

MASTEROPPGAVE KUNST- OG KULTURVITENSKAP  
UNIVERSITETET I STAVANGER 2010

# RON MUECK

Hyperrealistisk skulptur som kommuniserer til betrakteren,  
krysser fagfelt, og tematiserer det "ekte" i samtidskunsten.

GERD-MARIE LANGE



**UNIVERSITETET I STAVANGER**

**MASTERGRADSSTUDIUM I  
KUNST- OG KULTURVITENSKAP**

**MASTEROPPGAVE**

**SEMESTER:**

Høst 2009/vår 2010

**FORFATTER:**

Gerd-Marie Lange

**VEILEDER:**

Hild Sørby

**TITTEL PÅ MASTEROPPGAVE:**

**RON MUECK**

Hyperrealistisk skulptur som kommuniserer til betrakteren, krysser fagfelt, og tematiserer det "ekte" i samtidskunsten.

**EMNEORD/STIKKORD:**

Hyperrealistisk skulptur, kunst som krysser fagfelt, betrakterperspektiv, Ron Mueck, fremstilling av mennesket i kunsthistorien,

**SIDETALL:** 60/83

**STAVANGER** \_\_\_\_\_14.juni.2010\_\_\_\_\_

**DATO/ÅR**



**Forord:**

Sommeren 2009 gikk jeg lenge og pønsket på hva jeg skulle skrive om. Jeg visste at det måtte bli tett knyttet til estetikk, kunsthistorie og kunstteori, men syntes det var vanskelig å velge innfallsvinkel. Løsningen ble å ta utgangspunkt i en kunstner som fascinerer meg, Ron Mueck, og undersøke hva det er med denne kunstnerens skulpturer som kan være spennende i ett litt større perspektiv, og se hvilke interessante problemstillinger som dukker opp når man setter disse skulpturene inn i en kontekst. Muecks kunstverk handler om mennesket, om livssyklusen, om fødsel, ungdom, livets reise, alderdom, og død.

Helt siden 2003 da jeg gikk på Kunstsolen I Rogaland har jeg fundert på hele hensikten med å lage kunst, hvilken kunst som egentlig betyr noe, og hvor *meningen* med kunst blir av i samtidskunsten. Dersom jeg skulle lage noe måtte det ha en hensikt, det måtte kommunisere noe, og bety noe for noen. Hvorfor skal man ellers vie sitt liv til kunsten? Jeg besluttet å ikke satse på kunst. For hva er det som er viktigst av alt, kjernen i vår tilværelse, om ikke mennesket, og livet selv?

Tusen takk til professor Hild Sørby for alle gode råd og vink underveis, og selvsagt til kollokviegruppen min "A-klassen" (et gruppenavn som ikke henspeiler til karakter, men til innsats). Gruppen består av Liv Bente Belsnes, May Johannessen, Ragnhild Stangenes Velde, Christin Sæbø Larsen. Tusen takk til Ingrid H. Roodvelt som bidro med ny strømkabel til en sliten PC.

## **Innhold:**

---

Forord	s. 3
<b>1. Kapittel 1: Presentasjon av oppgaven</b>	s. 6
1.1 Problemstilling	s. ”
1.2 Hvorfor Ron Mueck? Motivasjon og bakgrunn for emnevalget	s. 6
1.3 Kilder	s. 8
1.4 Teori og metode	s. 11
1.4.1 Hermeneutikk, analyse og tolkning	s. ”
1.5 Beskrivelse av fremdriften i oppgaven	s. 13
<b>2. Kapittel 2: Skulpturanalyse og tolkning – <i>Mann i en båt</i></b>	s. 14
2.1 Beskrivelse av kunstverket	s. 16
2.2 Analyse	s. ”
2.3 Tolkning av verket	s. 19
<b>3. Kapittel 3: Skulptøren Ron Mueck</b>	s. 22
3.1 Overblikk av Ron Muecks kunstneriske praksis	s. 24
<b>4. Kapittel 4: Skulpturell representasjon av mennesket fra antikken til i dag</b>	s. 26
4.1 Et skulpturhistorisk overblikk	s. ”
4.2 Antikken; Grekerne, Hellenismen og Romerne	s. 28
4.3 Middelalderen	s. 31
4.4 Renessansen	s. 32
4.5 Barokken	s. 33
4.6 Opplysningstid	s. 34
4.7 Modernismen	s. 35
4.8 Samtiden	s. 36
4.9 Skulpturens materiale	s. 38
4.10 Skulpturens størrelse/dimensjon	s. 39
4.11 Polykrom skulptur	s. 42
4.12 Avstøpninger	s. 44
<b>5. Mot skulpturell annerledeshet</b>	s. 45
<b>6. Resepsjon/persepsjon av kunstverket</b>	s. 49
6.1 Dialog mellom kunstverk og betrakter	s. ”
6.2 Kunstverk som kommunikasjon	s. 50

6.3 Resepsjonestetikk	s. 51
6.4 Estetisk erfaring	s. 54
6.5 Somaestetikk	s. 55
6.6 Relasjonell estetikk	s. 56
<b>7. Kunsten som krysser fagfelt</b>	s. 57
<b>8. Realisme og ”det ekte” i samtidskunsten</b>	s. 60
<b>9. Avslutning</b>	s. 62
Verksliste	s. 66
Kilder	s. 68
Internettkilder	s. 70
Bilder	s. 72
Vedlegg 1. <i>E-post</i>	s. 82

# KAPITTEL 1: PRESENTASJON AV OPPGAVEN

## 1.1 Problemstilling

Hva er det som er unikt med det å se på kunst versus andre erfaringer? Hvordan forholder vi oss til det vi ser? Finnes det noen forklaring på hvorfor Ron Muecks hyperrealistiske skulpturer er så populære? Kan vi lære mer om Muecks skulpturer dersom vi sammenligner dem med skulpturer i kunsthistorien? Dette er den typen spørsmål jeg danner meg når jeg tenker på Muecks verker og persepsjon av kunst. Jeg ønsker å diskutere hvordan disse skulpturene kommuniserer med betrakteren og forsøke å finne en teori eller metode som kan benyttes til å forklare hvordan Muecks skulpturer kan kommunisere til mennesker med både liten og stor kunstforståelse.

## 1.2 Hvorfor Ron Mueck? Motivasjon og bakgrunn for emnevalget.

Utgangspunktet for denne oppgaven er at Ron Muecks skulpturer fascinerer meg. Jeg vil undersøke hvordan Muecks skulpturer fungerer som hyperrealistisk bemalet skulptur i samtidskunsten, og i møte med betrakteren. Jeg tror denne type oppgave og problemstilling er interessant fordi Muecks skulpturer er en av mange kunstverk som viser at kategorier og begreper vi har innarbeidet og opererer med, hele tiden må revurderes i forhold til den kunsten som oppstår i dag. Disse livaktige skulpturene som avbilder mennesker, fra vuggen til graven, får mye oppmerksomhet fra et bredt publikum. De appellerer både til kunstjenneren og til betrakteren som har lite erfaring med kunst, det er interessant. Det er det ikke all kunst som gjør.

Mueck gikk fra en karriere innen kommersiell industri til kunst, og har ingen kunstutdannelse. Kanskje er det derfor han ikke er helt akseptert blant intellektuelle og kunstteoretikere? Blant annet har kunstkritiker Jerry Saltz for Village Voice og kunstjournalist Jonathan Jones for The Guardian UK (Jones, 2006 [Online]), gått ut med sterk kritikk av Mueck og kalt ham dukkemaker og ”skulpturene” kun verdig voksmuseet, ikke kunstgalleriet. Saltz konkluderer imidlertid med at Mueck er en av mange samtidskunstnere i Storbritannia som er opptatt av den nakne virkelighet, ”fra Damien Hirsts døde dyr og Rachel Whitereads avstøpninger av hverdagslige objekter, til Richad Billingham's fotografier av sin egen familie, og Tracy Emins liv som kunst, er Britiske kunstnere fullstendig opphengt i realisme” (Saltz,

2001 [Online]). Uttalelser som disse gjør at jeg får enda mer lyst til å utforske Muecks kunstneriske virke, og hva dette egentlig dreier seg om.

Fra menneskets morgen har vi avbildet oss selv i tegninger og skulpturer. En av de eldste skulpturene vi har funnet er *Venus fra Willendorf* (28,000-25,000 f. Kr), en frodig liten kvinneskikkelse i stein. Både før og siden (den eldste vi har funnet er ikke synonymt med den første som ble laget) har vi laget skulpturer av kvinner og menn i alle tenkelige materialer og størrelser. Skulptur har sin egen historie og tradisjon, og fra antikken til samtiden har konvensjonene endret seg voldsomt, og vekslet mellom idealisme og realisme, malt og umalt. På et tidspunkt begynte man å avbilde vanlige mennesker, skulpturer ble bemalet, påkledd, og satt på gulvet i stedet for en pidestall. Ron Muecks skulpturer er mulighetsbetinget av disse endringene. Som denne teksten siden vil vise, har Muecks skulpturer slektskap til kunstnere og kunstverk som Gregorio Fernández *Ecco Homo* fra 1617 (Figur 1), Rodins skulpturer, Edgar Degas *Liten danser på fjorten år* fra 1879-1881 (Figur 2), og Duane Hansons *Supermarked dame* fra 1969 (Figur 3). Man kan med andre ord sette Mueck inn i en kontekst av figurative representasjoner av mennesket i skulpturhistorien. Gjennom skulpturhistorien kan vi kanskje også se sammenheng i hvilken betydning farge har for skulpturens inntrykk, et annerledes fysisk materiale, og bekledning/iscenesettelse.

I boken *Medievitenskap, medier- kultur og samfunn* (1999) er det et helt kapittel viet til persepsjonsformer. Hvordan mennesker oppfatter verden og kunsten forskjellig, betinget av kultur og kontekst. Redaktørene Larsen og Hausken skriver at vi ser kunsten med et annet blikk enn omverden ellers. Vi stiller inn sansene fra orientering og registrering, til en betraktende holdning, som er annerledes enn den vi bruker i hverdagen. Vi tar ett skritt tilbake, stopper opp, og reflekterer over det vi ser, og sanser (Johansen, 2008:76).

Noen kunstverk er ladet med en mening, andre kommuniserer først og fremst et uttrykk eller en følelse, avhengig av hva kunstneren ønsker å kommunisere. Det finnes også noe kunst som ikke gir inntrykk av at den ønsker å kommunisere i det hele tatt, den fremstår som forståelig kun for de utvalgte få. Kunstens vanskelige tilgjengelighet har vært tema i mang en artikkel, fordi den abstrakte moderne kunsten krever en fortrolighetskunnskap for å bli forstått (Sveen, 1995:17). Menneskekroppen har vi derimot alle en fortrolighet med, enten vi har lært kunsten å kjenne, eller ikke. Kunstverkene til Mueck er lette å gjenkjenne som skulpturer av mennesker, gjenkjennelsen gir en umiddelbar tilfredsstillende og estetisk opplevelse uavhengig av fortrolighetsbakgrunn til kunst. Muecks verker diskriminerer ikke mellom kunstgjennere og ulærde som mye av moderne kunst blir anklaget for å gjøre, men fremstiller kunstverk vi alle kan forholde oss til (Sveen, 1995:17). Likevel, tror jeg, kan disse skulpturene

kommunisere mer enn bare gjenkjennelse. Det finnes mange teorier om hvordan vi oppfatter kunst, jeg vil undersøke om jeg kan finne en teori som kan bidra til at vi kan forstå hvordan Muecks kunstverk kommuniserer med publikum. Jeg presenterer dermed ulike teorier som somaestetikk, resepsjonsetetikk, relasjonell estetikk, og kommunikasjonsteori, for å finne ut om en av disse teoriene kan forklare forholdet mellom kunst og betrakter, og kaste lys over skulpturene til Mueck som kommuniserende kunstverk.

Videre vil jeg tematisere hvordan disse verkene *krysser fagfelt* som malt og bearbeidet skulptur. Bakgrunnen for dette er at jeg var på et seminar den 17. oktober 2009 i regi av Rogaland Kunstnersenter med tema ”Materialitet”. Foredragsholderne var Arnfinn Bø Rygg, Borghild R. Unneland, Nina Malterud, Solveig Lønnemo og Randi Tytingvåg. Foruten at de snakket om materialitet fra sine respektive perspektiver, minnet flere av foredragsholderne meg om dette med at kunsten stadig krysser sine fagfelt og utfordrer konvensjoner. Både Nina Malterud, rektor ved Kunsthøyskolen i Bergen, og musiker Randi Tytingvåg, snakket om hvordan det nærmest forventes at du krysser kunstneriske fagområder, og lager dine egne blandinger og tolkninger. Malterud fortalte at studentene sjelden holdt seg innenfor faglinjene de har søkt seg inn på, og blander medier som den største naturlighet. De studentene som i utgangspunktet begynner på for eksempel keramikk, ender kanskje opp med å jobbe mye med foto. Studentene som bestemmer seg for foto som retning, blander kanskje inn maleri i sine arbeider etc. Ron Muecks skulpturer er like mye en malt flate som form, det er en kombinasjon av to fagfelt i ett kunstverk. Det er nok ikke et nytt fenomen, men det er interessant å se hvordan Muecks skulpturer fungerer med denne kombinasjonen, og om det fungerer i samtidskunsten. På seminaret om materialitet kom jeg til å tenke på dette, og på Nicolas Bourriard som diskuterer hvordan kunstnere blir som en DJ som blander elementer fra andres kunstverk og fra ulike fagfelt til sitt eget produkt i boken *Post Production* (2002). Han hevder det er en generell karakteristikk av kunstproduksjon siden 1990 tallet. Mueck resirkulerer ikke bare en metode for produksjon (andre kunstnere har også laget hyperrealistisk skulptur), men også motiver og tema fra kunsthistorien, og gjør det til sitt eget. Det synes jeg er verdt å se nærmere på.

