måtte fravikes fordi grunnforholdene gjorde det vanskelig og kostbart. Grunnundersøkelsene kostet både tid og penger, og tilslutt måtte plasseringen endres. *Havmannen* skulle opprinnelig produseres i Rana - i jern fra Rana, men endte med å bli hugget ut i granitt fra en kommune langt nord i fylket – av steinhuggere fra Litauen. Gormleys skulptur i Rana ble til av en rekke kompromiss, og mye av det Gormley uttalte som viktig i sitt design til *Havmannen* måtte vike etter hvert som de praktiske problemene dukket opp.

Antony Gormleys kunstneriske arbeider har utviklet seg i tråd med egenskapene av skulptur som katalysator for et kritisk engasjement til egen og andres kropp, i relasjon til fundamentale spørsmål om kroppens eget ståsted i forhold til naturen og kosmos. Han bruker ofte serier av skulpturer i sine verk, plassert like mye i bylandskap - der mennesker haster forbi uten nødvendigvis å legge merke til dem, som på avsidesliggende steder – der det ikke alltid er annonsert at de finnes – i et landskap der du ikke trodde du ville finne kunst.

Havmannen er, som en rekke av Gormleys skulpturer, designet ut fra en avstøpning av kunstnerens egen kropp. Fram til *Havmannen* hadde størrelsen til mange av skulpturene hans et størrelsesforhold på 1:1 til hans egen kropp. Noen er montert i omgivelser der tidevann spiller en rolle, noen i fjellpartier eller i ørkenområder. Oftest er de montert i en samling, eller serie av skulpturer, og svært sjelden står skulpturene som enkeltverk. Slik forandres også forholdet, skalaen, mellom kunstverk og omgivelser. *Havmannen*, *Angel of the North* og hver enkelt av Gormleys andre skulpturer vil være den eneste av sitt slag; være unik med tanke på lokasjon og omgivelser, og kan dermed beskrives som en enkeltstående skulptur – et unikt verk. Likevel kan også skulpturene oppfattes som én i en serie av skulpturer med utgangspunkt i kunstnerens kropp og med plassering i naturen. Dermed har *Havmannen* har utallige slektninger spredt utover hele verden, like i form og uttrykk, men forskjellige i lokasjon, produksjonsmateriale og størrelse.

Som nevnt tidligere ble Land art en reaksjon på den tradisjonelle bruken av galleriet, og det gav rom for å bruke andre størrelser og omfang. Jeg stiller her spørsmålstegn til om det er dette Gormley faktisk gjør når han bruker samme utgangsform, sin egen kropp, men forandrer størrelsesforholdet.



Figur 24. Kopi av «Angel of the North», marquette, Antony Gormley 1996. Den er produsert på samme måte sin slektning i Gateshead, men er plassert slik at den skuer utover en innsjø og er i størrelsesforhold 1:1 til kunstneren. Den ble gitt til NGA i 2009 av James og Jacqui Erskine.

Dette størrelsesforholdet utforsker han ved å ta skulpturen ut av det gallerirommet som setter rammer som f.eks. størrelse, og inn i naturrommet. Selve uttrykket er dermed likt, men størrelsen er blitt da ett av elementene som forandrer vår opplevelse av skulpturene. I figur 24 ser vi en marquette som står plassert Nasjonalgalleriet i Australia. Den er en eksakt kopi av *Angel of the North*, men i Gormley-størrelse 1:1. Det som her skiller originalen i Gateshead fra kopien i Australia, er størrelse og omgivelser.

Dersom vi ser tilbake på definisjonen av stedsspesifikk kunst (som beskrevet i kapittel 2.4.), kan vi da definere *Havmannen* og *Angel of the North* som stedsspesifikk kunst? Gormley uttrykker at han legger stedets historie som grunnlag for begge skulpturene, men så lar han dem etterpå kopiere og oppføres på andre lokasjoner og i andre omgivelser. Etter den offisielle åpningen i Mo i Rana ble det diskusjoner om *Havmannens* utseende, og vi kan 01.04.1996 lese i Rana Blad at Gormley er tilbøyelig til å kjøpe tilbake den ferdige skulpturen for tre millioner - kroner dersom befolkningen ikke ønsket å ha den der ³⁰. Her må datoen for artikkelen fremheves, og da jeg var i kontakt med Rana Blad var det ingen som kunne bekrefte, eller avkrefte, at artikkelen har sammenheng med en april-spøk. Men, dersom det faktisk er tilfelle at Gormley gjerne kunne selge *Havmannen* og relokere den, sier det meg at det for Gormley slett ikke handlet om å lage en skulptur med tilknytning til det stedet der den skulle plasseres. Gormley forekommer meg her som ganske arrogant, både mot sitt eget kunstnerisk arbeide – men også mot befolkningen i Rana. Fra først å legge fram en historie om en skulptur som er

³⁰ Artikkel i Rana Blad den 01.04.1996 lastet ned 05.05.2022 fra:
<https://www.nb.no/items/fca4b4e15635e6a92cf960c4e7bfcce1?page=7&searchText=rana%20blad>

basert på Ranas historie, til så at skulpturen kan relokteres uten tilknytning til Rana. Gjennom å masseprodusere og gjenfinne skulpturer som kopier på museer rundt omkring i verden, gjør at skulpturen mister forbindelsen til sitt sted og kan skape en form for hjemløshet (Haugdal, 2014, s. 102) Slik vil den også miste det stedsspesifikke og vil ikke lenger være knyttet til verken tid eller sted. Nå ble likevel Havmannen godkjent av SN, så kanskje burde jeg heller rette min kritikk i den retningen.

I 1994 begynte Gormley planleggingen av *Angel of the North*. På dette tidspunktet var Havmannen fremdeles ikke ferdigstilt, men Gormley hadde måttet vike fra ideen om «kjempen i jern» i Mo i Rana. Så dukket oppdraget fra Gateshead opp. Med *Angel of the North* kunne Gormley bruke den kunnskapen han hadde ervervet gjennom arbeidet med *Havmannen*, for så å kunne videreføre det til *Angel of the North*.

Kan vi si at *Havmannen* og *Angel of the North* er unike verk, at de står alene, eller er de heller en del av en stor samling lignende skulpturer? Og som én del av en stor samling, har det noen betydning for vår persepsjon av dem? Dersom et verk er en del av en samling er det interessant å vite hvordan resten av samlingen ser ut. Når vi vet at både *Steinar Breiflabb* og *Havmannen* er en del av SN, som er en skulptur-samling, vekker dette automatisk interesse. De to verkene er svært forskjellige, men er likevel tenkt ut fra de samme rammene. Dersom vi visste at *Havmannen* var én av mange skulpturer med direkte slektskap til andre skulpturer spredt over hele verden, blir rammen en helt annen og hver skulptur kan dermed ses i forhold til den andre av sitt slag.

2.2. Tegn i tiden – med naturen som ramme

Havmannen og *Steinar Breiflabb* er begge plassert i samme element, vannet, og er utsatt for den samme type påvirkning av årstidenes vær og vind, tidevannets bevegelser samt båttrafikk i området. Plasseringen, i et element som påvirkes av tid, fører til at historie, som en periode av tid, også blir et viktig element i tolkningen. Verkene kan dermed ses på som et instrument som forteller oss om det er tid for høyvann eller lavvann. Etter hvert som havet får lov til å jobbe, når bølgene over tid har vasket og skurt og isen har skrappt, da vil tiden ha vært med på å forandre. Levende organismer vil finne en havn og kanskje vil både rur-vekster og blåskjell ønske å etablere seg. Over år vil også vannets bevegelser klare å slipe forandringer selv i stein, og vil på mange måter kontestere tiden som går. Samtidig er det ikke slik at verden rundt

skulpturene stopper opp, og kanskje er det omgivelsene som raskere forandrer seg – i, og med, tiden - og lar skulpturene bli et bilde på noe fast, noe evigvarende og uendelig. Som et symbol og et perspektiv på at ikke alt forandres i samme tempo. Tiden det tar for et skjell å gro fast og vokse på *Havmannen* er kun i forhold til seg selv og sin egen arts vokse-tid, og vil ha et annet perspektiv enn den tiden det tar for havvannet å slipe mønster inn i granitt. Og akkurat slik var det at landskapet ble forandret da *Havmannen* og *Steinar Breiflabb* først ble oppført og fikk hvert sitt sted. Tiden er noe vi alle forholder oss til uten at vi helt kan forklare hva den er eller hvor den blir av, for tiden er *lokal* og den manifesterer seg som egen for alt det den forbindes med.

Havmannen og *Steinar Breiflabb* er laget av stein og bygd på grunnfjell, selv om produksjonsmåtene er forskjellige. Antony Gormley bruker materialer som har lang levetid i sine arbeider, slik som *Havmannen* er laget av granitt, og *Angel of the North* er laget av en legering som skal kunne vare i hundre år. Etter som tiden går er det ganske sannsynlig at skulpturene vil være de samme, men det er mer sannsynlig at omgivelsene forandres – både av naturen selv, men også ved menneskelig inngripen.

Steinar Breiflabb er et skjær i sjøen, og som beskrevet er det ikke like lett å gjenkjenne at det er en skulptur det er snakk om, hvis en ikke allerede vet. Dersom jeg tolker den som et eksempel på Land Art er produksjonsmaterialet viktig, men der Land Art verk ikke alltid er enkle å komme til, er mulighetene for å betrakte *Steinar Breiflabb* mye lettere. Den ligger ikke avsides og med vanskelig tilkomst, men er heller så lett synlig at den blander inn i det omkringliggende landskapet og nesten blir borte. *Steinar Breiflabb* er en skulptur av natur i naturen, og jeg foreslår at den er et stedsspesifikt verk i et *Green scape*. Den er Green cube fordi den opprinnelig er et skjær, men som av menneskelig inngripen ble et deponi av omkringliggende masser som måtte fjernes fra havbunnen. Når den videre får re-arrangert de deponerte massene til et kunstverk og det igjen blir ro på skjæret, finner fuglene tilbake og menneskene lar dem bruke skjæret som sitt hjem. Naturen tar tilbake, og vi mennesker lar den. *Steinar Breiflabb* er Environmental art, den er en menneskelig respons til et spesifikt landskap, og den er et eksempel på en del av et økologisk system som bygger på mangfold der natur og mennesker jobber sammen.

Gormleys verk bærer preg av strenge linjer. I konstruksjonen av blant annet *Angel of the North*, ses de fysiske linjene tydelig og er en del av konstruksjonen. I *Havmannen* er ikke linjene like tydelige, men den er satt sammen av deler og det er linjene i inndelingen, som med det riktige lyset, gjør linjene svært synlige. I skulpturen *Edge* (figur 6) synes også disse linjene svært godt.

I det rutenettet hvor Gormley organiserer skulptursamlingene sine er omgivelsenes påvirkning på verkene det eneste som ikke er planlagt og som det er naturen som selv råder. Etter dens oppføring fikk *Havmannen* en hovedrolle i byplanleggingen som ble gjort i Rana, og det ble bygget *rundt* den. Dersom jeg bruker utvidelse av begrepet *Green cube* foreslår jeg at *Havmannen* står i et geometrisk rutenett, både som en del av byplanleggingen i Rana, men også som én av mange skulpturer plassert rundt omkring i verden. Disse er ikke basert på koordinater som danner en geometrisk kube, men som en del av et system som bygger på geometri – en *Green cube*.

Havmannen er man ikke i tvil om at den er en skulptur, og selv om den også glir inn i det landskapet den er plassert i er det ikke slik at den er usynlig, tvert imot. Den er også som et skjær i sjøen, men ligger så nærme land at den ikke er regnet som en fare for båttrafikken. *Steinar Breiflabb* kan man gå i land på, og selv om det lokalt er kjent at man lar fuglene råder der i hekkesesongen er det ikke satt opp forbud mot ilandstigning. *Havmannen* kan man komme inntil i båt, men den har ingen base over vannflata og lite å stå på.