### **1.3 Kilder**

Sentralt i oppgaven er Ron Muecks kunstneriske produksjon. Antall bøker skrevet om ham er så få at de nesten kan telles på én hånd. Bøkene *Ron Mueck* av Susanna Greeves og Colin Wiggins, utgitt i 2003 av Nasjonalgalleriet i London, og Robert Rosenblums bok med

samme navn fra 2006, er mye av grunnlaget for min informasjon om kunstneren. I tillegg finnes det rikelig med artikler, videoer og informasjon om Mueck tilgjengelig på internett. Greeves og Wiggins vektlegger de mange kunsthistoriske referansene i Muecks motiver, og håndverket bak skulpturene, mens referanser til samtidskunst fullstendig utelates. Rosenblum diskuterer i sin bok de mange interessante samtidsvinklingene som finnes i forbindelse med Muecks verker, og gir et fint og reflektert overblikk på Muecks kunstneriske produksjon. Når man skriver om kunst må man dessverre ofte nøye seg med bilder av kunstverk for å få et inntrykk av dem, det gjelder også i dette tilfellet. Med henhold til den fysiske opplevelsen av å stå i samme rom som skulpturen får jeg støtte meg til innbilningskraften og uttalelser fra betraktere. Selvsagt hadde det vært et stort pluss og en opplevelse, men jeg får spare det til en annen gang. De to bøkene og kunstneren ved samme navn *Ron Mueck* (Greeves & Wiggins, 2003) og *Ron Mueck* (Rosenblum, 2006) er begge svært innholdsrike på fotografier, også på internett er verkene til Mueck godt representert. Fotografiene brukt i oppgaven er stort sett offentlige publikasjoner av bilder på nett fra gallerier, men i analysen av *Mann i en båt* har jeg i tillegg lånt bilder fra publikummere (oversiktscollagen på side 15).

Med tanke på mimesis og det å avbilde mennesket, har jeg blant annet brukt boken *Eстетisk teori, en antologi* (2008) redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, og *Art theory, A historical introduction* (2004) av Robert Williams. Jeg har også benyttet meg av boken *Aesthetics: from classical greece to the present : a short history* (1975) av Monroe C. Beardsley. Disse bøkene danner grunnlaget for å forstå hvordan forholdet til imitasjon, skjønnhet og avbildning av menneskekroppen har forandret seg i kunsthistorien.

Gardners *Art through the ages* (2001), og *Sculpture, from antiquity to the present day* (2002) av Duby og Deval har vært hovedkildene i kunsthistorie med supplement fra artikler fra museers nettsider. Mye av nyere forskning er vanskelig tilgjengelig i bøker, men det ligger mye spennende ute på gode faglige nettsider laget av Nasjonalmuseer og kunstinstitusjoner. Blant annet skrev jeg til Musée national du Moyen Age, Musée de Cluny i Paris for å få informasjon om bemaling av skulpturen *Adam* (1260). Teksten som omhandler denne skulpturen i bibliotekets bok *The art of gothic* (1999) redigert av Rolf Toman, skriver feilaktig at skulpturen en gang var malt rosa. Det kunne Dr. Xavier Dectot ved Musée de Cluny avkrefte i sitt svar på e-posten jeg sendte (se vedlegg nr. 1).

I forhold til nye perspektiver på skulptur og kryssede fagfelt i kunsten har jeg blant annet brukt Rosalind Krauss *Reinventing the medium* fra 1999, hvor hun diskuterer hvordan



genrer og fagfelt krysses, og hvordan kunsten har beveget seg ut i det hun kaller postmedium. Kunstproduksjon postmedium velger først ideen/prosjektet, så medium. I denne artikkelen skriver hun egentlig om fotografiet, men presenterer en tankerekke som er interessant også utover fotografi. Krauss har også skrevet *Sculpture in the expanded field* (1979) som er sentral i forhold til skulpturell annerledeshet. Hun diskuterer hvordan skulpturen som har endret seg fra en klassisk kategori til en utvidet fleksibel kategori med nye rammer for hva som er skulptur.

Professoren Silvio Gaggi skriver om ekspansjon av kunstgenrer i artikkelen *Sculpture, theater and art performance: Notes on the convergence* fra 1986, og presenterer en rekke kunstverk som utvider og utfordrer de tradisjonelle kunstgenrer, en artikkel som er meget interessant i forhold til utvidete fagfelt og nye kombinasjoner mellom genre i kunsten. Muecks skulpturer er et eksempel på dette, de er ikke "rene" uttrykk for skulptur, de blir malt som om skulpturen er et uferdig lerret. Muecks skulpturer som objekter og størrelse i rommet går heller ikke inn under de klassiske begreper om skulptur, men i den moderne, samtidige utvidelsen av begrepet kunstnere forholder seg til i dag.

En annen viktig tekst jeg vil referere til er Nicolas Bourriauds *Postproduction* (2002), en bok som blant annet drøfter hvordan kunsten repeterer og siterer seg selv.

Ellen K. Aslaksens *Ung og lovende* (2004), er en bok som tar opp unge kunstneres erfaringer og arbeidsvilkår. Hun kommer frem til at dagens kunstnere krysser fagfelt og jobber ikke bare med keramikk, eller bare med foto. Konseptkunsten kom inn som et paradigmeskifte i Norsk kunst og har forandret alt. Jeg har også brukt *Relasjonell estetikk* (fr. 1998/no. 2007) av Bourriaud, og *Art Theory. A very short introduction* av Cynthia Freeland (2001) som kilder til tanker om samtidskunsten generelt.

Som en introduksjon til resepsjonsteori og betrakterens møte med kunsten har jeg brukt Sylvian Barnets kapittel *Who creates "meaning" – Artist or viewer?* fra boken *A short guide to writing about art* (2003), hvor Barnet presenterer ulike teorier og innfallsvinkler til emnet. Professor i vitenskapsteori Søren Kjørup skriver om *Æstetisk opplevelse* i boken *Kunstens filosofi, en indføring i æstetik* (2000). Kjørup stiller spørsmål om hva den estetiske opplevelseshåten egentlig går ut på, og diskuterer følelse og behag, om avstand til verket og det interesseløse behag (Immanuel Kant), den sansemessige opplevelse med følelser, og erkjennelse. John Dewey (1859-1952) er kanskje enda mer sentral med artikkelen *Å gjøre en erfaring* fra *Art as experience* (1934) hvor han drøfter hvordan estetisk erfaring og kunst bare kan forstås gjennom den vanlige hverdagslige erfaring får gjennom sanser og opplevelser. Deweys artikkel fokuserer på betrakterens opplevelse i møte med kunsten, og hvilke faktorer

som påvirker den estetiske opplevelsen. Wolfgang Kemp diskuterer i artikkelen *The work of art and its beholder* fra 1998, at ideen om resepsjons estetikk som metode for kunstforståelse endelig slapp til på 1960 tallet etter flere hundre års dominerende ikonologisk kunstdolkning, og presenterer resepsjonsetetikk i detalj.

I forhold til betrakterens møte med verket er Alex Potts artikkel veldig konkret, selv om han egentlig skriver om minimalisme i artikkelen *Installation and sculpture* (2001). Han diskuterer hvordan disse objektene med henhold til størrelse og plassering i rommet har innvirkning på betrakteren. Det er interessant i denne forbindelse med tanke på Muecks skulpturer i forskjellige størrelser.

Nyere tanker om estetikk og sansning har jeg hentet fra boken *Estetikk. Sansing, erkjennelse og verk* (2006) av Bente Larsen, særlig da innledningen og kapittel 2, *Møtet med verket*. Som oppslagsverk og informasjon har jeg brukt Gardners *Art through the ages* (2001) og internett sider som bla. *Oxford Art Online* og kunstinstitusjoners nettpublikasjoner. Det er slik at når man skriver masteroppgave trenger man litt informasjon om mange forskjellige ting, da er det tidsbesparende å slå opp i gode og oppdaterte databaser på internett.

## **1.4 Teori og metode**

Metode er ett litt vanskelig begrep i forhold til en kunstteoretisk/analytisk oppgave som denne. Jeg skulle gjerne sett at det fantes en metode som beskrev hvordan man skulle gå frem for å få de svarene man ønsker seg, men *metoden* strekker seg ikke lenger enn til drøfting og analyse av verk og teorier om tolkning, og betrakteren. I tillegg til generelle teorier om hermeneutikk, analyse og tolkning støtter jeg meg til Sylvan Barnet *A short guide to writing about art* (Barnet, 2003).

### **1.4.1 Hermeneutikk, analyse og tolkning**

Hermeneutikk betyr tolkning, noe vi beskjeftiger oss med for å avdekke mening. Ordet kommer av den mytologiske Hermes, gudens budbringer, og impliserer kommunikasjon. Som metode ble hermeneutikk først tatt i bruk av tyske bibeltolkere på 1600-tallet for å avdekke skjult mening i teksten. I opplysningstiden løsrev hermeneutikken seg fra Bibelen, og ble standard for all vitenskapelig litterær tolkning. På attenhundretallet så Friedrich Schleiermacher hermeneutikk som et redskap for tolkning av mening i alle former for menneskelig kommunikasjon (også kunst?). Den hermeneutiske forståelsen er bygget på dialogens form, hvor tolkningen er basert på forståelse av intensjonen et annet menneske har

med det han/hun sier. Utgangspunktet for forståelse er forforståelse, eller fordommer. Uten disse har vi ingen steder å begynne vår søken etter mening. For å kunne forstå og tolke, må man se delene av informasjon i sammenheng med helheten, og helheten i forhold til delene, til man ser en meningsfull sammenheng (Delanty, 2005:45). Dette kan overføres til forståelse av kunst. Man setter kunstverk i kontekst med historie, tid, kunstner osv. Dette er særlig nyttig i forhold til tolkningen og drøftingen av oppgaven, samtidig kan hermeneutikken være til hjelp i prosessen med å bearbeide tekstene oppgaven baserer seg på. Når man leser John Deweys tekst "*Å gjøre en erfaring*" fra 1934 er det lurt å tenke på hva slags samfunn denne filosofen orienterte seg i.

Erwin Panofsky introduserte i 1939 kunsthistorien for *Ikonografisk analyse*. Ikonografi er for kunsthistorien en metode for tolkning og avdekking av meningsinnhold. Den avdekker meningen gjennom tre trinn, først *preikonografisk* – den første primære eller naturlige meningen, det man helt konkret ser foran seg, så *ikonografisk analyse* – kunnskap om motivet og typen motiv kan avdekkes. Her avdekker man den sekundære betydningen, felleskap med andre bilder, motivtradisjon, epoke, symbolikk i den aktuelle tidsperioden, og stil. Deretter følger en *Ikonologisk fortolkning* – som forutsetter innsikt i menneskets vesen og psyke, og man avdekker den indre betydning. Oppgaven er å avdekke den egentlige bakenforliggende mening (Panofsky, 1983). Panofskys metode er godt egnet til analyse av kunsthistorien, særlig ved figurative bilder og kunstverk, men det kan være vanskelig å få tak i hva Panofsky mener med den bakenforliggende mening fordi han ikke gir konkrete eksempler på hvordan dette skal gjøres. Han stiller heller ikke spørsmål ved kunstnerens motivasjon for kunstverket, men venter å finne den i kunstverket selv. I eldre figurative malerier fylt med symbolikk er metoden nyttig, men i forhold til moderne kunst er det mer hensiktsmessig å trekke ut tre punkt; beskrivelse, analyse og tolkning (Panofsky, 1983).

Michael Baxandall diskuterer den historiske forklaringen av bilder i boken *Patterns of intention* (1985) og kan med fordel legges til Panofskys billedanalyse, da den tilfører en ekstra dimensjon; den faktiske situasjon bildet ble produsert i. Baxandall er opptatt av billedkunstens forhold til samfunnet den ble skapt i, og slik å forklare hvordan et samfunns kulturelle miljø lar billedkunsten utvikle bestemte formale, estetiske egenskaper, fordi dette preger kunstnerens visuelle ferdigheter og interesser. Man må også huske at betrakteren er farget av sin kultur og tidsepoke, og vil tolke kunsten deretter. Mennesker som lever i samme tid og kultur som kunstneren selv vil tolke disse underliggende aspektene intuitivt, mens mennesker fra andre kulturer trenger å få dem forklart (Baxandall, 1985). Dette er nyttig å ta i betraktning i kapittel 4 *Skulpturell representasjon av mennesket fra antikken til i dag*, da hensikten med

skulpturene har innvirkning på utforming. I forhold til å analysere Muecks kunst kan det være vanskelig å få det samme overblikket og distansen til egen samtidskultur. Flere kunstnere jobber kognitivt i forhold til kunsthistorie, kunstteori og kunstens rolle i samfunnet. Samtidig har man kanskje et fortrinn, det er lettere å orientere seg mht. de uskrevne kodene enhver tidsepoke har.

Kemp foreslår resepsjonestetikk som alternativ til den ikonologiske tolknings metode. Resepsjonestetikk tar utgangspunkt i kunstverket slik det fremtrer for betrakteren, hvilken kontekst det er satt inn i (rom, sted, plassering), hvilket medium kunstverket er laget i, hvilken størrelse kunstverket har, hva slags form, hvordan innsiden og utsiden av kunstverket forholder seg, den indre dimensjonen/skala i kunstverket, hvilken grad av ferdigstillelse kunstverket har, og hva slags spatial disposisjon verket har (Kemp, 1998:186). Det er fristende å tolke Muecks verk på denne måten og sammenligne ikonologisk og resepsjonestetisk metode, men jeg velger å bruke den ikonologisk orienterte tolkningsmetoden som fremgangsmåte, og heller argumentere for hvordan resepsjonestetikken kunne ha bidratt med innsikt i kapittelet om resepsjonestetikk.

## **1.5 Beskrivelse av fremdriften i oppgaven**

Det første kapittelet i oppgaven innleder med teori og kilder, fremdrift og motivasjon for oppgaven. Det andre kapittelet i oppgaven danner grunnlaget for oppgaven med en skulpturanalyse og tolkning av Ron Muecks verk *Mann i en båt*, det er kunsten som er utgangspunktet for problemstillingen, derfor blir denne presentert tidlig i oppgaven.

Kapittel 3 tematiserer skulptøren Mueck med det som er spesielt for hans kunstneriske virke. I tillegg er det et underpunkt som handler om hans kunst generelt. I kapittel 4 setter jeg Muecks skulpturer i kunsthistorisk kontekst ved hjelp av en modell med eksempler jeg har utarbeidet, og ut i fra den drøfter jeg punkt for punkt forandringer i skulptur fra antikken til samtiden, og sammenligner parallelt disse med Muecks verker. Underpunktene 4.9 *Skulpturens materiale* og 4.10 *Skulpturens størrelse/dimensjon*, 4.11 *Polykrom skulptur* og 4.12 *Avstøpninger*, går nærmere inn på det som er spesielt ved Muecks skulpturer.

Kapittel 5 drøfter hva skulptur egentlig er, skulpturen har endret seg, og for å forstå hvordan Muecks verk kan være skulptur søker jeg svar hos Rosalind Krauss som skriver om nettopp dette at skulptur er et utvidet begrep i artikkelen *Sculpture in the expanded field* (1979).

I kapittel 6 prøver jeg å finne en teori som kan forklare hvordan Muecks verker kommuniserer med betrakteren. For å finne ut hvordan resepsjon/persepsjon av kunstverket foregår, vil jeg

presentere og drøfte følgende teoretiske perspektiv; resepsjonsetetikk, estetisk erfaring, somaestetikk, og relasjonell estetikk. Forhåpentligvis vil dette avdekke hvorfor Muecks skulpturer er så populære.

Kapittel 7 presenterer tema *kunst som krysser fagfelt*, Muecks skulpturer er bemalet glassfiber, det er kunstverk som kombinerer flere kunstarter i ett uttrykk. I dette kapittelet vil jeg drøfte hvorfor dette skjer, hvor lenge det egentlig har skjedd, og om det er noe som skjer i økende grad.

Kapittel 8 omhandler realisme og det ekte i samtidskunsten, hvordan dagens samfunn mer og mer er opptatt av det ”ekte”, noe som gjør seg gjeldende i utallige realityshow på tv, og det ”ekte” livet på utstilling i galleriet. Jeg skriver ekte i anførselstegn, fordi kunst først og fremst er kunst, ikke liv. Når vi iscenesetter liv i galleriet som kunst, forsvinner det som var ekte.

Kapittel 9 inneholder avslutningen på oppgaven.

## **KAPITTEL 2:**

### **SKULPTURANALYSE OG TOLKNING - *MANN I EN BÅT***

Hovedmateriale for oppgaven er Ron Muecks verker. Jeg har tatt utgangspunkt i ett av dem som representativt for hans kunstneriske praksis. Jeg har valgt å bare analysere et kunstverk fordi oppgavens fokus ikke ligger på det enkelte verkes betydning, men mer på Muecks kunstnerskap som et eksempel på noe interessant som skjer i samtidskunsten. For å forklare litt nærmere hva som er særpreget ved Ron Muecks skulpturer velger jeg å gjøre en grundigere analyse av et bestemt verk. Jeg valgte *Mann i en båt* (2002) på grunn av iscenesettelse, tema og materiale. Så, for å gå noenlunde metodisk frem med denne analysen av *Mann i en båt*, har jeg lar jeg meg veilede av Panofskys tretrinns prosess for ikonografisk analyse og av Michael Baxandalls teorier om hvordan man kan avdekke kunstens meningsinnhold. Dette fordi Panofskys ikonologiske tolkning kan virke noe diffus og vanskelig å gripe. Her kan kanskje Baxandall utfylle Panofsky i forhold til det underliggende meningsinnholdet Panofsky vil fram til.



## 2.1 Beskrivelse av kunstverket

*Mann i en båt* (2002) ble først utstilt ved National Gallery, London, og er en skulptur av en unaturlig liten mann som sitter i en båt av naturlig størrelse, 427 cm lang. Båten ser ut som om den er slitt og har vært i bruk. Den er tjæret og brun, nesten sort i fargen. Mannen som sitter i båten ser helt ekte ut med hår på kroppen og naturlige farger. Han sitter på båtens fremste tofte, og ser fremover i båtens retning. Mannen er helt naken, kroppen er ikke særlig muskuløs, men ganske normal. Hårfestet har trukket seg bakover, pannen er furet, og skjeggstubber synes på ansiktet. Han har rynker rundt øynene. Han har lagt armene i kors over brystet, og strekker hals for å skue fremover og lener seg over på sin høyre side. Mannen i båten er 75 cm høy i sittende stilling, og med båten som sokkel er han plassert i samme øynehøyde som betrakteren. Båten er uten årer eller gods, og er som vi kan se på bildene helt tom foruten passasjerer.

## 2.2 Analyse

Tittelen har som en del av verket en betydning for hvordan vi tolker det vi ser. De aller fleste av Muecks skulpturer har *deskriptive titler*, titler som beskriver hva vi ser. Unntaket er tidlige skulpturer som har fått navnene *Spøkelse* fra 1998 (Figur 4), og *Pinocchio* (Figur 5) fra 1996 der tittelen peker til en tolkning av verket. Noe av det aller første vi legger merke til ved Muecks skulpturer, er det vi kanskje ser forbi når inntrykket treffer oss, nemlig illusjonen av mennesket. Den nær perfekte Illusjonen skyldes presisjonen i hans håndverk og teknikk, og man ser representasjoner av mennesker med hud og hår, i stedet for skulpturer. Skulpturen er så realistisk at man glemmer at det er skulptur, og vi ser på figuren som et legeme, den er verken idealisert eller overanimert, men en tro kopi av en menneskelig skikkelse – bortsett fra størrelsen. For mens *Mann i en båt* er liten og oversiktlig i sitt miljø, er de større verkene som *Gutt* (Figur 6) og *Gravid kvinne* (Figur 7) helt ute av noen naturlig kontekst som enkelte av de andre verkene som *I sengen* (Figur 8). De er fremmedgjort gjennom sin størrelse. Verkene er over- eller underdimensjonerte, og gjør betrakteren til en moderne Gulliver<sup>1</sup>. Vi blir gjort til en oppdagelsesreisende i fremmed land. Størrelsen skaper en avstand mellom oss og skulpturen, som ellers ville vært veldig lik oss selv, og åpner for et annet ”blikk”.

Graden av perfektjon inviterer betrakteren til å studere figuren nærmere, samtidig gjør nakenheten at man ikke ønsker å trø skulpturen for nært. Vi aksepterer umiddelbart at dette er

---

<sup>1</sup> *Gullivers reiser* av Jonathan Swift, trykket i 1726



et menneske, og forbløffes av presisjonen i møte med Muecks skulpturer. Overflaten er behandlet og malt i detalj for å imitere naken hud. Kunstnerens formgivning av skulpturen har høy detaljeringsgrad, hver minste lyte, hver minste form i kroppen er fanget opp og gjengitt. Skulpturen er malt med acryl og silikonen er farget, så antagelig er ikke overflaten transparent, men opaque. Den ru, naturlige og mørke overflaten i båten står i kontrast til den ”myke” og skjøre huden. Muecks imitasjon av hud er lyteløs, det er ingen synlige sømmer etter støpingen, og hver detalj, rynke, og blodåre er møysommelig gjengitt. Illusjonen er perfekt.

Båten er en *readymade*, dvs. en vanlig robåt som Mueck skaffet seg fra en gruppe sjøkadetter (Greeves & Wiggins, 2003). En *readymade* er det man kaller et ordinært objekt som blir kunst ved at kunstneren tar objektet ut av hverdagslig kontekst og setter det inn i kunstsammenheng. Det var kunstneren Marcel Duchamp som først gjorde dette ved å sette et pissoar i galleriet, og bidro til konseptkunstens opprinnelse. Duchamp døpte pissoaret *Fontene* (1917) og signerte det med ”R. Mutt”. Når objektet flytter inn i galleriet opphører den opprinnelige funksjonen, og man ser på det først og fremst som ”tinglig” (som objekt), noe som gjør at man leser formen og funksjonen på en annen måte. Man kan velge å se det konseptuelt, eller tinglig. Tingen fremstår i seg selv, fritatt fra bruk. Den er, men er likevel ikke det vi kjenner den som. Det blir ekstra materielt, fordi det krever at vi betrakter det estetisk. Når Mueck skaper hyperrealistiske skulpturer blir vi nødt til å betrakte menneskekroppen foran oss, ikke bare som kunst, men også som en ting.

Skulpturer har en fysisk tilstedeværelse i rommet, de opptar plass. Man kan gå rundt dem og studere den fra alle sider. Skulpturen er plassert slik i rommet at der er godt med luft rundt den. Et verk av en slik dimensjon Mueck skaper når han arbeider stort, krever plass. *Mann i en båt* er både stor og liten på en gang. Mannen er liten i forhold til båten. Fordi mannen er mindre enn legemlig størrelse og båten er i naturlig størrelse, virker mannen enda mindre og båten enda større. Båten skulpturen sitter i er plassert på to bukker i tre, ikke opphøyet på den tradisjonelle sokkelen som har tendens til å skape et skille mellom rommet betrakteren befinner seg i, og det rommet kunstverket befinner seg i. En båt er uenkelig stor i forhold til et innendørs rom, men gallerirom er ofte store og gir plass til slike verk. Skulpturen er plassert med god avstand til rommets vegger, slik at den ikke stenges inne, men får rom og plass til å være. Kunstverket er ikke bare den lille silikonkroppen i båten, men mannen i båten som tittelen viser. Likevel måles bare selve kroppen når man oppgir størrelsen på kunstverket i kataloger og kunstbøker.

Muecks ferdigheter som skulptør er utgangspunktet for hans kunstneriske praksis. Hva ville vel disse verkene ha vært uten den overbevisende etterligningen? Knappt nevneverdig antar jeg. Hele inntrykket står og faller på at illusjonen er troverdig, på at Mueck er en dyktig skulptør. Han begynner med skisser og tegninger, og lager små leiremaquetter i forskjellige utgaver for å bestemme figurens form. Deretter lager Mueck en leireskulptur i figurens endelige størrelse, med alle de detaljer og overflate effekter han ønsker. Figuren blir så dekket med flere på penslede lag med glassfiber som danner støpeformen for den endelige skulpturen. Den negative formen blir nøye penslet med glassfiber blandet med farge, som så stivner og blir den endelige skulpturen når den løsnes fra støpeformen. Når skulpturen tas ut av formen retusjeres den, og sømmer fra avstøpningen files vekk, og detaljer males på med akryl og harpiks. Fargen imiterer hud på samme måte som formen imiterer mennesket, og er essensiell for uttrykket Mueck skaper (Greeves & Wiggins, 2003:21).