Tilkommeligheten skiller *Angel of the North* fra de to andre, for her er det ønsket til at besøkende skal komme så nær som mulig og det er også tilrettelagt for besøk tett inntil. I boken, *Routes, Roads and Landscapes* beskrives tilkomst og infrastruktur slik: «Routes makes nature accessible, defining our viewpoint towards it and conditioning our involvement with it. Paths, roads, canals and railway lines constitute poignant linkages between nature and culture (...)» (Brenna, Hvattum, Elvebakk, & Larsen, 2011, s. 2).

Slik er det med både *Havmannen*, *Steinar Breiflabb* og *Angel of the North*; det er tilrettelagt for at betrakteren skal få muligheten til å se verket fra flere vinkler og uten at det på noen måte forstyrrer den daglige infrastrukturen. Slik blir også skulpturene tilgjengelige, samtidig som det kan reguleres hvor tett innpå en ønsker at et publikum skal tillates og likeledes styre konsekvensene av besøkendes inngripen.

2.3. Om elefanten i rommet og nåla i høystakken – når størrelse betyr noe

«Space is the relationship between the position of bodies» (Moholy-Nagy, 1928, s. 57).

Begrepet *rom* er ganske vidt og opptrer både som matematisk begrep og i filosofien. For å forklare begrepet sier den amerikanske arkitektur historikeren, James O’Gorman, at; «painting,

sculpture, and architecture all exist in space; each has a primary character related to space. Painting *represents* space (whether two- or three- dimensional); sculpture *displaces* space; architecture *encloses* space» (O'Gorman, 1997, s. 9). Rom kan være den grenseløse tredimensjonale utstrekningen, hvor rom og hendelser har sin relative posisjon og retning, og det kan være rommet som oppstår i trefningspunktet av tre lineære dimensjoner, det euklidske rom (Encyclopædia Britannica, 2022).

Til tross for rommets mangel på grenser har det alltid en ramme, og kun ved å entre det udefinerte rommet kan vi definere hva rommet virkelig er. Som i naturen, hva annet bestemmer rommet enn grensene som lages, himmel møter hav og jorda møter horisonten? (Freshwater, 2005, s. 186). I naturen, i uterommet, vil også årstidene og været være med på å lage rammene for et utstilt verk, i tillegg til påvirkningen fra forurensning, dyre- og fugleliv og menneskets berøringsgrad – ytre påvirkninger. Lukt og lyd vil også spille en rolle.

Kunst på det riktige stedet, eller heller på *sitt* riktige sted, kan utgjøre en stor forskjell i forholdet mellom verk og betrakter. «It too frames, but in collaboration with the place itself, and with the looker, both of which are always changing» (Lippard, 1997, s. 20). Kunsten kan altså, i seg selv og i samarbeid med sitt sted, være med på å lage rammene. Ved å se på *Steinar Breiflabb, Havmannen og Angel of the North* med dette i tankene, vil vi kunne se at rammene for de tre verkene er svært forskjellige og at betrakterens tilnærming også vil være veldig forskjellig. *Angel of the North* er både opphøyd og har himmelen som bakteppe. Den inviterer besøkende helt inntil, men på grunn av dens monumentalitet er det først på avstand at man får et helhetsinntrykk av skulpturen. Samme fra hvilken vinkel man ser den fra vil man kunne tenke seg at det er noe i landskapet som ligger bak den; byen Gateshead. Skulpturen er plassert i et åpent rom, og som betrakter vil man som oftest måtte se opp på den. *Havmannen* er plassert på samme nivå som betrakteren. Den er også plassert i forholdsvis åpent rom, men der tidevannet, som ramme, er med på å gjøre at rommet den opptar forandres og slik også dens størrelse. Slik forandres også den enkeltes betrakters oppfatning etter hva det man en til enhver tid virkelig betrakter.

I artikkelen, *One Place after Another*, kan vi lese en uttalelse fra den britiske skulptøren, Henry Moore (1898-1986): «To display sculpture to its best advantage out-doors, it must be set so that it relates to the sky rather than to trees, a house, people, or other aspects of its surroundings. Only the sky, miles away, allows us to contrast infinity with reality, and so we are able to discover the sculptor's inner scale without comparison» (Kwon, 2002, s. 63).

Angel of the North står på en liten bakketopp der den fra de nærliggende synsvinklene ses med himmelen som bakteppe. Slik den står er den da plassert som best en skulptur i uterommet kan, ifølge Henry Moore, men hvor en skulptur plasseres i uterommet handler om mye mer enn plassering. En skulptur kommer ikke med en ramme slik et maleri gjør, som avgrenser, men heller okkuperer den, den inntar og forandrer det stedet den blir gitt og der omgivelsene lager innrammingen.

Både *Havmannen* og *Angel of the North* har også historiske rammer, det som også kan gir liv til diskusjonen om de er stedsspesifikke verk, eller ikke.

Steinar Breiflabb opptar et rom med helt andre rammer. Den skiller seg ikke ut fra det omkringliggende rommet og blir heller en del av topografien og av selve landskapet. Man kan si at den, som et skjær, er innrammet av det omkringliggende havnebassenget, like mye som den er innrammet av kommunegrensene og en del av det større verket; naturen.

Et objekt kan ikke fylle et rom, siden det ikke finnes noe vi kan kalle et *tomt rom*, men det kan være en del av rommet³¹. Alle tre skulpturene opptar plass, de opptar rom i landskapet. *Havmannens* og *Steinar Breiflabbs* plassering i havet gjør at man må ta hensyn til dem når man kommer inn sjøveien. *Havmannen* har en fysisk forankring som gjør at har fortrent flere kubikkmeter masse på havbunnen. Som menneskelig form har den tatt plass, dens kroppsposisjon og holdning gir den sitt eget private rom og som følende menneske kjenner man gjerne om man kommer for tett inn i noens private rom. *Havmannen* gir ikke følelsen av å frastøte, men heller kanskje å tiltrekke med sin selvsikre positur. De gangene jeg har besøkt *Havmannen*, og på utallige bilder jeg har sett av den, har den fugler sittende enten på hodet eller på skuldrene. Slik opptar den ikke bare rom, men er også et rom for fuglene. *Steinar Breiflabb* har okkupert Åboskjærets opprinnelige rom over vannflata, men har også et rom for et yrende fugleliv.

Hvordan skulpturen opptar et rom sier også noen om dens størrelse, selv om det viser seg at f.eks. Steinar Breiflabb ikke oppleves som den har *tatt* et rom. Jeg har tidligere definert *Angel of the North* som et monument, og velger her også å se på *Havmannen* som et monument. Den står ikke direkte plassert oppå et minne, men med tanke på industrien som tidligere hadde forurenset fjorden velger jeg likevel tolke det som et minne. Den er ikke en statue som kan leses som byens historie, men heller en påminnelse om å se framover og legge industrien bak seg.

³¹ Organismene er ulike og ulikt sammensatt, og selv om en kubikk fylt med tomt, abstrakt rom ser likedan ut som en annen - vil den likevel inneholde en annen sammensetning. Den er med andre ord, aldri tom.

Slik har den mange likhetstrekk med *Angel of the North*, selv om utgangspunktet for oppføringen var et helt annet. Begge skulpturene er *monumentale* på hver sin måte. Størrelsen gjør også at vi kan sette dem i et størrelsesperspektiv til det omkringliggende i landskapet, og der det hele da også måles i en skala. Hvor høy er skulpturen sammenlignet med fjellene, bygningene, skipene, fuglene, verkskranene? Den forandrer ikke bare omgivelsene, men også måten vi ser og *tolker* landskapet på, og vår totale opplevelse av landskapet avhenger også av hvordan vi beveger oss gjennom det. For slik vi så det før en skulptur ble plassert i rommet, er annerledes enn slik vi ser og tolker det etterpå, og dermed har skulpturen forandret en liten del av verden - ikke bare fysisk, men den tilfører også noe til vår oppfattelse og persepsjon av stedet.

Når man plasserer en skulptur i omgivelser som *Havmannens*, vil den måtte ha en viss størrelse for å bli lagt merke til. En liten skulptur, dersom en ser den for seg i samme koloritt, vil lett bli en form for *dekor* i landskapet. Med dekor mener jeg at den blir som hage-gnomen i blomsterbedet; den sier ikke noe om hagen eller om blomstene som vokser der, men at fargene den har passer inn med de omkring- plantede vekstene. *Havmannens* størrelse gir den muligheten til å bli et sentrum, et rom og et sted, der den hører hjemme og der dens nærvær virker naturlig – samme fra hvilken vinkel den betraktes fra. Høye fjell, industri og havets store speilflate er alle elementer som vil ha påvirkning på vår oppfattelse av størrelse, og med dette tatt i betraktning vil tanken på en mindre skulptur i sammen setting lett kunne *forsvunnet* i sine omgivelser.

Der *Angel of the North* er synlig på lang avstand, og som tidligere omtalt som et landemerke, er *Havmannen* monumental i størrelse selv om den ikke har en lokasjon som gjør den like synlig. *Havmannen* er omkranset av fjell, sjø, industri og natur og plassert på havnivå, mens *Angel of the North* er plassert i himmelsynet – overskuende en bred dal. Det monumentale med *Havmannen* er lite tydelig når man står og ser på den fra strandkanten. I figur 3 ser vi det jeg mener en av få ganger der *Havmannens* monumentalitet kommer tydelig fram. Bildet viser den snødekte, opplyste promenaden, og oppbyggingen av stein langs sjøkanten lager en ramme mot den mørke sjøen. I bakgrunnen ser vi den opplyste industrihavna på Mo, og midt i bildet blir *Havmannen* som et hull i bildet. Dens mørke overflate og omriss blir som en flat form sammen med resten av komposisjonen i fotografiet, og den ser ut som det Gormley sier i sitatet nedenfor; som et menneskelig tomrom – et nøkkelhull i rommet.

Kunstneren selv hevder at han ønsker å lage *Havmannen* som et bilde på menneskets tilstedeværelse i rommet, natur-rommet. «I decided to put it in the sea so that it makes a dark

silhouette, and its scale is uncertain. It suggests a human presence in space, almost like a void, or a key-hole onto the space».³² Denne, *menneskelige*, tilstedeværelsen kommer jeg mer inn på i kapittel 4.1. om hendelser.

Det er også fra denne vinkelen at man kommer nærmest en utsikt til å kunne betrakte det som kan være det stedsspesifikke med *Havmannen*. Det er her man ser kontrastene, ny kunst mot industri, samtidig som vi her ser moderne industri foran Havmannen - fra en mørk historie til en lysere framtid³³.

Steinar Breiflabb oppleves ikke på noe måte som monumental. I et landskap fullt av små øyer og skjær skal det noe til for å størrelsesmessig skille seg ut, og akkurat denne plasseringen gjør det også vanskelig å se *Steinar Breiflabb* som en skulptur. Det er ikke dens størrelse man legger særskilt merke til, og i likhet med *Angel of the North*; det vanskelig å ta innover seg skulpturens faktiske størrelse når en står nær. *Steinar Breiflabb* bør ses på avstand, og kanskje helst fra lufta, for at man skal forstå dens omfang. Men, når vi ser den fra lufta blir den den en øy i et øyrike, og det blir vanskelig å se den som en skulptur i landskapet og som betrakteren er det ikke lett å se at det er et kunstverk.

Antony Gormley snakker mye om rom: «Human space in space at large» (Gormley, 2010, s. 22:18). Han snakker om fornemmelser av rom, om å entre andres rom ved hjelp av skulptur som katalysator - om rom som oppstår når et verk, til tross for sin urørlighet og inneboende stillhet, klarer å aktivisere betrakteren. Det handler om å kunne skape et rom mellom betrakter og verk der det oppstår og skapes en formidling, en prosess der betrakteren opplever gjenkjennelse. En ikke-verbal, eller taus, kommunikasjon basert på persepsjon. Den svenske arkeologen og museologen, Lennart Palmqvist, beskriver dette som *kunstens konstituerende funksjon*: «Konsten föreskriver inte hur de skal ega rum. En estetisk upplevelse äger rum mellan ett konstverk och dess betraktare. Interaktionen uppmuntrar medvetandet att engagera sig i nogon form av reflektion, som inte är begränsad i något avseende» (Palmqvist, 2005, s. 68). Det handler om rommet mellom betrakter og kunstverk.