Ansiktet foretrekker Mueck å støpe separat i silikon, for å gi skulpturen øyebryn og hår. Håret pierces inn i silikonen for hånd med en spesiell nål, ett og ett om gangen, i den retningen håret vokser naturlig. I noen tilfeller har Mueck valgt å lage hele skulpturen i silikon for å gi figuren kroppshår, som i *Mann i en båt* fordi han ønsket å gjøre inntrykket så realistisk som mulig. Støpeprosessen er imidlertid den samme selv om materialet er annerledes, og må tørke lenger. Silikon er et veldig mykt materiale, derfor har mannen et indre "skjelett" av metall som holder ham oppe (Greeves & Wiggins, 2003:28). Silikonet gir den perfekte imitasjonen av et menneskes nakne kropp, som vi kjenner av erfaring og vet at den er myk. Den imiterte overflaten appellerer til innbilningskraften, og gir assosiasjoner til det kjente.

Skulpturen iscenesettes og blir satt inn i en kontekst utover "det normale" for skulpturen, som i dette tilfellet i en båt. I artikkelen *Installation and sculpture* (2001) drøfter Alex Potts hvordan installasjonen på 1960 og -70 tallet beveget seg bort fra det autonome kunstobjekt, til å bli et iscenesatt scenario fremfor det vi oppfatter som tradisjonelle kunstobjektet. Fordi Mueck er opptatt av betrakterens møte med skulpturene, og representasjonene av menneskekroppen, iscenesetter han skulpturene, og inkluderer betrakteren i situasjonen kunstverket skaper i rommet, blant annet gjennom størrelse, som i verket *I sengen* (Figur 8). Verkene står i forhold til noen, de er laget slik for å gjøre inntrykk på noen. Disse figurene har et sterkt nærvær i rommet, som om de er virkelige legemer, på samme måte, og kanskje mer enn de minimalistiske formene Fried diskuterer (Fried, 1998:48-51). I *Kunst og objektivitet* (Fried, 1998), diskuterer Fried hvordan kunst er iscenesatt i forhold til både rom og betrakter, hvordan det han kaller bokstavlighetskunst (minimalisme)

er iscenesatt i forhold til både rommet og betrakteren. ”Teater” kaller han kunsten som iscenesetter, fordi kunstneren er opptatt av betrakterens møte med objektene og inkluderer betrakteren i situasjonen kunstverket skaper i rommet. Han kommenterer hvordan de minimalistiske objektene har et nærvær i rommet, som om det var et legeme (Fried, 1998:48-51). Det Fried her diskuterer oppfatter jeg som overførbart til Muecks skulpturer. Verdt å bemerke er også at museet som institusjon og rom iscenesetter kunstverk vel så mye som den konteksten kunstneren plasserer den i. Det er ikke lenger bare en fremvisning av kunsten, men museet er blitt et sosialt rom som iscenesetter for opplevelser og ”events” sier Bente Larsen (B. Larsen, 2006:7). Når vi betrakter Muecks verker ser vi dem ikke som individuelle størrelser i galleriet, men gjennom flere ”filter”. Først i kontekst med annen samtidskunst, så i kontekst med galleriet og iscenesettelsen av kunstverket, og til slutt i lys av konteksten kunstneren selv har satt verket i. Alt dette påvirker tolkningen av verket og hvordan vi oppfatter kunsten.

### **2.3 Tolkning av verket**

Muecks verker dreier seg om mennesker, om tidløse situasjoner og tema. Mor og barn, alderdom, død, fødsel, og det å være menneske. Det er få andre kunstnere som på denne måten presenterer oss for vår egen livssyklus, fra vugge til grav (Rosenblum, 2006:54). Greeves og Wiggins foreslår en ganske uvanlig tolkning; de presenterer båten som en fødselsmetafor, ved å trekke frem at ett av bildene på jomfru Maria er en beholder, et beger eller en container (*vessel* på engelsk), men også et skip som er det tradisjonelle symbolet på unnfangelsen. Greeves og Wiggins baserer denne fødselstolkningen på for det første; at Muecks gjennomgående tema for utstillingen ved Nasjonalgalleriet i London fra 19. mars til 20 juni i 2003, var graviditet og fødsel. For det andre; at *Den ubesmittede unnfangelse* av Diego Velázquez er et av Muecks favorittbilder, og at man i dette bildet kan man se et lite skip nederst på bildet. At båten er en metafor for fødsel fremstår for meg som en litt famlende tolkning for å få *Mann i en båt* til å passe inn i deres oppfatning av hovedtema for utstillingen. De diskuterer til og med dette med Mueck, som selv sier at dette var en mulig tolkning av *Mann i en båt* han selv ikke hadde tenkt på (Greeves & Wiggins, 2003:27).

Sylvan Barnet (2003) stiller spørsmål om meningen blir produsert i betrakteren eller i skaperen, og mener at meningen absolutt kan bevege seg utenfor den tanken kunstneren hadde for sitt eget verk, fordi kunstneren umulig kan være 100 % bevisst på alt han legger ned i sitt eget verk (Barnet, 2003:21). Barnet trekker frem et eksempel der Van Gogh beskriver

maleriet av sitt soveværelse i Arles (1888) som fredfylt, mens det røde sengeteppe og bildene som henger skrått over sengen vil virke urovekkende på andre (Figur 9). Tanken om at forfatteren selv ikke er i stand til å vurdere og kommentere egen tekst er særlig forbundet med Ronald Barthes *The death of the author* (1967) hvor han forklarer at dersom vi lenker teksten til forfatteren og prøver å tolke den i lys av forfatterens liv og mening, begrenser vi teksten unødvendig. Michael Foucault publiserte i samme magasin, *Image-Music-Text* (1977), artikkelen *What is an author?* (1969) Her hevder han at forfatteren (eller kunstneren i vårt tilfelle) er til hinder for flyten av ideer når det kommer til tolkningen, og at denne biten må overlates til andre når forfatteren har overlatt verket til offentligheten (Foucault & Rabinow, 1997). Dessuten vil vi som mottakere alltid tolke verket forskjellig avhengig av vår egen kultur, tidsepoke og kunnskap. Videre trekker Barnet frem James Elkins (1996) resepsjonsteori, som går ut på at betrakteren, avhengig av erfaring og bakgrunn tillegger verkene mening. Meningen i kunsten finnes altså ikke i objektene selv, men er en aktiv prosess i betrakteren der han/hun tyder budskapet i kunstverket. Barnet kommenterer denne avvæpningen av kunstneren og argumenterer med at kunstverket ikke henger i løse luften, det vi vet om kunstneren og hans/hennes intensjon, og blant annet perioden det ble laget gjør at vi danner oss et bilde av hvordan det skal forstås, selv om vi aldri kan se verkene med den samme forståelseshorisonten som kunstneren selv, eller han samtidige betraktere (Barnet, 2003:22). Hvorvidt Mueck har intendert båten som en fødselsmetafor eller noe annet er altså ikke nødvendigvis avgjørende for hva betrakteren og/eller kunstkritikeren kommer frem til i tolkningen.

Når vi betrakter samtidskunst har vi kanskje både en fordel og en ulempe. Vi har en viss nærhet til situasjonen verkene ble skapt i fordi vi lever i det samfunnet verkene oppstod i, med de samme perspektivene, de samme impulsene, som kunstneren blir ”utsatt” for gjennom mediaglobalisering og gode reiseforbindelser. Samtidig går man glipp av muligheten til å se kunsten med den avstanden tiden gir (Aase & Fossåskaret, 2007). Jeg vil foreslå en mulig tolkning som utelates av Greeves og Wiggins, nemlig det at man kan se båten som et mytologisk symbol på en annen type reise, som en transformasjon, eller kanskje også som den siste reisen - døden. Egypterne brukte noen ganger båten som grav for sine døde. I 2500 f.kr ble farao Keops begravd sammen med et skip som skulle bære ham trygt over himlene til dødsriket og Osiris<sup>2</sup>. I den greske mytologien finner vi tilsvarende fergemannen Charon, som tar betaling for å frakte sjelene over til dødsriket. Til og med i vår egen forhistorie ble båter

---

<sup>2</sup> Taylor, J. H. Egypt, ancient. XXI. Funerary equipment, *Grove Art Online*.

brukt som graver, hos vikingene (Figur 10), enten de gravde ned hele skipet (for eksempel Osebergskipet), eller sendte den døde brennende ut på en siste seilas på havet. En drivende båt på havet med hjelpeløse passasjerer finner vi også i Théodore Géricaults *Medusas flåte* fra 1818-19, som skildrer franske skipbrudne menn, drivende på en flåte mellom store bølger (Figur 11). Et annet bilde som kan gi *Mann i en båt* en ekstra dimensjon, er de mangfoldige bilder som finnes av flyktninger som ankommer strender og havner, i håp om å etablere ett nytt liv. I eksempelet jeg har funnet er det ikke vanskelig å finne likhetstrekk med måten *Mann i en båt* sitter og skuer frem, ventende, spørrende, spent på hva som venter dem der fremme (Figur 12).

Det kan være en tolkningsfelle å si at denne skulpturen fremstår som et ”*memento mori*” verk, en påminnelse om at vi alle en dag skal dø, men fordi mannen er midt i livet, naken, og Mueck er ifølge Greeves og Wiggins kunsthistorisk inspirert av renessansen som aktivt benyttet seg av den type ladet symbolikk, gjør jeg det likevel. Det er i det minste ikke mindre belegg for å tolke det som den siste reise enn som den første reise, noe som tyder på verket er bærer av flere mulige tolkninger, det er flertydig.

På grunn av båten, dette fremmedlegemet i galleriet, og mannens størrelse, virker det som om mannen sitter i sin egen lille verden atskilt fra vår. Dette forsterkes ved at han ser forbi oss, inn i et forestilt rom, på samme måte som mange klassiske skulpturer gjør. Mannen i båten oppfattes som en person med tanker og følelser, ikke som en livløs dukke, fordi han har et helt spesielt uttrykk i ansiktet, og et kroppsspråk som formidler noe. Uttrykket formidler angst og isolasjon skriver Rosenblum (2006), det må være følelsen av å sitte isolert og naken ute på sjøen uten mulighet for å styre hvor ferden går han da tenker på (Rosenblum, 2006:63). For meg virker ansiktsuttrykket og kroppsspråket mer undrende (og kanskje skeptisk fordi armene er kryssede som i en forsvarsposisjon) enn angstfylt. Det at mannen er så liten gjør at jeg plasserer ham i en fiktiv verden, og tolker mannen i båten som en metafor for livets reise, eller den siste reise; døden.

Mannen er naken, som en nyfødt baby er når han blir født. Nakne er vi mer eller mindre identitetsanonyme, og mannen fremstår som en hvilken som helst hvit voksen mann, han er representativ for alle hvite ordinære menn i den aldersgruppen. Båten forteller oss om denne reisen, den er tom for bagasje og jordisk gods, og den er uten årer. Han har ingen mulighet for å styre hvor båten går. Det ser heller ikke ut som om han har intensjoner om å bestemme kursen selv, han lener seg fremover som en passasjer, for å se hvor ferden går.

Mannen i båten er blottlagt for våre øyne, han er ikke særlig vakker som mann, og ikke det minste forskjønnnet, men ærlig. Ikke en gang tittelen er pretensiøs, det hele virker svært oppriktig. Dagens samfunn er alt annet enn oppriktig, man gjør alt for å skjule og motvirke tegn på alderdom ved å kunstig bremse hudens og kroppens aldring med kremer, tabletter, gift (botox), og plastisk kirurgi. Likevel kan man dø lenge før man blir gammel, man kan dø i førti-femtiårene - som mannen i båten later til å være - samme hvor godt man har tatt vare på seg selv, fordi livet er sårbart og verden urettferdig. Noe vi stort sett ikke ønsker å tenke på. Vi skjuler at vi er menneskelige, med lyter og feil. Mueck setter, i dette tilfellet, på utstilling det vi ikke ønsker å innrømme om oss selv.

### **KAPITTEL 3: SKULPTØREN RON MUECK**

Mueck er født i Australia, Melbourne i 1958, men vokste opp med tysk som morsmål. Siden 1986 har han bodd og arbeidet i London. Han begynte sin karriere som effektskaper for dukketeater, barnetv og film. Den av filmene han har jobbet med effekter til som er mest kjent er eventyrfilmen "Labyrinten" fra 1986 hvor han skapte noen av fantasifigurene i filmen. Mueck etablerte etter hvert sitt eget selskap i London, og lagde fotorealistiske rekvisitter for bla. reklamebransjen. På begynnelsen av 1990-tallet da kunstneren fremdeles jobbet for tv- og filmindustrien, fikk han et oppdrag som innebar å lage noe svært realistisk, og måtte gjøre et materialvalg. Latex var vanlig i effektbransjen, men Mueck ville bruke noe hardere, ett mer presist materiale. Ved en tilfeldighet oppdaget han glassfiber, silikon og harpiks, som tilfredsstilte hans fokus på detaljer og overflate. Arbeidet med dette fikk ham til å konkludere med at fotografiet og filmens gjengivelse av det opprinnelige objektet var lite tilfredsstillende, fordi den faktoren som ligger i fysisk tilstedeværelse ikke formidles gjennom foto eller film. Han hadde et ønske om å la verkene komme til sin rett slik de er, tredimensjonale (Greeves & Wiggins, 2003).