Det er problemfylt å snakke om at en skulptur kan ha menneskelige kvaliteter. Men, med *menneskelige kvaliteter* mener jeg her et objekts mulige mening, gitt av kunstneren uten at dette er verken verbalt eller skriftlig, annonsert, og at denne mulige meningen med objektets

³²Sitat hentet 24.03.2022 fra: <https://antonygormley.com/sculpture/permanent-item-view/id/2468/page/40#p1>

³³ Jeg presiserer her at selv om vi på dette bildet ikke ser tydelig Havmannens posisjon, så vender han ikke forsiden mot havneområdet, og at min tolkning her springer ut fra lyssettingen.

tilstedeværelse er noe betrakteren kan oppfatte, oppleve eller se. Dette kan gjøre at vi, når vi entrer *Havmannens rom*, tillegger den *menneskelige kvaliteter* fylt av fantasier, lengsler, drømmer og planer, fordi dette er noe vi kan kjenne igjen og føle på kroppen - noe vi persiperer i møte med Havmannen. Dette vil jeg se nærmere på i kapittel 3.2. om hendelser.

2.4. Kontekst - når innpakkingen betyr noe

Som mennesker i en travel verden er vi blitt så vant til å *se på* ting, et bilde, noe i vinduet, mobiltelefonen, en side i en bok, at vi lett mister følelsen av å være omgitt av omgivelser og glemmer å se rundt oss – vi slutter å betrakte og lar hjernen fortelle oss hvordan omgivelsene ser ut. Turisten som kommer for å se nordlyset har før han kom sett mange bilder av det, og når det oppstår gir det gjenkjennelse. I øyeblikket er det da bare nordlyset som betyr noe, og han glemmer å se på hvordan lyset gjenspeiles i snøen eller i havet, eller hvordan fjellene lyser opp og skaper kontraster mot himmelen. Eller kanskje står man der med kameraet og ser det hele gjennom kameraets ramme. Betrakteren persiperer det som skjer der og da i forhold til omgivelsene og i forhold til sin egen tilstedeværelse.

Men hva ser vi egentlig, og hva må til for at vi skal åpne øynene for alt det vakre i omgivelsene? Erik Dietman kommenterte, som nevnt tidligere under et besøk i Brønnøy kommune, at et område var så pent at det ikke trengte utsmykning. Men kan et kunstverk være med på å gjøre betrakteren oppmerksom på omgivelsene slik at det vi ser daglig ikke bare blir et vant bilde - men noe som gjør at vi ser det for det det er?

Det er i dag ikke uvanlig å reise på organiserte turer som har et tema, og etter hvert er det blitt mer og mer vanlig å reise til alternative natur- og kulturopplevelser der lokasjon ikke handler om tilgjengelighet for betrakteren. Innenfor kunstfeltet er dette godt nytt for både kuratorer og kunstnere, og for turisten betyr det stadig nye steder å utforske og der skillet mellom turisme og forskning blir stadig mindre (Michelkevicius & Martini, 2013, s. 17). Dette betyr at grensene for hvor en plasserer kunstverk i landskapet stadig blir vagere og at den interesserte betrakteren lettere oppsøker det ønskede mål enn tidligere.

Antony Gormley har funnet inspirasjon i verk fra amerikanske *land art* kunstnere, bl.a. fra kunstneren, Robert Smithson (1938-1973), og anser denne inspirasjonen som kritisk for hans egen utvikling og ikke minst for viktig i hans engasjement i kropp og rom (Gormley, 2015, s.

8). Noe av det mest kjente av Smithsons verk er bl.a. *Spiral Jetty*, fra 1970³⁴. *Spiral Jetty* er et eksempel på kunst *av* natur i naturen. Det er menneskeskapt og laget av naturlige materialer, og siden overlatt til seg selv med foto og film som dokumentasjon - i tillegg til den skrevne historien.

2.4.1. Eksempel 1 – *Re-Arranged Desert*

I 1979 dro Gormley til Arizona hvor han lagde verket *Re-arranged Desert*, figur 12. Her, i et ørkenområde, kastet han en stein så langt han kunne. Avstanden lagde en radius til en sirkel hvor han ryddet vekk alle steinene, og disse la han i en haug i sirkelens midtpunkt. Han stilte seg så oppå steinhaugen han hadde laget og kastet alle steinene tilbake utover.



Figur 25. *Re-arranged Desert*, 1979, Antony Gormley

I *Landscape and Power*, av W.J.T. Mitchell, spør forfatteren ikke hva er landskap er, men hva det gjør. Han argumenterer at landskapet er et verktøy for å oppnå kulturell makt, der landskapet som kulturelt medium blir en naturlig del av både en sosial og en kulturell konstruksjon, og der vi som betraktere kan, i dette konstruerte rommet - dette miljøet, kan få oss til å føle oss både

³⁴Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970) en spiralformet molo som strekker seg ut i innsjøen Great Salt Lake i Utah. Verket ble framstilt av mer enn 6000 tonn av basalt stein og jord fra området, og former en spiral som er 1500 fot lang og 15 fot bred.

som hjemme - eller som fortapte. Hva vi har gjort og hva gjør vi med miljøet og hva miljøet gjør mot oss, representerer også landskapet; landskaper er der vi er, der vi lever og der vi forflytter oss (Mitchell, 2002, s. 1). Gormley snakker om *Re-arranged desert* som en handling av en levende, villig og følende kropp – på toppen av en haug av legemer som har blitt forskjøvet i rommet (Holborn, 2015, s. 8). Han utforsker her også landskapet, ser på hva hans handlinger gjør med det – om noe. Og så blir det veldig tydelig i en slik setting, at det er ikke alle landskaper som forandres like mye av et verks tilstedeværelse, og kanskje heller at nettopp dette, denne mangelen på respons eller forandring, er det som gjør landskapet til akkurat det det er.

Re-arranged Desert er et Land art prosjekt, og kan i ettertid kun betraktes gjennom dokumentasjonen gjort på stedet under verkets tilblivelse. Verket setter likevel fokus på det bestemte området der verkets handling ble gjennomført, og ved å besøke stedet med den viten om Gormleys prosjekt kan være med på å forandre vår oppfattelse av stedet og føre til at vi ser det fra flere vinkler. Her kan det argumenteres at man ved å oppsøke dette stedet der *Re-arranged Desert* ble utført, kommer til et sted som egentlig ikke er annet enn koordinater på et kart, men som har blitt et eget sted fordi det var her Gormley lagde verket. Verket har laget et sted, og selv om det slett ikke lenger er et synlig verk tilstede vil selve ørken-landskapet få en ny type interesse og vil kunne ses på med andre øyne; det er i stadig forandring slik som tidevannet.

2.4.2. Eksempel 2 – *Replaced Rock*

Under avslutningsutstillingen på kunsthøgskolen, Slade, i 1979, stilte Gormley ut verket, *Replaced Rock*, (figur 14). Dette er en 1,2 meter høy stein-skulptur, der halvparten stikker opp av gulvet og den nederste delen er senket under gulvnivå. For hver 20 millimeter er det hugget inn en horisontal linje som går rundt skulpturen, nesten som årringer. Med dette verkets plassering er det det synlige hullet i gulvet, stripen av rom mellom skulptur og gulv, som er innpakkingen – den som forteller oss at det er mer under gulvnivået enn det vi ser. Med denne stripen forandres omgivelsene fordi vi som betraktere blir oppmerksomme på at rommet skulpturen står i fortsetter under gulvnivå.

I mange av Antony Gormleys andre prosjekter beskriver han at verkene skal skue ut mot *horisonten*, slik også *Havmannen* gjør. Der kunstneren har plassert verk på strand og i hav, er

tidevannet også en viktig del av verkene. Noen steder er skulpturer fullstendig dekket av vann stort sett hele tiden, mens andre steder blir verkene synlige/ usynlige med tidevannet - slik som også er tilfellet med *Havmannen*. Kunstneren beskriver dette som et bevegelig, horisontalt plan og der det er minnet om de materielle kroppene, som tilstedeværende- men usynlige, som projiseres utover havet (Holborn, 2015, s. 30). Også slik kan kunstneren, ved hjelp av kunstverkets plassering være med på å si noe om omgivelsene. Vi blir klare over tidevannet når vi ser hvordan det med jevne tidsintervaller synliggjør og gjemmer verket. Når det antydes at det er noe vi ikke ser, blir det mer interessant å se hva som skjules.



Figur 26. *Replaced Rock*, 1979, Antony Gormley

2.4.3. Eksempel 3 – *Tekster på utendørs benker*

Uterommet kan være tilrettelagt for et verk, med opparbeidet grøntområde og sitteplasser, eller verket kan være laget for å passe inn omgivelsene - som en del av landskapet og der betrakteren kanskje ikke ved første øyekast er klar over at det er et kunstverk. Dette kan for eksempel ses i Jenny Holzers verk ved Universitetet i Agder (figur 4), Kristiansand, der det rundt omkring på campus er satt opp benker og bord, både utendørs og innendørs, med inngravert tekst. Benkene brukes flittig til å sitte på, som det er meningen at man skal gjøre, og så blir man ofte sekundært oppmerksom på tekstene. Tekstene er utdrag fra flere av Holzers tekstserier, og de handler om livet, overlevelse og sannheter – tanker som er en del av livets lære, livets skole. Slik knytter også Holzers installasjon seg med det daglige liv, og blir som en ramme for kunnskap og læring i et læringsmiljø.³⁵

³⁵ Mer om Jenny Holzers verk ved UiA finnes her: <https://koro.no/prosjekter/uia-universitetet-i-agder-campus-kristiansand/>



Figur 27. Tekster på utendørs benker, av Jenny Holtzer

I dette eksemplet er det omgivelsene man ser og legger merke til, mens kunstverkene kommer i andre rekke. De er praktiske og fungerer i sammenheng med de omgivelsene de står i. Den mørke, polerte granitten tørker raskt i sola etter regnskyll, og de inngraverte bokstavene er godt synlige når man kommer nærme, men som regel er benker til for å sitte på og slik blir de også godt brukt ved UiA.

2.4.4. Eksempel 4 - *Skogen kallar*

I «*Skogen kallar – Ett oändligt kontaminerat samarbete eller Dansandet*», har de to svenske kunstnerne, Malin Arnell og Åsa Elzén, kjøpt rettighetene til et 3,7 hektar stort skogsområde i en periode på 50 år, og på denne måten tatt denne biten skog ut av produksjon. Skogen er en del av en produksjonsskog, der planting er gjort med det formål å bli saget ned og satt i produksjon av trevirke. I motsetning til å omgjøre et område til et naturreservat, ønsker kunstnerne å gjennom verket undersøke naturens egen måte til gjenfødelse og til å gjenopprette seg etter menneskelig inngripen (Statens Konstråd, 2021). Prosjektet er et område skog som *er* selve kunstverket. Det er *i naturen* og det *er natur*, og i tillegg er det en plan om at området etter sin 50 år lange kunstverk-periode skal bli vernet og dermed beså urørt.³⁶

I dette prosjektet vil området rundt verket, som er i konstant forandring påvirket av produksjon, være rammen rundt den delen av skogen som er tatt ut av produksjon, og som også er i konstant forandring – men på naturens egne premisser. Landskapet forandres her gjennom den naturlige påvirkningen på skogen, der trær som faller ned og råtner vil lage rom for andre levende

³⁶ Om dette prosjektet kan man lese mer her: <https://statenskonstrad.se/konst/skogen-kallar/>

organismer. Likeledes forandres området rundt reservatet etter hvert som trærne der hugges ned og en kan seg for seg at det blir som et belte, av et landskap uten trær, rundt reservatet. Fra oven vil dette syns meget godt og minne om det som presenteres i neste eksempel.