Muecks første galleriopptreden skyldes at hans svigermor Paula Rego, ba ham om å lage en liten Pinoccio til sin maleriutstilling. Hun brukte ham som modell for maleriet hvor karakteren Gepetto sitter ved arbeidsbenken og lager tredukker. Skulpturen *Pinoccio* (Mueck, 1996) er ikke laget av tre, men er tilsynelatende en ekte liten gutt som stod midt i utstillingen til Paula Rego. Siden deltok Mueck ved utstillingen *Sensation* hvor Charles Saatchi lot seg fortrylle av Pinoccio, og kjøpte både ham, Engel (Figur 13) og andre verker. Utstillingen *Sensation* ved The Royal Academy i 1997 ble Muecks virkelige kunstneriske debut hvor hans

*Død far* (Figur 14) ble utstilt. Siden ble han invitert til å bli den femte kunstneren (associated artist) ved The National Gallery (Greeves & Wiggins, 2003:43).

I Greeves og Wiggins bok *Ron Mueck* (2003) trekker forfatterne frem at Mueck har latt seg inspirere av klassiske bilder fra renessansen, som Giovanni Battista Tiepolo, *En allegori med Venus og Tiden* (ca 1754-8) (Greeves & Wiggins, 2003:56). Vi regner renessansen som en periode for oppblomstring av humanisme, med foregangskunstnere som Leonardo Da Vinci og Leon Battista Alberti. I renessansekunsten merkes humanismen ved en økt interesse for klassiske emner, og kunst blir sett på som en form for filosofi. Man verdsetter mennesket, feirer intellektet, kunnskapen, og språket. I renessansen ble Platon oversatt til Latin, de antikke tankeretninger gjenoppstod, og neoplatonismen rådet blant de lærde. I lys av dette er kanskje Michelangelos *Pieta* ikke først og fremst en skulptur som formidler det hellige budskap, men den dype sorgen hos en mor som har mistet sin sønn, et følelsesladet (og ikke minst vakkert) bilde av Marias høyst menneskelige kjærlighet til sin sønn (Williams, 2004:65). Det spørres om ikke Mueck, som flere andre, har tatt en humanistisk vending. I essayet *En ny humanisme i samtidskunsten* diskuterer kunstkritikeren Trond Borgen om samfunnets tilstand har drevet oss mot en ny humanisme. Han mener ikke at vi kan gå tilbake til fordums uskyld, før kommersialismen med sex og sjokkbilder, men at vi nå kan spore "en ny humanistisk søken". Med det mener han at vi er i en periode hvor kunsten igjen blir opptatt av kjernesporsspørsmålene; "mennesket og dets situasjon i en verden hvor alle de tradisjonelle verdiene har brutt sammen. Mennesket må oppfinne seg selv på nytt - bli sin egen skaper, så å si." Igjen blir mennesket sentrum for hva kunsten dreier seg om, og evige, klassiske tema blir presentert på nytt i ny form (Borgen, 2000).

Det som også er svært interessant ved Muecks verker, er illusjonen av et menneskes tilstedeværelse gjennom replika av vårt utseende. Han skaper en illusjon av det levende, det virkelige. Susanne Langer skriver i *Skinn* fra *Feeling and form. A theory of art* (1953), at kunsten har en egen evne til å fremstå som annerledes og fremmedgjort fra resten av verden, som *skinn* og illusjon, og mener denne peker til kunstens vesen. Hun konstaterer at det er lenge siden det å etterligne ble ansett som formålet med eller målestokken for kunstnerisk virksomhet (Langer, 1953:273). Når Mueck produserer skulpturer som til denne grad ligner mennesker, frigjør han kroppen og mennesket fra alle normer om hvordan vi går i møte med en annen kropp, på samme måte som når Schiller påpeker at kunsten frigjør sansningen og "lar sinnet dvele ved tings rene fremtredelse". En telefon på utstilling i et galleri er



annerledes enn den vi bruker hjemme, fordi vi ikke kan eller skal bruke den. Den er tatt ut av brukskontekst (Langer, 1953:273). Kroppene i Muecks utstilling er tatt ut av hverdagskontekst, de er gjengivelser og illusjoner av det virkelige, som lar oss se dem på en ny måte. Det vi oppfatter er innholdet i det fysiske, sammen med den fysiske formen. Persepsjonen leser Muecks skulpturer som mennesker, og ser gjennom denne formen innholdet eller meningen han ønsker å formidle. Illusjonen av at det sitter en naken mann i en båt lar oss lese budskapet Mueck har til oss. Denne graden av ekstrem virkelighets gjengivelse i kunsten kalles hyperrealisme.

### **3.1 Overblikk over Ron Muecks kunstneriske praksis.**

Tradisjonell skulptur synes ofte å både invitere og avvise betrakteren på samme tid, den er fullstendig åpen i sin kroppsholdning – nesten sårbar, og samtidig snur den seg vekk fra deg og nekter å møte ditt blikk. Blikket er fjernt, som om tankene er et annet sted. Rodin tar dette til et nytt nivå, hans skulpturer gir en dobbel følelse av å invitere, men likevel avvise (Potts, 2001). Det samme innadvendte blikket er å finne i mange av Ron Muecks skulpturer, bla. i *Gravid kvinne* (Figur 7), *Mor og barn* (Figur 15), *Spøkelse* (Figur 4), og *Sittende mann*. Noen av Muecks skulpturer ser ut i rommet, som om de ser forbi oss og inn i en annen dimensjon, som *Mann i en båt* (Figur 16). Verkene *Gutt* (Figur 6), og *Stor mann* (Figur 17) ser rett på oss, som om vi befinner oss på rett plass i rommet i forhold til skulpturen. I alle fall ser de rett på kamera i bildene tatt av dem. Effekten av at en stor naken mann ser på deg på skrå med en tverr mine, uteblir ikke.

Både Rosenblum (2006) og Greeves og Wiggins (2003) skriver at Mueck finner inspirasjon i Renessansen når han lager sine kunstverk, at *Engel* (1997) er inspirert av Tiepolos *Allegori med Venus og Tiden* (1754-8), *Mor og barn* (2002) er inspirert av madonnabilder som *Jomfruen og barnet i et interiør* (1435) fra Robert Campins verksted (Greeves & Wiggins, 2003:23), det nye verket *Ungdom* (2009), en skulptur av en ung gutt som undersøker ett sår på ribbena (Figur 18) har tydelig referanse til Michelangelo Merisi da Caravaggios *Den vantro St. Thomas* fra 1602 (Figur 19). Mueck fikk atelier ved Nasjonal Galleriet i London og hadde da tilgang på en stor samling renessanse bilder (Greeves & Wiggins, 2003:23). Mueck finner riktignok bare inspirasjon i tema, for uttrykket er ganske annerledes. Han lager sin egen versjon over tema, og oversetter det til sitt eget medium, hyperrealistisk skulptur.

Hyperrealisme fra 1960-70 tallet gjengav menneskets skikkelse på alle plan, også i størrelse. Den varierende størrelsen på Muecks skulpturer gjør at verkene avviker fra hyperrealismen. Han introduserer noe nytt. Hyperrealismen på 1960-70 tallet opphøyde ikke bildet av mennesket som den klassiske skulpturen, men gransket selve menneskeheten. Mueck har en litt annen vinkling.

I hyperrealismen brukte kunstnerne fotografi som utgangspunkt for en ny type naturalistisk maleri, samtidig har man kunstnere som Duane Hanson og John de Andrea som jobbet med skulptur, ikke så veldig ulikt det vi ser hos Mueck i dag. Mueck er altså langt fra den første som setter mennesket på utstilling i galleriet, listen er visselig lang. Det er den samme fascinasjonen som vekkes hos betrakteren i møte med en eller annen form for presentasjon av mennesket, i dette tilfellet er det en syntetisk representasjon. Det kan vi se i Hansons nærmest karikerte *Supermarked dame* (Figur 3), og De Andreas vakre *Hvilende kvinne* (Figur 20). Begge disse skulpturene er i naturlig størrelse, laget i glassfiber og malt. De er også iscenesatt (som Muecks arbeider), har kunstig hår, og *Supermarked kvinne* har også klær. Muecks skulpturer ligner De andrea og Hansons skulpturer, men på mange måter likevel annerledes.

Selv om skulpturene er proporsjonalt riktige, er de enten større eller mindre enn naturlig legemlig størrelse. Den 4,9 meter høye gutten *Gutt* (Figur 6) som sittende på huk, fyller hele rommet, og *En jente* er en skulptur av en helt nyfødt jente på fem meter (Figur 21), mens *Par i skjepositur*, er et 65cm langt par liggende tett inntil hverandre i fosterstilling (Figur 22). Skulpturene er med og uten klær, alene eller sammen med en annen figur, iscenesatt i en båt eller hvilende på en sokkel, gammel og ung, mann og kvinne. Skulpturene har alle en naturlighet over seg som kan minne om Lucian Freuds malerier. De forskjønnes ikke, men er vakre i all sin humanitet. Selv om menneskekroppen er blottet i all sin sårbarhet, som i skulpturen *Mor og barn* (Figur 15) hvor kvinnen som nettopp har født. Hun stråler ikke av lykke, men ligger med den slimete babyen på sin sammensunkede mage, og kikker på barnet sitt uten å helt vite hva hun vil, skal eller må foreta seg.

Rosenblum skriver at Mueck har funnet sin egen nisje blant hyperrealistiske kunstnere, både ved å dra nivået på imitasjonen av mennesket lenger enn noen av hans foregående kunstnere, og i tema. Mueck fremstiller menneskets livssyklus, fra det gryende livet i mors mage i *Gravid kvinne* (Figur 7), gjennom alle mellomfaser, til livet har forlatt kroppen i *Dødfar* (Figur 14) (Rosenblum, 2006:54).

Rosenblum (2006) mener at Muecks tilhører en gruppe kunstnere som skaper syntetiske replika av mennesket, som en respons på vitenskapen som jo også forsøker å reprodusere naturen gjennom genteknologi og kloning. Blant annet har man klonet frem sauen


Dolly, som jo er en eksakt kopi av en annen sau. Disse distinksjonene mellom original og kopi, naturlig og kunstig, blir mer og mer uklare. En av de sentrale utstillingene innen dette temaet var ”*Post Human*”, av Jeffrey Deitch i 1992. I rekken av kunstnere som har snudd seg vekk fra abstraksjon til realisme, kan vi bla. plassere Mueck sammen med kunstneren Damien Hirst (eks. *Mother and Child, Divided* fra 1993) (Rosenblum, 2006:52). Ellers kan man også nevne Vanessa Beecrofts mannequenger, Matthew Barney's fantasimennesker, Maurizio Cattelan ”*La Nona Ora*” (*The Ninth Hour*) (1999), og Jake og Dino Chapmans verker. Selv om det finnes en stor mengde slike kroppskopier har Mueck funnet sin måte å gjøre dette på, han er gjenkjennelig på sine eksistensielle tema, og er enda mer ekstrem enn sine samtidskunstnere når det gjelder realismen i verkene sine. Vi gjenkjenner dem som medlemmer av vår egen tilværelse (Rosenblum, 2006:54).

## **KAPITTEL 4:**

# **SKULPTURELL REPRESENTASJON AV MENNESKET, FRA ANTIKKEN TIL I DAG.**

### **4.1 Et skulpturhistorisk overblikk**

Skulpturen av mennesket har gjennomgått en lang utviklings prosess i kunsthistorien. Ikke fra det primitive til det bedre, men fra statisk til dynamisk, fra malt til umalt til malt igjen, og fra stein og tre til glassfiber og plastikk. Denne prosessen er interessant, og verdt å ha med seg når man skal drøfte hvordan Muecks skulpturer er annerledes, og hvordan de kommuniserer med betrakteren. Tabellen på neste side er laget for å få en enkel oversikt over hvordan skulpturen hele tiden forandrer seg i forhold til realisme/idealiserings, i forhold til bemaling og bekledning. Den dekker på ingen måte alle elementene ved skulpturen, men gir et fint overblikk. Ut i fra dette overblikket vil jeg gå igjennom hvert enkelt eksempel i tabellen, og se hva som forandrer seg i de ulike epokene i kunsthistorien. Gjennom eksempler kan man se hvordan skulpturen blir mer og mer ”levende” i gjengivelsen av mennesket. Eksemplene i tabellen er valgt ut på grunnlag av hva jeg ønsker å undersøke, jeg har valgt frittstående, singulære skulpturer. Epokene innen kunsthistorien er ikke uniforme, det finnes for eksempel både realisme og idealisme side om side i antikken, men man kan likevel trekke ut noen hovedtendenser som beskriver skulpturen innenfor den bestemte perioden.