Figur 28. Skogen blir et monument - et offentlig kunstverk i pågående endring. Foto: Ricard Estay

2.4.5. Eksempel 5 - *Surrounded Islands*

I mai -1983 åpnet visningen av installasjonen, *Surrounded Islands*, i Biscayne Bay, Miami. Verket ble laget av kunstnerparet, Christo (1935- 2020) og Jeanne-Claude (1935-2009), og besto av 603.870 kvadratkilometer rosa vevd polypropylen som ble lagt, flytende på vannflata, rundt 11 av øyene i bukta. Det rosa stoffet ble liggende 61 meter fra stranda og utover, og var spesiallaget slik at det fulgte øyenes konturer. Verket ble liggende i to uker før kunstnerne fjernet det som planlagt. Det hadde tatt 3 år å planlegge, tilrettelegge for og å produsere.

Med dette verket klarer kunstnerne å ramme inn deler av landskapet og gjør det synlig. Den sterke rosa fargen setter fokus, ikke bare på fargen i vannet, men på de grønne oasene øylandskapet danner i det det ellers så grå by- bildet.

I motsetning til Dietman, velger de å plassere kunst i det allerede vakre, det som ligger der nokså tilforlatelig, og de setter fokus på naturen og dens plass i den menneskeskapte byen samtidig som det er en påminnelse til de som ser dette landskapet hver eneste dag at det er der, og at det er vakkert. Det er så lett å slutte å legge merke til det som befinner seg nærme, det å ta inn det vakre vi omgir oss med i hverdagen, og dette kunstverket gjør akkurat det.

I likhet med Dietman bruker de det allerede eksisterende for å vise fram sitt eget verk. Med *Steinar Breiflabb* pyntet man opp Åboskjæret med å lage det om til en skulptur, og holder dette i ettertid ved like. I *Surrounded Islands* ble det gjort en stor innsats med å rydde alle øyene for søppel før man satte i gang, slik at dette ikke skulle ødelegge det endelige resultatet. Dette gjorde også innbyggerne i Miami oppmerksomme på mengden søppel som ble skylt i land på disse øyene.



Figur 29. *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83

2.5. Aktualitet

Angel of the North og *Havmannen* har begge blitt flittig brukt til markedsføring og promotering sine steder, og Gateshead Council skriver at de har store inntekter som følge av skulpturens oppføring. I Mo i Rana har *Havmannen* fått egne markedsdager oppkalt etter seg, Havmanddagene, et eget smykke, et borettslag oppkalt etter seg – i tillegg til et uendelig antall bilder på nett og i sosiale medier.

Mitchell, skriver i sitt essay, «What sculpture wants» (Mitchell, 1995, s. 11): «The lone figure, especially one stationed as a kind of witness or monitory presence, changes the whole sense of a place». Akkurat dette tenker jeg passer veldig godt til opplevelsen av *Havmannen*, det at den, uten å virke monumental, har en form for tilstedeværelse som ikke lar seg avfeie. Den er i aller

høyeste grad tilstede, uten å kreve oppmerksomhet og er et godt eksempel på hvordan et kunstverk kan være med på å konstruere et sted.

Rana kommunes 22. juli-minnesmerke, er reist på Havmannplassen, og ble avduka 07.09.2012³⁷. Minnesmerket er plassert på venstre side av plassen, når man kommer fra sentrums-undergangen. De to verkene kunne på mange måter kommunisert med hverandre, både i form, materiale og tematikk, men jeg mener at de er plassert for nærme hverandre. Jeg opplever ikke at verkene kjemper mot å ta oppmerksomheten, men at *Havmannen* har tatt stedet og at Nico Widerbergs skulptur kommer i skyggen.



Figur 30. Havmannplassen med 22.juli-minnesmerket nærmest.



Figur 31. Havmannplassen, Mo i Rana

Rundt *Steinar Breiflabb* er det roligere. Etter at fuglene tok skjæret tilbake har kommunen sluttet å bruke det. Til å begynne med satte de ut både trekkspillere og kor, og ønsket sjøfarende velkommen på fine sommerdager. I dag ryddes og vedlikeholdes det senhøst og vår, og så overtar fuglene.

Steinar Breiflabb krever heller ingen oppmerksomhet, den ber på mange måter om ikke å bli sett og til tider er det heller måkene som høylytt krever oppmerksomheten og som igjen er med på å kamouflere den som kunstverk. Sett i betraktning av at den er av arten breiflabb; dette er jo en av overlevelseselementene den har, det å kunne kamouflere seg slik at den er minst mulig synlig. Og i motsetning til *Havmannen* og *Angel of the North*, lever *Steinar Breiflabb* et tilbaketrukket liv der det er lite oppmerksomhet rundt han. Han er blitt godt integrert i sitt

³⁷ Etter terrorangrepene, mot regjeringskvartalet i Oslo og på Utøya i Hole kommune 22. juli 2011, ble det reist en rekke like minnesmerker i de fleste kommunene der ofrene kom fra. Minnesmerkene er utforma av kunstneren Nico Widerberg, og er laga i Iddefjord-granitt. Minnesmerkene er påført datoen 2207 2011.

lokalsamfunn, og som skulptur kan den kanskje også defineres som en stedskonstruksjon i feltet mellom landskap og arkitektur, der Åboskjæret, som skulpturens base, blir en formidler mellom stedet og skulpturen.

3. Møte med betraktere

«No two people see the external world in exactly the same way. To every separate person a thing is what he thinks it is – in other words, not a thing but a think». Penelope Fitzgerald.³⁸

Å være ny i møte med kunst gjør at vi ofte spør om hvorfor et verk er plassert der det er, hva skal det forestille, og hva det skal bety. Svarene fins, men dersom en kan fokusere på hva en ser, persiperer og føler i møte med verket, kanskje man får en annen type opplevelse av møtet. *Havmannen* står der og speider, slik vi mennesker ofte står og tenker når vi fester blikket ut mot horisonten. *Havmannen* er da en gjenstand, eller et objekt, og blant andre gjenstander i betrakterens verden knyttes kunst og det daglige liv sammen.

Tilstedeværelsen av et objekt kan forandre et rom, slik også rommet kan forandre objektet. Vi snakker om viktigheten av omgivelsene og hvordan de påvirker vår persepsjon i møte med et kunstverk. Hva persiperer vi når vi betrakter kunst i et landskap? Når kunst plasseres i utendørs i det offentlige rommet er det ikke lenger vårt valg om vi ønsker å oppsøke den, ofte er den bestemt plassert der en står av et utvalg, og betrakteren kan velge fritt å bare gå forbi - eller å stoppe å betrakte verket. Vi blir på mange måter påtvunget å forholde oss til det som kommer i vår vei.

I dette kapitlet ser jeg på hva som kan oppstå i vårt møte med kunsten, og hva som har betydning for hva vi persiperer. Kan et verk kommunisere, og kan kunstneren kommunisere gjennom verket slik at betrakteren oppfatter budskapet? Det oppstår en hendelse i møtet mellom betrakter og kunstverk, men hva er en hendelse og hva skjer når denne hendelsen finner sted? Hvilken betydning har omgivelse for hendelsene, og har det noen betydning for betrakteren hva kunstneren selv mener verket skal symbolisere/ bety/ kommunisere.

³⁸ Hentet fra Sylvian Barnets: a short guide to writing about art, s 21.

3.1. Kommunikasjon – verk, betrakter, kunstner

Ved å fokusere på betrakterens møte med verket og den innvirkning verket har på betrakteren, fullføres kunstverket gjennom betrakteren. I den fenomenologiske tilnærmingen til kunsten er både persepsjon og deltagelse to elementer som må være tilstede for at kunstverket skal være kunst. Professor i filosofi, Ståle Finke, snakker i sin artikkel «*Det Stumme språket*» (Finke, 2013, s. 35) om at det gjennom persepsjonsfenomenologi går frem at den primære billederfaringen beror på en mimetisk gjenkjennelse av kroppens delaktighet i tingens væren. Med dette forklarer Finke at når vi ser på noe er det ikke bare akkurat det vi ser på som avgjør hva vi endelig ser, men omgivelsenes forgrunn og bakgrunn, lys og mørke, og andre objekter i det vinduet jeg ser - og ikke minst hvordan jeg oppfatter det jeg ser. I fenomenologien legges det vekt på den sanselige erfaringen, at betrakteren har en kroppsliggjort perseptuell erfaring – eller med andre ord, et nærvær i tingenes fravær. I denne oppgaven betrakter jeg dette som *ikke-verbal kommunikasjon*.

Møtene i kunstverkenes forskjellige rom er unike for den enkelte, og selv om det for noen heller ikke ble mer enn et møte – for andre kan det oppstå en *hendelse* som vil feste seg livet ut. Disse hendelsene, når kunsten rører ved oss uten at vi hadde noen forventninger, finner jeg svært interessant. Kan hendelsen defineres, og kan den gjenskapes? Hva er det vi ser, hva føler vi, og hvorfor? Hva er det som gjør at møtet med kunstverket oppleves som en hendelse, som noe spesielt? Det sies ofte at '*maleriet snakket til meg*', men finnes det en kommunikasjon mellom verk og betrakter? Hva er denne ikke-verbale kommunikasjonen og er den tilgjengelig for alle?

En skulptur i hendene til sin formgiver er kunstnerens egen, inntil verket har kommet til sitt sted og der det gjennom møtet med betraktere får et nytt liv og ofte en ny mening. I Mo i Rana har *Havmannen* gjort nettopp dette. Fra et utgangspunkt som steds spesifikk til å, gjennom forandring i produksjonsplanene, miste mye av den lokale forankringen i historie og materialbruk, av kunstneren selv å ha blitt fratatt all tilhørighet til Mo i Rana. Likevel har *Havmannen*, i møtet mellom verk og betrakter, fått en ny mening og verket har fått et nytt liv.

For betrakterens møte med *Havmannen* kan også være som et møte mellom to liv, eller to historier, som om kunstverket realiseres og får et liv når betrakteren fritt kan tolke hva øyet, sinnet og kroppen faktisk ser. *Havmannens* menneskelige trekk utstråler en stillhet og ro som betrakteren kan kjenne på kroppen, og det oppstår et rom mellom de to – et rom for både forvirring og forståelse – der man kan kjenne på en ikke-verbal kommunikasjon med et objekt.

Kanskje er det akkurat denne kommunikasjonen Gormley refererer til når han snakker om følelsen av å bo i egen kropp, hvordan det er å være kropp inni et skall som til sammen er et levende menneske, og at det vi persiperer i vårt møte er denne kommunikasjonen av en kroppsfølelse fanget i et øyeblikk. Kunstneren beskriver sitt kunstneriske virke som en måte å returnere til kroppen som et sted, og ikke som et objekt, og at han gjennom sine opplevelser som barn prøver å materialisere følelsen av kroppens indre rom (Levinson, 2001).

Den type informasjon vi er mest kjent med kommer fra vår erfaring av å med andre mennesker kommunisere og bli kommunisert med, ikke fra vår erfaring av å persipere omgivelsene. Vi tenker hovedsakelig på informasjon som noe som sendes eller mottas, beskjeder, tegn og signal, men vi kan også kommunisere med å male et maleri, en skulptur eller en modell. Denne typen kommunikasjon er ikke nødvendigvis selvklar for mottakeren å forstå, og når betrakteren besøker en skulptur i landskapet er det ingen selvfølgelighet at den persiperer og mottar den informasjonen kunstneren prøver å sende – skulpturen blir den informasjonsbærende og betrakteren mottar dermed andrehånds informasjon.

Har kunstnerens intensjon med verket noen betydning for betrakteren? Skaper kunstnerens intensjon med verket rammer som limiterer betrakterens egen oppfatning? Dersom betrakteren leser kunstnerens beskrivelse av verket, vil ikke betrakterens oppfattelse av hva han ser da farges av kunstnerens? Siden verket er taust, det kan ikke snakke, er det betrakteren som er øynene som ser og beskriver, og avhengig av erfaring vil hver enkelt betrakters mening og tolkning variere. Betrakterens øyne er heller ikke *uskyldige*. Med dette mener jeg at vi betrakter fra et eller annet synspunkt, der forskjellen mellom et barns måte å se på vil være annerledes enn det av en voksen. Dette handler om erfaring, summen av hva vi tidligere har sett og hva vi har hørt andre uttale seg om. Verket i seg selv kan ikke ha sin egen mening, det er en ikke-tenkende stein-skulptur, men i en kontekst kan den bety noe for noen.