	Antikken; Hellenisme/ gresk antikk	Middelalder	Renessanse	16-1700 tallet Barokken	Opplysningsstid 17-1800	Modernisme 1800-1900	Samtidsskulptur 1900-2000
<b>Eksempel</b>	 Feidias <i>Athene</i> 438 f. kr. (figur 23)	 <i>Adam, Nord- Dame</i> (laget i 1260) (figur 27)	 <i>David</i> (1504) av Michelangelo (figur 28)	 <i>David</i> (1623-24) av Bernini (figur 30)	 <i>Hebe</i> (1796- 1817) av A. Canova (figur 29)	 <i>Liten danser på fløten</i> (ca 1881) Edvard Degas (figur 2)	 <i>Mann i en båt</i> (2002) av Ron Mueck (figur 16)
<b>Eksempel spesifikasjoner.</b>	11,58cm (Gardner), laget i elfenben med en kjerne av tre.	200 cm, laget i kalkstein.	5,5 meter høy, laget i marmor.	170 cm, laget i marmor.	166 cm, laget i hvit marmor.	98,4 cm høy, opprinnelig laget i voks.	75 cm utenom båten, laget i silikon
<b>Motiv</b>	Guder og helter	Bibelske personer, velgjørere, og prester.	Ofte bibelske personer, men også greske mytologiske guder.	Antikken og bibelens helter, guder og nymfer.	Myter, autoriteter osv.	Fra litteratur og hverdag.	Vanlige mennesker, gjørne identitetsnøytrale.
<b>Sentralt for epoken</b>	Idealisering/realisme. Kontrapost. Malt skulptur.	S-kurven.	Klassiserende. Grundige anatomiske studier. Skulpturen blir hvit igjen.	Dynamikk og ansikts uttrykk. Føleiser formidles.	Mellomrommene blir like viktige som massen. Neoklassisisme.	Skulpturen løsrives fra sokkelen, nye materialer taes i bruk.	Ny måte å presentere skulpturen på, i miljø/kontekst. Alt er tillatt.
<b>Behandling og materiale</b>	Ofte bronse eller tre (kryselefantin) med innsatte steiner, dekorert med gull og maling.	Stein og tre, dekorert med maling og gull.	Umalt marmor og stein.	Umalt stein	Umalt stein	Varierte, enten malt og påkledd etc. eller i "rent" materiale – umalt.	Varierte. Malt etc. Materiale fra voks til plast, glassfiber, leire etc.
<b>Størrelse</b>	Fra miniatyr til gigantisk.	Fra litt over legemlig str. til miniatyr	Fra gigantisk til miniatyr	Litt over naturlig størrelse	Fra naturlig størrelse til monumental.	Fra under naturlig størrelse til monumental.	Fra miniatyr til monumental.

## 4.2 Antikken; Grekerne, Hellenismen og Romerne

I antikken var man særlig opptatt av å etterligne naturen. Begrepet *mimesis* kommer av ordet ”*mimos*” – å mime. Innen kunsten kjenner vi begrepet for å imitere, etterligne og representere naturen. *Mimesis*begrepet er tett knyttet til figurativ kunst, og er derfor sentralt i en tekst som omhandler realistiske gjengivelser av mennesket. *Mimesis*begrepet er en av de mange røde trådene som knytter kunsthistorisk fortid til nåtid. Kunsthistorisk ser man at hver epoke forholder seg forskjellig til *mimesis*, fra antikken til i dag, og er stadig aktuelt. I antikken forteller skribenten Plinius den eldre (år 23/24-79 e. kr) om maleren Zeuxis som konkurrerer med maleren Parrhasius om å male mest mulig realistisk veggmaleri. Zeuxis maler et realistisk bilde av et barn som bærer noen druer. Bildet er så bra at fuglene blir lurt, og stuper ned for å forsyne seg av de saftige druene. Zeuxis er fornøyd og antar at han har vunnet og ber Parrhasius om å fjerne draperiet så Zeuxis kan se hans maleri, men draperiet er en illusjon malt på veggen. Zeuxis malte et bilde som lurte fuglene, men Parrhasius malte så bra at han lurte en kunstner (Mansfield, 2007:26). Denne fortellingen viser at evne til imitasjon og etterligning en gang var forutsetning for god kunst, men også hvordan kunstneren spiller på betrakterens dessillusjon. Hele poenget med illusjonen er å vise hvor dyktig man er ved å narre betrakterens oppfattelse av virkelighet (Kemp, 1998:193).

Som eksempel på denne perioden har jeg valgt å bruke flere skulpturer, fordi antikken spenner over en såpass innholdsrik og variert kunsthistorie. Fra gresk antikk har jeg valgt Feidias Athene (Figur 23) fra Parthenon på grunn av dens størrelse og dekor. Skulpturen ble laget for å stå i Parthenons *cella*, templets indre rom. Hun er den greske gudinnen for visdom, kunnskap<sup>3</sup> og krig. Den 11, 58 meter høye skulpturen med en indre kjerne av tre var innsatt og dekorert med elfenben og gull (Gardner, Tansey, Kleiner, & Mamiya, 2001:130). Elfenben ble satt inn der hvor skulpturen viste bar hud, ikke helt ulikt det Mueck gjør når han støpte ansiktet i skulpturen *Gravid kvinne* (Figur 7) i silikon og monterte det på kroppen av glassfiber. Det disse to kunstnerne gjør med mer enn 2000 års mellomrom, er å velge et materiale som passer bedre til ulike deler av kroppen, og planlegger skulpturen i deler, med mer enn ett materiale. *Athene* ble dessuten malt og dekorert for å fremheve detaljer som for eksempel munnen, og fikk en etterbehandling av overflaten for å imitere mennesket som kan sammenlignes med Muecks skulpturers bemaling. Videre er det verdt å bemerke at

---

<sup>3</sup> Atenes hellige dyr er uglen, symbolet på visdom som ofte brukes av Universiteter og skoler i logo. Bla. er Universitetet i Bergen sin logo en ugle omkranset av bokstavene ”Universitas Bergensis”.

skulpturens størrelse har noe å si for inntrykket folket fikk når de gikk inn i tempelet for å be til gudinnen Athene. Hun fremsto som en kjempe, ragende over folket, væpnet, mektig og vakker, med andre ord et perfekt gudebilde. Muecks kolosser som *Stor mann* (Figur 17) som er to meter høy i sittende stilling, og *Gutt* (Figur 6) på fem meter, er også kjemper. Mens Athene er en vakker ung kvinne med rene trekk og åpent blikk, er *Stor mann* skrukkete, overvektig og skallet. *Gutt* skjuler seg blant sine egne voksende lemmer, på huk for å gjøre seg så liten som mulig, selv om han unektelig er (blitt) stor. Mens *Athene* er en rakrygget personifikasjon av en gudinne, fremstår *Stor mann* og *Gutt* som vanlige mennesker i kjøtt og blod.

Det er for generaliserende å betrakte antikken som en periode hvor fremstillingen av mennesket var idealisert, det er langt fra det eneste gjeldende uttrykket for tidsperioden. I Hellenismen (323-31 f. kr) finner vi en ganske realistisk fremstillingen av mennesket (Gardner et al., 2001:157). Som for eksempel i *Gammel Markedskvinne* (Figur 24) som er en frittstående statue av en gammel kvinne som bærer varer i sin venstre hånd. Høyre hånd er borte, men bevegelsen i kroppen gjør at man kan anta at hånden var strukket ut, som mot en stav, eller et annet menneske. Ansiktet er furet, øyelokkene tunge, og alderdommen synes i gjengivelsen av denne tydelig eldre kvinnen. Sammenlignet med Muecks *Sittende kvinne* (Figur 25) er ikke kontrastene i graden av realisme stor når man tenker på at disse er produsert med mer enn 2000 års mellomrom. Beskrivelsen av den gamle markedskvinnen er ærlig, ansiktet er furet, halsen er rynkete og ryggen er kroket. *Sittende kvinne* er også kroket, sittende og sammensunken, med munnen halvt åpen og øynene knapt åpne. Det man faktisk oppdager ved en slik sammenligning er at det ikke er så ulikt, og for å illustrere dette har jeg laget en sammenstilling i sort/hvitt som lar oss se ansiktets detaljer som form uten å bli distraheret av farge og materialforskjell (Figur 26).

En av de mest åpenbare forskjellene er at den hellenistiske skulpturen er ”kvassere i kantene” enn samtidskulpturen. Det å hugge ut og det å modellere gir to forskjellige uttrykk. Selv om Muecks skulpturer er støpt, ble uttrykket formet i leire først. Steinen er hard å bearbeide, og selv om den kan pusses etter alle kunstens regler, vil overflaten fremstå som kaldere og hardere enn en skulptur i glassfiber og silikon. Muecks kvinne ser ut som om hun kan være noen år eldre enn den hellenistiske kvinnen, som tross sin alder har en tynn spiss nese, definert kjeve og rene trekk rundt øynene. Den hellenistiske kvinnen er i ganske normal størrelse med sine 137 cm, i og med at hun bøyer seg fremover og at hun er en eldre kvinne. Muecks sittende kvinne er bare 59,6 cm høy, og mindre enn 1:1. Mens Mueck her bruker

størrelsen som en faktor i skulpturen, er ikke det noe poeng i fremstillingen av en helt vanlig kvinne på markedet i hellenismen. Hadde den gamle kvinnen derimot skulle forestilt en gudinne eller en helt, ville hun kanskje ha blitt laget større. Dersom hun skulle passe til et eksteriør eller interiør i forbindelse med et monument kunne hun også vært mindre eller større, men ikke på grunn av effekten størrelsen har på betrakteren slik samtidsskulpturen er.

Vi finner også realistiske gjengivelser hos Romerne. Mange av de romerske keiserportrettene vitner om at det var viktig at det var en gjenkjennelig representasjon av vedkommende, enten han var keiser eller patrisier. Romernes motiv for å gjengi mennesket med denne graden av realisme var å formidle karaktertrekk ved personligheten til den som ble avbildet, noe romerne vektla i stor grad (Gardner et al., 2001:250). Keiserne plasserte skulpturer av seg selv i avsidesliggende provinser, som fungerte som en representasjon av keiseren selv. Romersk skulptur var i mange tilfeller dekorert med farge, og skulptørene hadde til rådighet alle fargene de brukte til veggmalerier og fresker. Likevel er det eneste som nevnes om farge DUBY og DAVALS bok *Sculpture* (2002) at kunstneren brukte fargene tilgjengelig i selve materialet (som for eksempel i ulike steintyper) for å skape et inntrykk av større realisme og en mer levende skulptur. Nyere undersøkelser av de originale skulpturene fra antikken viser spor av maling på skulpturene, noe Harvard Art Museum i Cambridge kunne vise frem på utstillingen *Gods in Color* (2007-2008). Et eksempel på de polykrome skulpturene er hodet til den romerske keiseren Caligula, laget ca 31-41 e. kr. Danske kuratorer og konservatorer har funnet spor av pigmenter på den gamle marmorskulpturen, og rekonstruert hvordan de mener det kan ha sett ut originalt (NML [Online] Museum). Resultatet de presenterer er overraskende fargesterkt.

Muecks skulpturer er vel ikke akkurat fargesterke, men realistisk bemalt. Bemaling i antikken var nok noe annerledes enn den behandlingen hans skulpturer får. Harvard Art Museum skriver at det antageligvis var ensfargede flater, der for eksempel hud var en farge, og lepper en annen. Dette er ikke noe artiklene om polykrome skulpturer diskuterer, men ut i fra bildene av disse ”gjenskapelsene” ser det ut til at det kan stemme. Muecks skulpturer blir behandlet med mange fargenyanser, som i et oljemaleri, for å imitere inntrykket av hud. For eksempel er huden rundt øynene mer rosa enn huden på haken i Muecks skulpturer, fordi anatomisk er huden tynnere rundt øynene enn på haken.



### 4.3 Middelalderen

Eksempelet jeg har trukket frem fra middelalderen er *Adam* (Figur 27) fra Notre-Dame i Paris. Skulpturen er laget av Pierre de Montreuil, og er fra ca. 1260. Den hadde opprinnelig selskap av en tilsvarende skulptur av Eva. Adam er naken og i menneskelig størrelse. *Adam* er kanskje en av periodens beste eksempler på nettopp dette med sine myke, nesten kvinnelige trekk, S-kurven i kroppen (en mykere og mer overdrevet form for kontrapost), og anatomiske detaljer. Særlig er dette tydelig på brystkassen med antydning til ribben og magemuskler, selv om bredden på brystkasse og skuldre virker noe underdimensjonert og kvinnelig (Dectot [Online] Musée de Cluny). Flere av de situasjonene som oppstår i kjølvannet etter romerrikets fall preger middelalderens kunst, en av dem er kristendommens inntog i Europa. Kunsten fikk kirken som oppdragsgiver, og mye av skulpturen som ble produsert i denne tiden var med bibelske motiver, som dette eksemplet *Adam*.