Denne opplevelsen, av kommunikasjon med skulpturen, kan komme overraskende på betrakteren og er ikke nødvendigvis noe man er forberedt på. Men kunst har en måte å berøre på som ikke lar seg avfeie, og som ofte heller ikke lar seg forklare. Den kan vekke minner og følelser man har både gjemt og glemt, av både positiv og negativ art, og den kan være et bilde på hvordan vi føler oss, hva vi tenker om egen livssituasjon, og den kan stille spørsmålstegn til hvem og hva vi er. Det oppstår da en hendelse mellom verk og betrakter. Hendelsen avsluttes ikke nødvendigvis når møtet med verket er over, og kan være noe vi gjenskaper videre i tankene over lang tid.

3.2. Hendelser – i møte med et kunstverk

Når vi snakker om noe som har skjedd, eller noe vi har tatt del i, sier vi ofte at noe har hendt. Dersom vi er tilstede når dette *noe* skjer, omtaler vi det som å ta del i en hendelse. Det å gå på en utstilling, eller å oppsøke et kunstverk, kan være en hendelse. Men, vi kan også si at vi gikk for å se et objekt - *Havmannen*. For å skille hendelse og objekt fra hverandre kan vi si at hendelser er noe som skjer, noe som inntreffer, og som derfor kan settes i sammenheng med tid og sted. Et møte med *Havmannen*, *Angel of the North* og Steinar Breiflabb kan være en hendelse, og jeg skal videre prøve å forklare hva denne hendelsen kan være.

I boka *Ways of seeing* (Berger, 1972, s. 18), beskriver John Berger forholdet mellom tid og hendelse. Ved bruk av et kamera beviser man at forestillingen av tid (som går) ikke kan separeres fra den visuelle opplevelsen. Det du ser avhenger av hvor du var og når, og er relativt til din posisjon i tid og rom. Dette betyr også at hendelsen avhenger av betraktersens «*frame of mind*» når hendelse finner sted, den avhenger av hvor mottagelig vi er i øyeblikket. Den slovenske filosofen, Slavoj Žižek, sier også noe om dette i boka *Event: «in short, there is no right moment to act – if we wait for the right moment, the act is reduced to an occurrence in the order of being»* (Žižek, 2014, s. 114). Slik kan det hevdes at en hendelse ikke kan planlegges, den må være spontan, for at den ikke bare skal bli en konsekvens av en handling. Slik vil en hendelse alltid være et resultat av en prosess, selv om denne prosessen ikke er planlagt.

Et objekt har som regel en lokasjon, det er situert på et bestemt sted i *rommet*, mens en hendelse kan skje hvor som helst. Et objekt kan flyttes fysisk, men én bestemt hendelse kan ikke flyttes siden den ikke er fysisk på samme måte som objektet. Et objekt er skapt for å være i en bestemt tid, eller et tidsrom. Det eksisterer over tid og er fullt representert hver gang det eksisterer. En hendelse har en viss varighet som opptar et stykke tid, og denne varigheten kan kun forlenges ved at hendelsen kan deles i forskjellige stadier som skjer til forskjellige tider. (Varzi & Varzi). Opplevelse av kunst kan bero på bl.a. utdanning, kunnskap og interesse, og den enkeltes opplevelse vil være annerledes enn den av andre.

Hvordan vi opplever hendelsen, og hvor mange stadier den utspiller seg på, avhenger bl.a. av hva vi vet om kunstverket fra før og hvor aktive vi er i opplevelsen av det. Erfaring er med på å hjelpe oss til å få vite noe nytt om oss selv og våre omgivelser, og dette kan vi gjenkjenne når vi ser et kunstverk som f.eks. akutt rører ved noe i oss og som frambringer sorg, glede, undring osv. Siden hendelser kan opptre i mange stadier vil vår tolkning ikke være endelig.

Hendelser i møtet med et kunstverk er unik for hver enkelt av oss, og der den enkeltes personlige hendelse vil være forskjellig fra noen andres hendelse i møte med samme verk. Hendelser avhenger gjerne også av hvilken informasjon vi hadde om verket før vi så det, og vil være spesifikke for hver enkelt betrakter. Det å komme overraskende på et verk som rører noe ved oss kan være overraskende og skape sterke følelser, og det kan sette betrakteren i en uventet følelsesmessig situasjon. Dersom man har planlagt besøket er man gjerne mer forberedt på hva man kan forvente å finne, men man kan likevel bli både skuffet, gledelig overrasket, sint og glad i møte med verket. For eksempel er *Angel of the North* etter hvert blitt et så kjent landemerke at de aller fleste som ser den allerede har en viss idé om hva den er, og slik bygges også forventninger til møtet med verket.

Betraktningen av verket kan sammenlignes med en prosess der en som betrakter er aktivt deltagende. I prosessen oppstår et fellesskap mellom betrakter og verk, der summen er større enn hendelses enkelte bestanddeler og verkets begrepsmessige betydning. Tolkningen av verket kan verken isoleres fra dets omgivelser, dets historie eller vår egen tid. (Aamold, 2014). Tolkningen kan heller ikke isoleres fra betrakteren, for hva er verket – eller tolkningen- uten betrakteren? For at et kunstverk skal aktiveres er det avhengig av en betrakter, og slik blir verk og betrakter et samspill av persepsjon og utstråling. Betrakteren ser kunstverket, men ikke bare med øynene. Verket ses gjennom øynene som er i et hode, i en kropp, og det er alt dette – helheten av hva vi sanser - som blir det vi faktisk ser. For at et kunstverk skal gi mening er det, gjennom respons og reaksjonsmåte i møte med betrakteren, avhengig av å bli tatt opp og videreført, levd og utfoldet. Å reflektere over hvordan kunsten kan gi en betrakter mening, hvordan den påvirker, assosierer, engasjerer og gjør seg gjeldende, er det Finke og Solli kaller *oppløsningen av det estetiske* (Finke & Solli, 2021, s. 19).

Med dette som bakgrunn kan vi si at dersom vi går for å se *Havmannen*, så vil kunstverket være objektet, og hendelsen vil være det som oppstår i rommet mellom *Havmannen* og betrakteren. Hendelsen blir da et usynlig vendepunkt; noe som forandrer vår oppfattelse av verden og hvordan vi selv engasjerer oss i den (Zizek, 2014, s. 10).

I boken *Installation Art* beskriver Claire Bishop hvordan den franske filosofen, Maurice Merleau-Pontys (1908-1961) fenomenologi hadde avgjørende innflytelse på den minimalistiske trenden innen skulptur, som hadde sterk vekst i USA på 1960-tallet, og hvordan Merleau-Pontys teori ble brukt for å beskrive den estetiske opplevelsen minimalistisk skulptur kunne gi betrakteren. Merleau-Ponty skrev i sin *Phenomenology of Perception* (Merleau-Ponty, 2001) om hvordan hans forståelse av persepsjon eller sansing bidrar til å bryte ned dikotomien mellom

kropp og sjel. Merleau-Ponty hevdet at subjektet, altså betrakteren, og objektet, kunstverket, ikke kan ses på som separate enheter, men at de er gjensidig sammensatte og avhengig av hverandre – kroppen både ser og blir sett. Han snakker om hvordan persepsjon skjer i et perspektiv og at det er fylt med mening, og at det øyet ser - det ser det fra et bestemt sted og med en bestemt oppfatning. Merleau-Ponty og hans fenomenologi sier oss også at det som betraktes ikke kan skilles fra betrakteren, og at det dermed ikke finnes noe å betrakte uten en betrakter (Bishop, 2005, s. 50).

Merleau-Ponty skrev hovedsakelig om maleri når kunst var temaet, og da spesielt om hvordan kroppen kan ses på som den av oppskriftens ingredienser som binder det hele sammen til det som er *omgivelser*. I sin artikkel, *Det Stumme Rommet*, undersøker professor i filosofi, Ståle Finke, hvordan man ved å involvere kroppen i det synlige kan bruke hele kroppen til å se med, og hvordan synets bevegelser, det legemliggjorte blikk, er grunnlaget for maleriets ikonografiske problemstillinger (Finke, 2013, s. 35). For når vi står og ser på en skulptur i et landskap er det ikke bare skulpturen vi ser, men også fjellene i bakgrunnen, den omkringliggende sjøen, husene, himmelen, båtene, industrihavna – og alt det andre som er en del av det som er *Havmannens* omgivelser. Og vi er også selv en del av dette rommet; omgivelsene, og vår perseptuelle deltagelse er utførelsen av et syn. Merleau-Ponty sier at: «Tingene i verden er ikke ganske enkelt nøytrale gjenstander som står ovenfor oss og er tilgjengelige for vår kontemplasjon. Hver og en av dem symboliserer eller bringer til uttrykk en individuell måte å opptre på, noe som frambringer i oss reaksjoner som kan være bekreftende eller avvisende» (Finke, 2013, s. 43).

Finke beskriver hvordan et bilde oppnår sin fulle dybde gjennom kroppen og kroppens deltagelse i et perseptuelt felt forut for billederfaringen, og at det bildets ikoniske differens (det bildet viser, dets fravær i nærvær) slik gis betydning og sier at: «Mens overflaten moduleres etter hvordan den utfolder og organiserer seg som en sensomotorisk profil, kommuniserer tingenes indre seg til den som persiperer» (Finke, 2013, s. 43).

Med kroppen bærer mennesket med seg kulturen vi lever i, både dens representasjoner og vår subjektivitet, og gjennom våre personlige erfaringer, opplevelser, følelser, tilknytninger og brudd som vi har vært gjennom i løpet av våre liv, formes den. Slik vil også vår oppfatning av hva vi ser, og hvilke hendelser som oppstår, være preget av dette.

I en hendelse oppstår ikke bare en forandring; det som forandres er parameteren som måler den aktuelle forandringen (Zizek, 2014, s. 179). Zizek gir et eksempel på dette når han snakker om

kjærlighet. Denne hendelsen som oppstår mellom to mennesker og som kan føre til at livene deres forandres fullstendig; hvordan de organiserer alt rundt det å dele livet med hverandre som et par, der felles økonomi, barn og egen karriere skal passe sammen som positive konsekvenser av denne hendelsen.

Postludium.

Gjennom denne oppgaven har jeg forsøkt å vise at kunst i naturen er så mye mer enn akkurat bare det. Med *Havmannen* som hovedperson har jeg sett på skulptur i forskjellige omgivelser og hva som kan bety noe for vår opplevelse av det vi ser. En skulptur på et bytorg i hvilken som helst by, vil lett bli *bare* en skulptur; noe som står der og som vi passerer som et hvilket som helst annet objekt vi passerer i hverdagen. Gjennom oppgaven har det blitt tydelig at skulptur i natur har mange synsvinkler og alt avhenger av intensjonene:

- En skulptur kan stå fram som et alenestående objekt, som noe som skiller seg ut i oversiktsbildet, og som ved hjelp av landskapet og omgivelsene kan bli fremhevet. Omgivelsene vil da spille andrefiolin, være skulpturens protagonist, og skulpturen tar fokuset.
- Skulpturen kan også spille på lag med omgivelsene, med naturen, og bli del av det landskapet den er plassert i. Dette vil gjøre skulptur, landskap og omgivelser til en helhet og det ene vil framheve, eller dempe det andre. I helhetsbildet vil det være et puslespill der brikkene faller naturlig på sin plass.
- Skulpturen kan være det som fremhever landskapet og omgivelsene. Den kan være med på å vise oss omgivelsene og synliggjøre landskapet. Skulpturen kan sette fokus på det vi lett overser i omgivelsene ved hjelp av de egenskaper den innehar; utforming, farge, størrelse osv.