I følge artikkelen *Gothic* (Morrison [Online] Oxford Art Online) var mange steinskulpturer på denne tiden malt og dekorert i flere farger, de var *polykrome*. *Adams* polykromi viste seg å være vanskelig å finne ut av. Redaktøren Rolf Toman av boken *Gothic: architecture, sculpture, painting* hevder at Adam opprinnelig var malt med en svak rosafarge (Toman & Bednorz, 2007:342), mens beskrivelsen som museet hvor *Adam* står, nevner ikke noe om rosafargen Toman og mener den har hatt. For å avklare dette avviket sendte jeg en e-post til Musée National du Moyen Age med spørsmål om *Adam* var bemalt, og hvilken farge skulpturen eventuelt hadde hatt (se vedlegg nr. 1). Svaret jeg fikk kom fra Dr. Xavier Dectot, som er kurator ved Musée de Cluny. Han kunne informere om at denne skulpturen aldri har vært rosa, og la ved en link til et nettsted med en artikkel han selv har skrevet om skulpturen. I artikkelen beskriver han hva de avdekket ved restaurering av skulpturen. Dr. Dectot skrev at fargen på kroppen fullstendig har forsvunnet, og at det dermed er umulig å si hvilken farge kroppen har og ikke har hatt. Derimot vet man at bladet og stammen ved foten av skulpturen var malt i flere lag (Dectot, Musée de Cluny, e-post 02.04.10).

Det meste av kunsten som er bevart fra middelalderen er kirkekunst. Kirkekunsten i middelalderen spilte en stor rolle i kirkegjengernes åndelige oppdragelse da de fleste mennesker på denne tiden var analfabeter. Hensikten med kunsten var å opplyse, og formidle guddommens tilstedeværelse. Dekoren var med på å fortelle bibelhistorien og evangeliet, eller kanskje mer populært i de dager; konsekvensen av synd. Ved å legge til farge på skulpturen blir følelsen av skulpturens tilstedeværelse større og mer påtrengende (Gardner et al.,

2001:466). Polykrome skulptur virker langt mer virkelige og påtrengende enn en hvit og fargeløs skulptur. Med farge blir skulpturen mer realistisk, mer lik mennesket skulpturen representerer/avbilder. Muecks skulpturer ville neppe hatt den samme effekten på publikum dersom de ikke var behandlet med farge, det var middelalderens kunstnere også klar over. Dersom vi sammenligner Adam med en av Muecks stående skulpturer, for eksempel *Pinoccio* (Figur 5), ser vi at kroppen til den lille gutten er samlet, rett opp og ned, og uten kontrapost eller S kurve. Likevel ser kanskje *Pinoccio* mer ut som en ordentlig gutt enn Adam noensinne har gjort, med eller uten rosafarge, på grunn av effektene Mueck har til rådighet. Med et helt annet materiale, hår, øyevipper, og ulik overflatebehandling, er dette med på å muliggjøre illusjonen av et menneske i kjøtt og blod.

#### **4.4 Renessansen**

Renessansens store forbilde var antikken både i kunst og filosofi. Sammen med en enorm nysgjerrighet og interesse for naturen og vitenskapen, ble renessansen en kulturell storhetstid i Europa. Man ble mer opptatt av korrekt gjengivelse gjennom oppdagelsen av perspektivet, og anatomi studier. Mennesket var favorittobjekt for gjengivelse i kunsten som følge av renessansens humanisme, og mennesket ble satt i sentrum for selve livet. Leonardo Da Vinci er verdenskjent for å være multikunstner med bred kunnskap, men også for ingeniørkunst og anatomiske studier. Ved å obduere lik fikk kunstneren for første gang kunnskap om det som skjulte seg under huden, muskler, og sener, og kunstneren ble opptatt av å være anatomisk korrekt (Gardner et al., 2001:636). Renessansen, som og antikken, dyrket samtidig skjønnhet, noe som gjenspeiler seg i skulptur, maleri og arkitektur. Gjengivelsen av mennesket var idealisert og forskjønnnet, som skulpturen jeg har valgt som eksempel for renessansen, Michelangelos *David* (Figur 28).

*David* (1501-4) er laget av marmor, og er 4,34m høy med sokkel. Motivet er hentet fra Bibelen, der gjetergutten David tar på seg å drepe Goliat, filisternes krigskjempe, med bare en enkel steinslynge. Kroppen er muskuløs, og holdningen er avslappet der han står i en klassisk kontrapost stilling. I *Stor mann* (Figur 17) er det lite som minner om *David*s storslagenhet og skjønnhet. Graden av sannferdig realisme i Muecks verk skiller seg fra idealismen i renessansen, med lyter og mangler, langt ifra den vakre fremstillingen av mannskroppen i Michelangelos heroiske *David*. *Stor mann* er alt annet enn heroisk og flott, der han sitter sammensunket i ett hjørne for seg selv. Den store magen får så vidt plass foran knærne, han hviler det skallede hodet i neven og skuler ut i rommet. Mannen som her er

avbildet er langt fra en ”sminket” fremstilling, men nesten brutalt ærlig og naturlig. *David* er i sin beste alder, ung og vakker, mens *Stor mann* er midt i livet, fet og resignert. *Stor mann* som sitter på gulvet, uten sokkel, har en helt annen effekt på betrakteren enn *David* som står godt plassert på sin sokkel. Mens *Stor mann* er i ett og samme rom som betrakteren, uten noe skille som markerer begynnelsen og slutten på kunstverkets sfære, er *David* helt klart noe annet i rommet, det står i et rom for seg selv, adskilt fra betrakteren. I dette ser vi et tydelig skille mellom renessanse og samtidskunst, det har skjedd noe med mellomrommet kunstverk/betrakter. Det skal jeg drøfte mer i kapittel 5, *Skulpturell annerledeshet*.

Som nevnt tidligere har renessansen vært til inspirasjon for Muecks skulpturer. Tilknyttingen viser seg kanskje aller mest med henhold til behandling av mennesket som motiv, og i valg av tema for kunstverkene. Det er den samme sentreringen rundt mennesket og humanitet hos Mueck som i renessansen, en undersøkende fascinasjon for kroppen, og menneskets bilde/uttrykk. Humansimen Trond Borgen (2000) skriver om sin opprinnelse i renessansen. Muecks skulpturer skiller seg ut med denne sterke humanistiske profilen, det er mennesket det dreier seg om i hvert eneste ett av hans kunstverk.

#### **4.5 Barokken**

Barokkens kunst er preget av mer dynamisk bevegelse, nesten teatralisk uttrykk, overdådige dekorasjoner og veldige størrelser. Kunsten ble brukt som propaganda for å ta tilbake noe av den katolske kirkens tapte veldighet og storhet etter en økt sekularisering av makter og myndigheter i Europa. Den Katolske kirken hadde nå fått en habil konkurrent, den protestantiske kirken med en puritansk tilnærming til dekorasjon av kirkerommet, vokste seg sterkere. Dermed ble det enda viktigere for den katolske kirken at kunsten ikke bare var en følelsesmessig appell (propaganda), men også *didaktisk*, belærende (Gardner et al., 2001:721).

Når vi ser på Gianlorenzo Berninis marmorstatue av *David* fra 1623, og sammenligner den med Michelangelos *David* fra renessansen ser vi tydelig at det er en forskjell på bevegelsen i skulpturen. Michelangelos *David* står balansert, med frontal overkropp, hodet vridd til side, og kontrapost. I Berninis *David* skjer det er hel del mer dynamisk bevegelse. Overkroppen er vridd motsatt vei i forhold til hoftene og bena, armene vris til siden for å lade slyngen og gi sving til bevegelsen, knærne er bøyd som for å gi sats til kastet, ansiktet avslører dyp konsentrasjon, og *David* biter seg i underleppen. Her ser vi altså en mann som er midt i en bevegelse, et frosset øyeblikk rett før han kaster steinslyngen og feller filisterhærens kjempe Goliat (Gardner et al., 2001:727). Muecks skulpturer er gjennomgående i hvilende

positurer. Det er ikke benyttet noen store bevegelser i noen av dem som virkemiddel for å skape et levende uttrykk i motsetning til den barokke skulpturen med dynamiske bevegelser. Muecks skulpturer er heller ikke ladet med følelser i uttrykket, og er ikke formet i ”det pregnante øyeblikk” som man kaller øyeblikket med mest handling, mest dynamikk, den bevegelsen som er representativ for hele fortellingen, som i Berninis *David*. Mueck behøver ikke å benytte seg av slike metoder for å frembringe livaktighet, forestill deg for eksempel skulpturen *Engel* (Figur 13) i ferd med å lande på stolen i stedet for å sitte der med hodet i hendene, det ville ha gitt et helt annet uttrykk. Man kan forestille seg at det hadde blitt litt kunstig, og animert i forhold til det uttrykket skulpturen nå har, som er avslappet og naturlig.

#### **4.6 Opplysningstiden**

Opplysningstiden var en periode preget av store forandringer og nye oppdagelser på de fleste felt og fagområder. Samtidig som det var en interesse for det naturlige, for rurale motiver og piker med løst bølgete hår som preget maleriene, var det også en ny vending mot det klassiske i denne perioden (Gardner et al., 2001:839, 847). Antonio Canova beskrives av Grove Art Online som den mest innovative og anerkjente kunstneren innen *neoklassisismen*, en ledende stil i denne tidsperioden, en stil som dyrket det skjønne, og dyrket antikkens idealiserende stil. Canova laget mellom år 1757 og 1822 skulpturen *Hebe* (Figur 29). Hebe er den greske gudinnen og personliggjørelsen av ungdom, en ung vakker kvinne med klare vakre trekk. Canovas *Hebe* holder en krukke i høyre hånd og ett glass/beger i venstre hånd. Krukken, glasset, smykket hun har rundt halsen og båndene i håret ser ut til å være forgylte. Hun ser ut til å være i bevegelse, som om hun går mot oss. Det ene benet foran det andre, hånden med krukken over hodet, og glasset holdes ut fra kroppen. Brystene er bare, og kledet hun har rundt livet bølger bakover i fine linjer, samtidig som kroppen under synes. Skulpturen har elementer av bevegelse og dynamikk, og på samme måte som Berninis *David* (Figur 30) ser det ut til at hun er frosset midt i en bevegelse, det pregnante øyeblikk (Duby & Daval, 2002:855).

Mueck har også en fremstilling av en unge kvinne, *Spøkelse* (Figur 4) fra 1998. *Spøkelse* er 202 cm, ikledd en blå badedrakt. Hennes brune hår er samlet i en hestehale i nakken. Baken hviler inn mot veggen, hendene henger ned langs siden, og føttene står spredt, men godt plantet i bakken. *Hebe* og *Spøkelse* befinner seg i to vidt forskjellige verdener. Hebes holdning signaliserer at hun er åpen, og frimodig. *Spøkelse* virker ubekvem med sin forandrede kropp, og bøyer nakken for omverden, hun er passiv, hvilende, lukket. *Hebe* er

fremadstormende med en åpen holdning, hun kommer oss i møte, mens *Spøkelse* trekker seg tilbake. Mens Hebe er bildet på ungdommens ynde og skjønnhet, er *Spøkelse* en personifikasjon av medaljens bakside. Mueck beskriver følelsen av å ha en kropp man ikke riktig kjenner igjen, opplevelsen av noe man ikke enda har vokst seg inn i mentalt, en prosess mange unge finner noe besværlig. Den neoklassisistiske Hebe fremstår som et glansbilde av en kvinne i sin ungdom, mens *Spøkelse* skildrer det ærlig og sårbart, slik det kanskje er for mange i virkeligheten.

#### **4.7 Modernismen**

Edgar Degas 99 cm høye *Liten danser på fjorten år* (Figur 2) fra 1881, er først og fremst representativ for tidlig modernisme og impresjonisme. Impresjonistene forsøkte å fastholde og formidle glimt fra det moderne samfunnets flyktige inntrykk. Kunstverkene ble mer skisseaktige og rå enn det uttrykket man var vant med. Penselstrøkene løp over lerretet for å fange opp nyanser fra en solnedgang, reflekser i ett vann, eller dampen fra et lokomotiv. Degas er kjent for sine tegninger og malerier av unge ballettdansere i bevegelse. Den lille ballettdanseren som ble skulptur står imidlertid ganske stille, selv om man kan lese "ballett" i hver lille strekk i kroppen. *Liten danser på fjorten år* (1879-1881) vekket oppsikt i sin samtid, folket var sjokkert over skulpturens farge, materiale og beklledning. Figuren var opprinnelig laget av farget rosa voks, kledd i ekte ballerinas kjørt og korsett av tøy, med strømper og ballett sko, og en ekte parykk knyttet i en hale med et grønt bånd. Selv om den lille danserens realitet er tøff, er hun avbildet med løftet hode og rak rygg. Armene er strukket bak på ryggen, skuldrene trekkes tilbake, og brystet skytes frem.

Materialene hun er laget i, særlig voks, forbandt folk med det groteske, med karneval og medisinske studier (Greeves & Wiggins, 2003:56). Degas åpner for at man kan bruke det medium og den teknikk som passer best til uttrykket, samme hva det måtte være gjennom denne lille voksfiguren med klær og parykk. Figuren vi kjenner til i dag er dessverre bare en bronseavstøpning som ble laget i 1922. Enda mer interessant er det at den lille danseren er et portrett av en ung jente som faktisk var danser ved operaen i Paris, hun het Marie van Gothen. Hennes mor jobbet med å vaske og sy klær, og kom fra arbeiderklassen. De unge ballettdanserne var kjent som "*rats de l'opéra*", rottene ved Operaen, de var ansett som skitne og ingenting verdt. Degas banet med dette vei for to sentrale ting, arbeiderklassen og materialbruk. Ingen hadde tidligere stilt ut en ferdig skulptur i et forgjengelig materiale som

voks, og heller ikke satt en skulptur av den simple arbeiderklassen på en sokkel – som om den var verdig å opphøye (NGA [Online] Washington DC).