Antony Gormley har plassert sin *Havmann* i landskapet, og klarer med dette å forsterke verket ved hjelp av omgivelsene i tillegg til at skulpturen får en lokasjon, den skaper sitt eget sted - på stedet. Gormley blir da som en tradisjonell billedhugger som har fjernet veggene i gallerirommet og plassert sine verk i naturen. Han gjør ikke landskapet og omgivelsene mer synlig, men bruker det til å fremheve sine verk. En som har sett noen andre av Gormleys verk, vil mest sannsynlig kunne gjenkjenne den *Havmannen* som akkurat det; et av Gormleys verk. Dette kan føre til at stedet, *Havmannens* lokasjon, mister sin verdi og blir underlagt det faktum

at *Havmannen* bare er en av mange lignende skulpturer plassert på tilfeldige steder rundt omkring i verden.

Havmannen tar fokuset bort fra omgivelsene samtidig som det er nettopp omgivelsene som gjør *Havmannen* til det den faktisk er. *Havmannens* mentale og kroppslige uttrykk og nærvær er meditativt og *Havmannen* opptrer som lite dominerende i møte med betrakteren. Slik kan det for betrakteren oppstå en slags anerkjennelse, eller gjenkjennelse, av hva skulpturen står for, hva den gjør. Jeg opplever *Havmannen* som en ensom figur i omgivelsene, en fremmed, som likevel i samspill med omgivelsene blander inn.

Gjennom arbeidet med oppgaven har det blitt tydelig at man kan lett tolke en skulptur til å være stedsspesifikk dersom det er det man ønsker, men den stiller også nye spørsmål om hvordan en kan bruke skulpturens potensiale til å si noe om stedet der den er plassert? For at den har et potensiale er ganske klart, og at den ikke-verbale kommunikasjonen kan påvirke oss som betrakere.

For hva vi som betrakere ser når vi betrakter skulptur i natur vil være den enkeltes egen opplevelse og vil ikke kunne være den samme for noen andre. Men, jeg håper at jeg med denne oppgaven har klart å vise hvilket potensiale skulptur har for å si noe om både stedet, omgivelsene og landskapet, men også motsatt; at landskapet og omgivelsene kan være med på å kommunisere med skulpturen. Den totale kunstopplevelsen, hendelsene som oppstår mellom betrakter og verk, kan føre til varige endringer i et menneskets liv, og dermed blir også betrakteren viktig for verkets videre liv.

Referanser

- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art*. London: Tata Publishing.
- Brenna, B., Hvattum, M., Elvebakk, B., & Larsen, J. K. (Red.). (2011). *Routes, Roads and Landscapes*. Farnham: Ashgate pub. ltd.
- Encyclopædia Britannica. (2022, 02 03). www.britannica.com. Hentet fra Space: <https://web.archive.org/web/20080506121655/http://www.britannica.com/eb/article-9068962/space>
- England, E. (2017). The Archive of Place and Land Art as Archive: A Case Study of "Spiral Jetty". *The American Archivist*, 2017(2), ss. 336-354. Hentet 04 08, 2022 fra <https://www.jstor.org/stable/44784344>
- Finke, S. (2013). Det stumme rommet - bildets og tingenes tale. *Nordisk tidsskrift for visuell kultur*, 2013(1), ss. 33-50.
- Finke, S. (2013, 01). Det stumme språket- bildet og tingenes tale. *Nordisk tidsskrift for visuell kultur*, 2013(01), ss. 33-50. Hentet 01 31, 2022
- Finke, S., & Solli, M. (2021). *Oppløsningen av det estetiske*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Freshwater, D. (2005, 05). The poetics of space: Researching the concept of spatiality through relationality. *Psykydynamic Practice*, s. 186.
- Gateshead Council. (2022, 03 22). <https://www.gateshead.gov.uk/>. Hentet fra [tourism/angelofthenorth: https://www.gateshead.gov.uk/article/5303/The-history-of-the-Angel-of-the-North](https://www.gateshead.gov.uk/article/5303/The-history-of-the-Angel-of-the-North)
- Gormley, A. (Forfatter). (2010). *Antony Gormley: The Body in & as Space* [Film]. Hentet 02 11, 2022 fra <https://www.youtube.com/watch?v=K4hRYyJG44o>
- Gormley, A. (2015). *On Sculpture*. (M. Holborn, Red.) London: Thames & Hudson ltd.
- Gormley, A. (2021, 11 17). www.antonygormley.com. Hentet fra www.antonygormley.com/projects: <https://antonygormley.com/projects/item-view/id/247#p0>
- Gormley, A. (u.d.). www.antonygormley.com. Hentet 03 22, 2022 fra [projects/angel of the north](http://www.antonygormley.com/projects/angel%20of%20the%20north): <https://antonygormley.com/projects/item-view/id/211#p0>
- Gormley, Antony. (u.d.). antonygormley.com. Hentet 11 23, 2021 fra antonygormley.com/sculpture: <https://antonygormley.com/sculpture/item-view/id/229>
- Greve, A. (2014). Sårbarhet og glede - Et lite bidrag til stedets filosofi. I H. H. Stien, *Vit at jeg elsker deg*. Stamsund: Orkana Akademisk.
- Haugdal, E. (2014). Landemerker og stedsidentitet. I H. H. Stien, *Vit at jeg elsker deg*. Stamsund: Orkana Akademiske.
- Holborn, M. (2015). *Antony Gormley On Sculpture*. London: Thames & Hudson.
- Jaukkuri, M. (2001). *Skulpturlandskap Nordland*. (M. Jaukkuri, Red.) Bodø: Forlaget Press/ Nordland Fylkeskommune.

- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art locational identity*. Massachusetts: The MIT Press.
- Levinson, S. C. (2001). *www.antonygormley.com*. Hentet fra resources/text/essays on/Space and Place: <https://antonygormley.com/resources/essay-item/id/110>
- Lien, G., & Frost, S. (2020). Sense of place. *Nasjonalt senter for kunst og kultur i opplæringen*. Hentet april 20, 2022 fra <https://kunstkultursenteret.no/ressursbase/sense-of-place/>
- Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local*. New York: The New Press.
- Marthinsen, R. (2019, 02 26). *www.ranano.no*. Hentet fra kultur: <https://ranano.no/vil-feire-havmannen-med-dikt/26.02-04:01>
- Mathisen, K. S. (2018). *Om Berg og Båre*. Bodø: Den Kulturelle Skolesekken/ Scenekunst i Nordland.
- Merleau-Ponty, M. (2001). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Michelkevicius, V. (2013). Artistic Research in The Green Cube. I F. Martini, & V. Michelkevicius, *Tourists like us. Critical tourism and contemporary art* (ss. 111-124). Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- Mitchell, W. (1995). *www.antonygormley.com*. Hentet 02 13, 2022 fra /resources/text/essays on: <https://antonygormley.com/resources/essay-item/id/105>
- Mitchell, W. (1995). *www.antonygormley.com*. Hentet 02 13, 2022 fra /resources/text/essays on: <https://antonygormley.com/resources/essay-item/id/105>
- Mitchell, W. (2002). *Landscape and Power*. London: The University of Chicago Press. Hentet fra https://kupdf.net/download/wjt-mitchell-landscape-and-power_59ba579708bbc5ca2d894d2a_pdf
- Moholy-Nagy, L. (1928). *The New Vision and Abstract of an Artist* (4.. utg., Vol. 1947). New York: Wittenborn.
- Nelson, R. S., & Shiff, R. (Red.). (2003). *Critical Terms for Art History*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Nordland fylkeskommune. (2017). *Skulpturlandskap Nordland*. (K. Dolmen, Red.) Bodø: Nordland Fylkeskommune.
- Næss, A. (1999). *Økologi, samfunn og livsstil*. Bokklubben Dagens bøker. Hentet 04 21, 2022 fra https://www.nb.no/items/URN:NBN:no-nb_digibok_2008090301002?page=65
- O'Gorman, J. F. (1997). *ABC of architecture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.
- Palmqvist, L. (2005). *Utställningsrum*. Stockholm: Lennart Palmqvist & Akantus Bokforlag.
- Rochette, A., & Saunders, W. (1994, 12). Comedic Mass. *Art in America*, 1994(12), ss. 84-88. Hentet 04 08, 2022 fra <http://wadesaunders.net/blog/eric-dietman/>
- Statens Konstråd. (2021, 11 22). *www.statenskonstrad.se*. Hentet fra [statenskonstrad.se/konst:](https://statenskonstrad.se/konst/) <https://statenskonstrad.se/konst/skogen-kallar/>
- Tate Gallery. (2021, 10 19). *www.tate.org.uk*. Hentet fra art terms: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art>

Varzi, R., & Varzi, A. (u.d.). <https://plato.stanford.edu/>. Hentet 10 14, 2021 fra The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2020 Edition): <https://plato.stanford.edu/archives/sum2020/entries/events/>

Vaa, A. (1999). www.skulpturlandskap.no. Hentet fra En ny samtale.

Vaa, A. (2001). Bilder ser med de øynene som ser på dem. I R. M. Jaukkuri, *Skulpturlandskap Nordland*. Bodø: NordlandFylkeskommune.

Wikipedia. (2021, 10 05). <https://no.wikipedia.org>. Hentet fra https://no.wikipedia.org/wiki/Den_kuriske_landtunge.

Zizek, S. (2014). *Event*. Penguin Books.

Aamold, S. (2014). Kunstvitenskap. I B. A. Berg, *Menneskevitenskapene*. Universitetsforlaget.

Bildetekstliste

Figur 1. *Havmannen* 1994, Antony Gormley. Lastet ned 24.11.2021 fra:

<https://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/247#p4>

Figur 2. Kart Mo i Rana med *Havmannens* plassering til venstre. Lastet ned 24.11.2021 fra:

https://snl.no/Mo_i_Rana

Figur 3. Opplyste sitater nedfelt i promenaden, med *Havmannens* mørke kontrast mot den opplyste havna. Lastet ned 13.04.2022 fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokument/dep/kdd/nyhetsbrev-fra-kmd/regionalnytt/2017/nyhetsbrev-stortingsmelding-om-barekraftige-byer-og-sterke-distrikter/vil-ha-spleiselag-for-mer-liv-i-sentrum/id2543370/>

Figur 4. *Havmannen* sett fra oven med Mo Industripark i bakgrunnen. Lastet ned 21.10.2021 fra:

<https://www.mip.no/en/2015/good-neighbours-crucial-to-future-industry/re.blogspot.com/2010/09/havmannen-i-mo-i-rana.html>

Figur 5. Collage av *Havmannens* mange lys. Lastet ned 21.10.2021 fra:

https://www.tripadvisor.com/Attraction_Review-g190471-d16832430-Reviews-ExploRana_AS-Mo_i_Rana_Rana_Municipality_Nordland_Northern_Norway.html

<http://john-tore.blogspot.com/2010/09/havmannen-i-mo-i-rana.htm>

[Marianne lindgren https://kirken.no/nb-NO/bispedommer/sor-hologaland/nyhetsarkiv/nye-stillinger-september-206/](https://kirken.no/nb-NO/bispedommer/sor-hologaland/nyhetsarkiv/nye-stillinger-september-206/)

Figur 6. Edge (2000), lastet ned 22.11.2021 fra: <https://antonygormley.com/sculpture/series>

Figur 7. Modeller av *Havmannen*.

a) Foto: Vegar Moen. Lastet ned 24.11.2021 fra:

<https://www.skulpturlandskap.no/mediarkiv/?sok=antony%20gormley#29c067fe541480c5c1256a0f003e6535>

b) Foto: Øyvind Bratt. Lastet ned 23.11.2021 fra:

<https://foto.nfk.no/fotoweb/archives/5025-Artscape-Nordland/Indekserte%20bilder2/modell.tif.info>

Figur 8. Broken Column (del av) 2005, Antony Gormley. Lastet ned 30.11.2021 fra:
<https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/251#p11>

Figur 9. Havmannen sett fra promenaden. Privat foto.

Figur 10. Steinar Breiflabb sett fra Brønnøysundbrua. Lastet ned 10.03.22 fra:
https://www.seabourn.com/en_US/ports/bronnoysund-.norway.html

Figur 11. Kart over Steinar Breiflabbs lokasjon. Lastet ned 26.04.2022 fra:
<https://nfk.nkdb.no/objekt/380010/Steinar+Breiflabb>

Figur 12. Steinar Breiflabb sett fra nord-øst med Torghatten i bakgrunnen. Lastet ned 10.03.22 fra:
<https://foto.nfk.no/fotoweb/archives/5025-Artscape-Nordland/Indekserte%20bilder2/bro1.jpg.info>

Figur 13. Åboskjæret sett fra luften ved lavvann. Lastet ned 22.003.22 fra:
<https://www.banett.no/nyheter/i/WjJ05d/fylket-ber-kommunen-rydde-rundt-steinar-breiflabb>

Figur 14. Figur 2. Åboskjæret sett fra luften ved lavvann. Lastet ned 22.03.22 fra:
<https://www.banett.no/nyheter/i/WjJ05d/fylket-ber-kommunen-rydde-rundt-steinar-breiflabb>

Figur 15. Steinar Breiflabb sett fra fastlandet. Foto: Ann Inger Aune Kvannli (på privat oppdrag).

Figur 16. La Verticale (vintage 1962-2001), Erik Dietman. Lastet ned 10.03.2022 fra:
<https://viaoccitanie.tv/montpellier-dietman-yang-et-solakov-pour-la-rentree-de-la-panacee/>

Figur 17. Angel of the North. Lastet ned 15.03.2022 fra:
<https://www.facebook.com/OfficialAngelOfTheNorth/photos/3984228774926785>

Figur 18. Angel of The North, Antony Gormley. Lastet ned 15.03.2022 fra:
<https://www.facebook.com/OfficialAngelOfTheNorth/photos/2706990855983923>

Figur 19. Angel of the North (1998), Antony Gormley. Lastet ned 15.03.2022 fra:
<https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/211#p4>

Figur 20. Steinar Breiflabb sett fra sør-øst. Lastet ned 10.03.22 fra:
<https://www.banett.no/nyheter/i/86rQQE/steinar-breiflabb-skal-fa-baten-sin-tilbake>

Figur 21. Den Kuriske landtunge. Lastet ned 12.03.2022 fra:
https://www.wikiwand.com/no/Den_kuriske_landtunge

Figur 22. Den Kuriske Landtunge. Lastet ned 12.03.2022 fra:
https://nn.wikipedia.org/wiki/Den_kuriske_landtunga

Figur 23. Erik Dietman reklamerer for sin utstilling "Exilirium" i 1984. Hentet fra Art in America (s.7), December 1994, Vol. 82, N° 12, pp. 84-87 by Wade Saunders & Anne Rochette.
<http://wadesaunders.net/with-anne-rochette/>

Figur 24. Kopi av Angel of the North. Lastet ned 12.03.2022 fra: <https://nga.gov.au/art-artists/sculpture-garden/>

Figur 25. Re-arranged Desert, 1979, Antony Gormley. Lastet ned 28.04.2022 fra:
<https://antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2151/page/315>

Figur 26. Replaced Rock, 1979, Antony Gormley. Lastet ned 01.12.21 fra:
<https://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2301#p4>

Figur 27. Tekster på utendørs benker, av Jenny Holtzer. Lastet ned 28.04.2022 fra: <https://koro.no/prosjekter/uia-universitetet-i-agder-campus-kristiansand/>

Figur 28. Skogen blir et monument - et offentlig kunstverk i pågående endring Lastet ned 22.11.2021 fra: <https://statenskonstrad.se/konst/skogen-kallar/>

Figur 29. Surrounded Islands, Biscayne Bay, Greater Miami, Florida, 1980-83. Lastet ned 28.04.2022 fra: <https://christojeanneclaude.net/artworks/surrounded-islands/>

Figur 30. Havmannplassen med 22.juli-minnesmerket nærmest. Lastet ned 27.04.2022 fra: https://lokalhistoriewiki.no/index.php?title=22.juli-minnesmerke_%E2%80%93_Rana_kommune&mobileaction=toggle_view_desktop

Figur 31. Havmannplassen, Mo i Rana. Lastet ned 27.04.2022 fra: https://scontent.fosl1-1.fna.fbcdn.net/v/t1.18169-9/13718789_1394519907231132_307203008745258736_n.jpg?stp=cp0_dst-jpg_e15_fr_q65&nc_cat=107&ccb=1-5&nc_sid=110474&efg=eyJpljoidCJ9&nc_ohc=xcRtPTUgXEEAX_fyN7b&tn=vvuR-6uXmYxnfA91&nc_ht=scontent.fosl1-1.fna&oh=00_AT-dGc4P5c8zDLh3-QomuBl0JgM2ZQzgPQPexNr7p-kBg&oe=628C9355

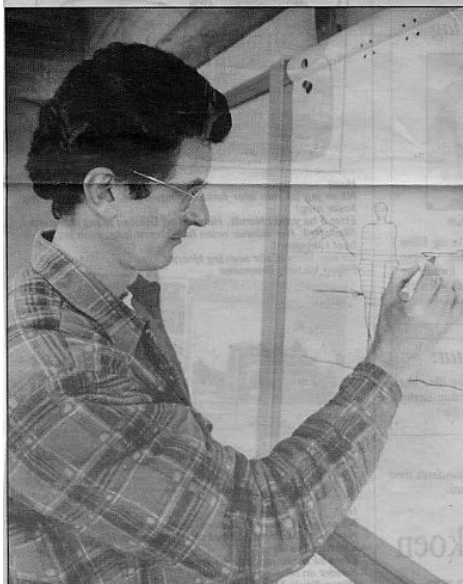
Vedlegg.

Vedlegg 1-4 er alle hentet fra www.skulpturlandskap.no, men også tilgjengelige fra www.nb.no (Rana Blad)

Vedlegg 1. 31.07.1992

«Kulturlandskap Nordland»

«Standing grounds» heter denne skulpturen Antony Gormley laget i 1987.



Antony Gormley er kunstneren som skal lage Ranas bidrag til Skulpturlandskap Nordland. Engelskmannen skal skape en 10 meters jernmann i havet.

10 meter jernmann til Rana

Antony Gormley vil bygge i sjøen. Og det blir ingen kai eller et bygg som skal prege vannkanten. Verket blir en mann boltet fast til havbunnen. 40 meter fra land skal 10 meter mann av massivt støpejern plasseres til allmenn beskuelse.

Entusiasme preger folkene bak Skulpturlandskap Nordland. I går formiddag var turen kommet Mo i Rana — igjen. Den første som sa ja, trakk seg senere av personlige grunner. Prosjektleder Maarotta Jaukkuri fant raskt fram til den 42 år gamle skulptøren Antony Gormley fra London. Han har i fem år arbeidet med skulpturer av jern og nølte ikke med å si ja til jernverkstaden Mo.

— Nordland bør være stolt av skulpturlandskapet. Det er et helt fantastisk prosjekt som viser vei for verden. Nå til dags ser folk på TV for å finne seg selv og vi blir amerikanserte hele gjengen. I kunsten kan vi finne tilbake til oss selv — og her er Norge et foregangsland, fastslår Gormley og er full av inntrykk etter fem dager i Rana. Dager som har brakt ham til Stålverket, Saltfjellet, Rana Gruber og på boljan blå for å finne passende sted for mannen som foreløpig er uten navn.

Mann av støpejern

Det var etter besøket på Grotnes Verksted at bitene falt på plass for Gormley. Bedriftens teknikk med å skjære profiler ut av

— Da skjønte jeg at den 10 meter høye mannen skal skjæres til på Grotnes. Det skal bygges opp av en mengde støpejernplater av forskjellig tykkelse, sier Gormley og mener det er viktig at den optiske mannen produseres av lokale materialer. Figuren blir tvers igjennom massiv og veldig tung. Hans tidligere skulpturer er hule.

Kunstneren er veldig opptatt av å få Mo tilbake til sjøen og dermed fortsette arbeidet kommunen har satt i gang på sønderfelt — nedenfor jernbanen som i dag skiller Mo fra havet. Kultursjef Kjell Flatoy påpeker da også at de ba kunstneren om å plassere skulpturen i det som en gang kan bli verdens lengste kunstverk.

Virker spennende

Flatoy synes idéen med skulptur i vannet høres meget spennende ut.

— Forsteintrykket er bra. Dette blir jo den eneste permanente nærvering i sjøen mener kultursjefen.

— For meg er sjøen mor til alt. Dermed vil denne figuren samtidig vise forholdet til en dame — en metafor, forklarer Gormley og legger til at poenget med å ha halvparten skjult for publikum er å vise at noe vet vi. Andre ting vet vi ikke.

— Dette vil bli noe langt mer enn et statisk skulptur. Vannstand, vær, vind og sol vil sørge for mannen endrer karakter hele tiden, sier prosjektleder Jaukkuri og drømmer om hvordan det blir å stå i gångeten å tittle på en mann som kjemper mot vinterstormene — 40 meter ute i havet.



— Der nede kommer mannen vår, forklarer kultursjef Kjell Flatoy, flankert av Antony

Hans Trygve Holt
Foto: Finn C. Hill

Vedlegg 2. 10.11.1992.



Engelske Antony Gormley (t.v.) med modellen av menneskefiguren som skal plasseres utenfor Søndre Felt. Her er han sammen med fagsjefen for allmenkultur, Jan Viggo Iversen. Til høyre en skisse som antyder plasseringen. Foto: Øyvind Bratt.

Stålskulptur knytter Mo i Rana til sjøen

A gjenforene forbindelsen mellom byen Mo i Rana og havet. Det er endel av ideen med skulpturen til den engelske kunstneren Antony Gormley. Den 10 meter høye stålfiguren skal stå ute i sjøen, 40 meter utenfor Søndre Felt/Mobekkleira.

Skulpturen utenfor Mobekkleira inngår som en del av Skulpturlandskap Nordland, og etter planen skal den stå ferdig i juni 1993.

— Da jeg besøkte Rana i vår fant jeg ut at jeg ikke bare måtte lage en skulptur som var et uttrykk for naturen her, men som samtidig knyttet Mo til sjøen, en forbindelse som ble brutt da tyskerne skar over byen med jernbanelinja, sier billedkunstneren Antony Gormley, som har utformet kunstverket.

Lokale ressurser

— Videre var det viktig at dette ikke bare ble en skulptur for meg, men at det i dette arbeidet blir benyttet materielle og menneskelige ressurser som finnes lokalt.

Jern har en symbolsk betydning for Rana, som er bygd opp omkring stålindustrien. Jeg bringer dette materialet tilbake i miljøet, hvor det opprinnelig kommer fra, for å glede.

Mennesket i sjøen har forbindelse med menneskelig bevissthet. Det står og ser utover mot horisonten, mens det motstår bølger, kulde, tåke og mørke. På denne måten uttrykker det også legningen til folket som bor her, den helt spesielle norske menneskenaturen.

Jeg håper denne skulpturen skal bli noe ranværingene vil være stolte over å gi videre til de kommende generasjonene.

Og den viktigste forutsetningen for at den kan bli skapt her, er at folk vil ha den, sier Antony Gormley.

40 meter fra land

Om lag halvparten av skulpturen vil rase over vannflata. Den skal plasseres 40 meter utenfor strandpromenaden på Mobekkleira, i forlengelsen av en akse som går rett nedover mot havet fra rådhuset. Der vil den kunne sees på lang avstand.

Planen er å fundamentere den på to stålrør som er pølet fast i havbunnen.

100 tonn

Det knytter seg spenning til det endelige valget av materiale. Den dyreste — og tyngste — muligheten er å hel-støpe den i stål, støpt i skiver som legges oppå hverandre. Dersom dette alternativet velges,

vil den 10 meter høye skulpturen veie 100 tonn, og det er mulig at dette arbeidet vil bli utført av Grotnes verksted på Mo.

Et annet alternativ er å lage skulpturen hul, noe som både vil bli billigere og som vil gjøre skulpturen lettere.

Dersom man velger å montere skulpturen fra landsida, vil det trolig måtte anlegges en provisorisk anleggsveg ut til fundamenteringsstedet, så lenge pælings- og monteringsarbeidet pågår.

Planleggingsarbeidet fram mot et endelig materialvalg kommer til å pågå for fullt nå framover.

Støtte fra næringslivet

Kostnadene vil variere etter hvilket alternativ som velges. Fagsjef for allmenkultur i Rana kommune, Jan Viggo Iversen, sier at man i tillegg til de offentlige midlene som er bevilget også er avhengig av finansiell støtte fra det private næringsliv, dersom det dyreste alternativet skal settes ut i livet.

— Vi håper at anleggsarbeidet kan starte i april, og at skulpturen skal stå ferdig utenfor Mobekkleira i juni 1993, sier Jan Viggo Iversen.

Torstein Finnbakk

Knapt ja til steinskulptur

Et knapt flertall i formannskapet reddet Rana kommunes bidrag til Skulpturlandskap Nordland. Steinmannen skal settes opp i Ranfjorden for en ekstrabevilgning på 150.000 kroner fra kommunen.

I utgangspunktet skulle ikke Rana kommune betale mer enn 100.000 kroner til en skulptur i stål. Resten skulle dekkes av fylkeskommunen. Budsjettet sprakk imidlertid da det viste seg at stålet ble for dyrt, og kunstneren ikke aksepterte den

utskjæringsmetoden det var meningen at Selfors videregående skole skulle stå for. En skulptur i stein vil bli billigere, men likevel dyrere enn først antatt.

I tillegg til 150.000 kommunale kroner, har man forutsatt å få sponset skulpturen med 70.000 kroner.

— Prosjektet er fortsatt veldig interessant, men hvis vi ikke får mer midler fra det kommunale budsjettet, må vi si farvel til skulpturen, sa kultursjef Kjell Flatøy til formannskapet.

Rådmann Frank Høyen manet imidlertid til nøysomhet overfor politikerne.

— Det er med en viss bekymring man ser at bevilgning etter bevilgning blir vedtatt utover det ordinære bud-

sjetet. Det er en ren økonomisk vurdering som ligger bak når jeg anbefaler at søknaden blir avslått, sa Høyen og opplyste om at kontoen for reserverte tilleggsbevilgninger er i ferd med å tømmes.

Arbeiderpartiet foreslo likevel å bevilge de nødvendige 150.000 kroner og fikk gehør for forslaget fra sju av representantene. Seks stemte imot.

Vera Isachsen

Kunstneren Anthony Gormley med en modell av skulpturen, som det nå er avgjort skal lages i stein.



Vedlegg 4. 09.05.1994.

Havmannen vasser utover

Skulptur



Nå kan maskinene fortsette å bygge adkomstvegen ut til havmannsfoten. Foto: Geir Pedersen

Etter lange drøftinger med billedhugeren Anthony Gormley er det nå klart at aksent Rådhuset- Mobekkleira opprettholdes, og at Havmannen plasseres så langt ut som det er mulig.

Det er bunnforholdene som avgjør hvor langt ut det er mulig å komme.

— Nature wins, sier kunstneren og aksepterer at de naturlige forhold må gå foran de

ideelle krav. Denne avgjørelsen innebærer at Havmannen blir stående med sjøen opp på tykkleggen ved lavvann og bortimot hoftehøyde ved flo. Jan Viggo Iversen på kulturkontoret er

glad for at det er oppnådd enighet med kunstneren og at arbeidet med Havmannen kan fortsette.

Vedlegg 5.

Intervju med kulturkonsulent, Magnar Solbakk, torsdag 10.03.2022.

Nedskrevet etter telefonintervju.

AKL: Kan du fortelle meg litt om Steinar Breiflabb, jeg forstår det slik at det var du som var kunstnerens kontaktperson på stedet?

MS: Ja, det var jeg som var med, fra kommunens side, og det var jeg som kommuniserte med Kunstneren om det som måtte klargjøres og få godkjenning av arbeidet som ble utført. Da det på 1950-tallet ble foretatt utgraving av sundet der Steinar er ligger, ble nesten all massen som ble fjernet lagt opp på Åboskjæret. Da det ble bestemt at kommunen skulle være deltagende i Skulpturlandskap Nordland, var det først diskutert et verk, av samme kunstner, hugget ut i et nærliggende fjell. Dette ble nedstemt, og begrunnet at kommunen ville ha noe man lettere kunne forankre i Brønnøy Kommunes tradisjon og historie. Da Erik Dietman presenterte skissen for Steinar ble det bestemt at den kunne utformes av steinrøysa på Åboskjæret. Hvor galt kunne det gå? Det måtte være et ganske tragisk prosjekt for ikke å lage steinrøysa penere enn den var på det tidspunktet. Skepsisen i befolkningen var stor, og dermed virket dette som en god løsning. Fra marmor-bruddet i Velfjord, Trovika, fikk vi den hvite marmoren som ble brukt til å forme kjeften og øynene. 7 maskinførere jobbet med utformingen av fiskeformen, og selv måtte jeg også være delvis til stede. De som jobbet der ble faktisk utsatt for «mobbing» for at de måtte gjøre jobben, og selv måtte jeg gå til anskaffelse av mobiltelefon for å kunne ta kontoret med meg «on site». Det ble naturlig at jeg selv tok meg av all kommunikasjon angående prosjektet, for å slippe at noen følte seg uthengt og mobbet.

AKL: Har Steinar alltid vært en breiflabb, eller var den en hval til å begynne med?

MS: Den gikk på folkemunne lenge under tilnavnet Hvalen. Kanskje ganske naturlig med tanke på hvalfangst- tematikken som var i vinden på den tiden, med Brønnøys egen hvalfanger, Steinar Bastesen, i spissen. Kunstneren hadde hørt om hvalfangeren, men visste ikke at han het Steinar til fornavn og presiserte at Steinar, som navn på skulpturen, kom av at han var laget av stein. At det ble en breiflabb hadde med konstruksjonen å gjøre. Det var svært vanskelig å få stablet en passende hval-hale, så dermed mente kunstneren at det ble en breiflabb. Faktisk raste litt av halen ut etter 2-3 år, så det var godt vi ikke fortsatte på den. Da det ble kjent at det var en breiflabb var det mange som mente at det likevel var mange likhetstegn mellom Steinar Breiflabb og det faktum at Steinar Bastesen ikke var redd for å si det rett ut, altså være litt stor i kjeften.

AKL: Men hva med båten på ryggen til Steinar, ja, for det har ikke vært en der bestandig?

MS: Den første båten fikk vi fra Steinar Bastesen. Han passet meg opp på gata en dag og sa at han hadde en vi kunne få, og slik ble det. Den ble tatt av vær og vind, og ble senere erstattet av en Nordlandsbåt som kom fra Morten Lindseth.

AKL: Og trærne/busket på ryggen til skulpturen, var det meningen?

MS: Ja, det var meningen. Noe ble plantet, og så har naturen sørget for at det har kommet mer til etter hvert. Fra kunstneres side uttrykte han det slik at vegetasjonen skulle være en illusjon av havet og at båten dermed aldri satt på grunn. Faktisk skal det skje litt rydding der om ikke lenge.

AKL: Har dere aldri brukt skulpturen til noe?

MS: Joda, til å begynne med satte vi ut både trekkspillklubb og kor der, slik at vi kunne gjøre stas når Hurtigruta passerte, eller andre høytidelige seremonier. I dag derimot, bruker vi den svært lite. Det har seg slik at fuglene som var der før Steinar Breiflabb ble formet, har tatt skjæret sitt tilbake, og av den grunn lar vi være å gjøre noe der i den tid fuglene er der. Dermed er det bare vintersesongen igjen, og da er det bare kaldt å stå der.

AKL: Var Erik Dietman selv med på flyttingen/formingen av steinmassen?

MS: Nei, kunstneren var selv svært lite delaktig i selve skulptureringen av Steinar, så jeg har selv flytta og båret mye mer stein enn det han gjorde. Men så var han da også betalt for designer, ikke selve den fysiske utforming.

Vedlegg 6.

Lastet ned 11.05.2022 fra: <https://kulturplot.no/kunst/2020/skulptur-bandt-byen-sammen>



The screenshot shows a Facebook post from Kulturplot. At the top is a photograph of a dark, abstract sculpture standing in a body of water, with mountains and a cloudy sky in the background. To the right of the photo is a vertical banner for a 50% discount on a book titled 'Havmannen'. Below the photo is the title 'Skulptur bandt byen sammen' and a short paragraph: '«Havmannen» ble tatt opp med skepsis i Mo i Rana for 25 år siden. I dag er den byens stolthet og klare midtpunkt.' Below this is a social media sharing bar and a sign-up form for a newsletter. The form has a text input field and a 'Send meg en' button. To the right of the form is a small image of a book cover titled 'Autumn, spring, winter or summer'. Below the form is a section with text: 'Da den 10 meter høye granittskulpturen ble avdekket i Mo i Rana i 1995, var det påvring og utfordring, og mange var skeptiske – til tross for åpning med pomp og prestig og kunstneren var medlem av Arts and Crafts, det norske kunstnerforbundet.' This is followed by a list of bullet points: '- Dette er 25 år siden den 10 meter høye granittskulpturen ble avdekket i Mo i Rana i 1995, var det påvring og utfordring, og mange var skeptiske – til tross for åpning med pomp og prestig og kunstneren var medlem av Arts and Crafts, det norske kunstnerforbundet.' and '- Jeg tror det blir mye av skulpturen, og at byen har mer enn styrke til å gi den plass som den fortjener.' and '- Jeg tror det blir mye av skulpturen, og at byen har mer enn styrke til å gi den plass som den fortjener.'

Vedlegg 7.

Kopi av mail fra Magnar Solbakk, Brønnøysund, 10/03/2022.

Hei Viser til hyggelig samtale. Se underliggende e-post med spørsmål og svar. Tar imot med takk - en kopi av din ferdige masteroppgave.

Mvh Magnar Solbakk

«Hei Fra 1992 til 1997 hadde Brønnøy kommune v/meg et samarbeid med kunstneren Erik Dietman. Da vi arbeidet med kunstverket – så gikk den lenge under betegnelsen Hvalen, men det var en utfordring å få til halen med gravemaskin. Dermed ble det en breiflabb. Navnet Steinar kommer av at den er laget av stein, men det kom fort spørsmål om navnet var inspirert av Steinar Bastesen. Ved åpningen i 1997 ble jeg intervjuet av NRK om navnet, sammen med nettopp Steinar Bastesen – som kunne være litt grov i kjeften. Erik Dietman kjente til Bastesen, men han viste ikke at han het Steinar. Omtrent samtidig, rett før åpningen, diskuterte kunstneren Erik Dietman og jeg navnet. Han fortalte meg også om de tre andre kunstverkene (som jeg oppfattet at han hadde laget). Så fortellingen er slik: «Steinar Breiflabb i Brønnøysund har tre brødre: Pierre Baudroie i Frankrike, Stonie RockwellMonkfish i England og Adolf Seetefel i Tyskland. Familiefaren heter Lophius Piscatorius.» (PS! Det siste betyr breiflabb). Mvh Magnar»

«Fra: ----- Sendt: mandag 14. februar 2022 10:29
Til: Magnar Solbakk
Emne: SV: Steinar Breiflabb

Hei! Takk for glimrende svar. Veldig interessant! Jeg hørte noen rykter om at han har «søsken» flere steder i verden. Vet du om disse andre steinfiskene også er Erik Dietman sitt verk (eller idé)? Hilsen --
-----«

«Fra: Magnar Solbakk Sendt: fredag 11. februar 2022 17:15
Til: -----
Emne: SV: Steinar Breiflabb

Hei Steinene kom fra havbunnen rund skulpturen på Åbolskjæret (Åboskjæret). Disse massene ble lagt opp på skjæret etter utdypingen av sundet / leia, midt på 1950-tall. I perioden 1993 – 1996 ble steinrøysa utformet av sju gravemaskinkjørere til Steinar Breiflabb. Steinene til fiskens øyne og munn hentet vi fra marmorbruddet i Trovika – dette var i 1996. Ideene til kunstverket hadde den svensk / franske kunstneren Erik Dietman, men sjøl jeg har løftet mer stein enn han ute på skjæret. Mvh Magnar»