Muecks skulpturer har også helt vanlige mennesker som motiv. De har ikke gjort noe spesielt for det, faktisk er de identitetsløse i forhold til Degas lille pike. *Par i skjepositur* (Figur 22) har ingen historie å fortelle slik Degas danser har, bortsett fra sin egen. Degas *Liten danser på fjorten år* ble dessuten laget i voks. Materialt var ikke moderne i seg selv, men det å produsere den ferdige skulpturen i voks var nytt. Voks ble ikke ansett som et verdig materiale for skulpturen, det var verken varig eller verdifullt. Skulpturene ble ikke støpt i bronse før etter hans død, da hans kunstforhandler og formynder av boet Paul Durand-Ruel og hans venn Ambroise Vollard fant mer enn hundre voks skulpturer, noen gips- og terrakottaskulpturer i hans galleri og i hans leilighet. 80 av dem var i så god stand at de besluttet å få laget avstøpninger og støpe bronseskulpturer av dem (Maibaum, 2009:2). Degas opprinnelige materialvalg var altså voks, og den eneste skulpturen han noensinne viste frem i en utstilling var *Liten danser på fjorten år*. Muecks skulpturer er heller ikke laget av noe edelt materiale, og *Par i skjepositur* har fått klær og hår, i likhet med Degas skulptur. Muecks skulptur har et veldig moderne/samtidig uttrykk, kvinnen sover i bare underbuksen, mannen er tilsynelatende uten underbukse, men ikledd en hvit t-skjorte. De ligger inntil hverandre nærmest i fosterstilling, helt privat. Realismen ligger ikke bare i uttrykket, men også i det intime øyeblikket mellom disse to menneskene.

#### **4.8 Samtiden**

Arthur Coleman Danto skriver i *Kunstverdenen* (1964) at imitasjon i kunsten etter Kandinsky er falt utenfor kritikerens interesse og blir i all hovedsak degradert til illustrasjoner (Bale, Bø-Rygg, Baumgarten, Hume, & Burke, 2008). Å bruke Kandinsky som sluttmarkør på imitasjonens storhetstid er interessant. Det tradisjonelle synet på hva som forårsaker dette skiftet er vel i all hovedsak fotografiet som fører kunsten inn i en eksistensiell krise i første del av 1800-tallet. Selv om modernismens bølge plutselig slo inn over kunstverden har det alltid, parallelt med andre nonfigurative og abstrakte stilarter, vært anerkjente kunstnere som har jobbet naturalistisk.

Mannen i Ron Muecks *Mann i en båt* (Figur 31) er langt fra idealisert (se beskrivelse av verket under hovedpunkt 2). Han ser heller ganske ordinær ut, som en helt vanlig mann. Det er ikke noe spesielt med denne mannen som gjør at Mueck har valgt å avbilde ham slik.

Han er ikke en gresk gud, eller en helt, en mann med makt, eller i en samfunnssituasjon man burde belyse. Han representerer derimot aspekter ved det å være menneske i det at man ikke alltid vet hvor man er på vei, og plutselig står man der uten hjelpemidler – tvunget til å følge strømmen. Mannen er iscenesatt ved at han sitter i båten. Båten er i utgangspunktet ikke skulptur, men vi oppfatter den som et skulpturelt element i den konteksten den befinner seg i (i et galleri), som en del av et kunstverk. Mueck er ikke den første som bruker ferdige virkemidler (readymades), Degas var tidlig ute med klær og hår til *Liten danser på fjorten år* (Figur 2). Nakenheten i *Mann i en båt* konfronterer oss med et svært direkte, og oppleves for noen<sup>4</sup> som svært ubehagelig i forhold til den idealiserte nakenheten i hvit marmor, i Michelangelos *David*.

Den brutale ærligheten man ser i *Mann i en båt* er noe man kan finne igjen i flere kunstverk av vår tid. Bildet *Nakenportrett med speiling* (Figur 32) minner om Muecks liggende kvinne i *Par i skjepositur* (Figur 22). I begge tilfeller er det en realistisk fremstilling av en vanlig, normal kvinne, fjernt fra klassisistiske gracier og gudinner. Med malingen modellerer Freud kjøtt og blod i fete penselstrøk, uten noen form for forskjønning (Lucie-Smith, 1995). Det stygg-fine ved Mueck og Freuds kunstverk balanserer på kniveggen mellom tiltrekning og frastøting, og skaper på den måten et dynamisk kunstverk. Som vi har sett overfor er det visse perioder i kunsthistorien en vilje til å studere, skildre og utforske menneskets utseende. Vi ser det i hellenismen, i eksempelet med markedskvinnen, vi ser det hos Lucian Freud, og vi ser det i Muecks skulpturer. Alle disse har en ting felles, kunstverket er en studie eller en skildring av mennesket i all sin ufullkommenhet. Muecks skulpturer virker likevel noe annerledes. De er bearbeidet på en slik måte (kanskje fordi den ferdige skulpturen er en avstøpning) at det ikke føles som en studie men en representasjon, hvorpå betrakteren blir den som studerer. Som vi også ser er det ikke den realistiske, usminkede fremstillingen som har dominert kunsthistorisk sett. Arven fra antikken har bestandig vært veldig sterk i skulpturen, i alle fall inntil modernismens tid.

---

<sup>4</sup> Når jeg har fortalt venner og familie (med liten erfaring med kunst) hva jeg skriver om, og viser dem den lille kunstboken med bilder av Muecks kunstverk, er det mange som opplever særlig *Man in a boat* som ubehagelig. De dekker over mannens nakenhet med hånden for å kunne se på bildet, eller blir fort forbi.

## 4.9 Skulpturens materiale

Skulptur har fra tidenes morgen blitt laget av bein, leire, stein, tre, metall (kobber og bronse) og alt mulig annet som lar seg forme og bearbeides. Ofte valgte man verdifulle materialer, som elfenben, alabast, marmor, og i noen tilfeller gull. Skulpturene ble ansett som verdifulle objekter i forbindelse med gudedyrking, og ble derfor pyntet med ulike elementer. For eksempel ble *Sittende statuett av Urnanshe* (2600-2500 f. Kr) laget av gypsum (gips i mineralform) dekorert med skjell (Gardner et al., 2001:22). *Sittende skriver* (2450-2350 f. Kr), en egyptisk kalksteinskulptur var dekorert med maling (Gardner et al., 2001:56). Fra antikken; den greske bronse skulpturen *Vognføreren* (470 f. Kr) med øyne av glass, og stykker av sølv i båndet rundt pannen (Gardner et al., 2001:123), og Feidias enorme *Athene* (438 f. Kr), som var rikt dekorert med gull og elfenben (Gardner et al., 2001:130). Disse eksemplene på skulptur i ulike materialer ble mer enn bemalet, de ble ytterligere dekorert og utsmykket.

Det er kanskje ikke overraskende at det er i barokken holdningen til materialbruk endrer seg. Barokken er en periode vi ser tilbake på som overdådig og maksimalistisk på grunn av den svært rike dekorasjonen av alt i fra dørklinker og klesdrakter til skulpturer. I første halvdel av 1600 tallet skjer det mye spennende i forhold til å sette sammen ulike typer materialer i en skulptur. Flere typer marmor med ulik farge ble benyttet for å skape et mer livaktig uttrykk, som for eksempel Antione Coysevoxs byste av Kardinal Mazarin (1640-1720) som har kappe og hodeplagg i rød marmor, mens resten er i hvit marmor. Duby og Deval mener det er fordi kunstneren blir nødt til å overse sin egen stil og personlige preferanser, og tilpasse seg oppdragsgiveren (for eksempel til private mausoleum) at disse forandringene skjer (Duby & Daval, 2002:750,751). Det tar lang tid før skulpturens materiale forandrer seg noe særlig utover dette. Selv om skulpturens stil og status som vi har sett hele tiden endrer seg, så er det først fra 1900 at skulpturen ble laget i mindre edle materialer som leire, plastikk, voks og gips. Utradisjonelle måter å bruke materiale på finner vi også hos Pablo Picasso som i 1912 laget skulptur av tynne metallplater, glass, aviser, og tre (Duby & Daval, 2002:973).

Etter konstruktivismen på 1920 tallet, med kunstnere som Gabo, Lissitzky og Tatlin, overrasket heller ikke minimalismens materialbruk noe særlig på 1960 tallet. Om skulpturene var laget av billig metall, eller om de var produsert på en fabrikk, var ikke videre bemerkelsesverdig, og materialdiskusjonen ble tilside satt av viktigere tema i samtiden. Etter



1960 oppstod det et skifte i bruk av materiale fra fast til føyelig, og fra edelt til billig masseproduserbart hverdags materiale. En av de mest ekstreme eksemplene på dette er kanskje Matthew Barneys skulpturelle verker<sup>5</sup> støpt ferdig i voks og vaselin (Figur 33). Skulptur (og kunst) er det man kan kalle "post-medium", dvs. man er ikke begrenset til ett materiale, men kan fritt bruke alle tilgjengelige. Kunstnere arbeider i alle medier, og en skulptur kan like gjerne være laget av papir, tøy eller plast som bronse, leire og tre (R. Krauss, 1999). Materialet har ikke lenger noen særlig innvirkning på kunstverkets verdi, vi anser ikke Muecks skulpturer av glassfiber og silikon som mindre verdt enn en bronseskulptur. Materiale er underordnet ideen, noe som kanskje kan sees som nok en arv fra konseptkunstens paradigme<sup>6</sup>.

#### **4.10 Skulptur størrelse/dimensjon**

Skulpturen har alltid vært laget i mange størrelser. Fra de aller høyeste på flere meter til små figurer du kan holde i hånden. Som for eksempel Feidias *Athene* på 11,58 meter og Venus av Willendorf (Figur 34) som bare er 11,43 cm høy. Aristoteles skrev at skjønnhet dreier seg om størrelse og orden/rekkefølge. Dersom skulpturen er for liten blir den kjedelig fordi vi oppfatter alt på en gang, og dersom det blir for stor vil betrakteren miste helheten (Mey [Online] Oxford Art Online). Ifølge Aristoteles har altså størrelsen innvirkning på hvordan vi oppfatter skulpturen. Aristoteles har nok opprinnelig ment dette om poesi, ikke skulptur, men prinsippene kan overføres.

Da Michelangelo avgjorde størrelsen på *David*, ble lite overlatt til tilfeldighetene. Han var bevisst på hvordan skulpturen ville bli oppfattet av publikum, i så stor grad at skulpturens proporsjoner er endret for å fremstå mest mulig majestetisk og estetisk for betrakteren. Skulpturen er stor nok til at den kan ses på avstand, og til at den virker imponerende, men ikke så stor at man mister oversikten. De greske prestene ville nok derimot ikke ha fått den fulle oversikten da de beskuet *Athene* i Parthenon fordi skulpturen er så stor.

Robert Morris skriver i *Notes on Sculpture 2*, at vi måler størrelsen på objektet vi står fremfor i forhold til oss selv. Kroppen vår er en konstant målestokk i forhold til størrelse og

---

<sup>5</sup> Barneys verker er nok bedre klassifisert som installasjon enn skulptur, men er relevant i forhold til bruk av nye materialer.

<sup>6</sup> Er ikke helt sikker på hvem jeg skal støtte meg til på dette, men Ellen Aslaksen ser bla. på konseptkunsten som et paradigmeskifte innen Norsk kunst. Man snakker til og med i dag om Ny-konseptualisme. Det finnes neppe en kunsthøgskole i dette land som ikke har elever som er sterkt påvirket av konseptkunsten. Det virker som om de nærmest ser på det som en oppskrift på hvordan å lage (god) kunst.

dimensjon, og at vi ser ting som er større enn oss selv annerledes enn ting som er mindre enn kroppen. Dette forholdet mellom kroppen og kunstverket kaller Morris for intimitet. Jo mindre objektet er dess større er intimiteten, og jo større objektet er, desto mer offentlig og mindre intimt er det i forhold til betrakteren. Skulpturer som er store oppfattes annerledes enn skulpturer som er små, fordi skulpturer som er mindre enn oss selv skaper et intimt forhold mellom kroppen og skulpturen. Små skulpturer blir med størrelsen mer unnselige, de er sårbare, de må beskyttes, de er langt mer lavmælte enn de monumentale skulpturene. Som Degas *Liten danser på fjorten år*, og Muecks *Par i skjepositur*. Små figurer har like lang historie som store skulpturer. Som *Venus fra Willendorf*, og de små terrakottafigurene av Eros og Nike fra gresk antikk. Slike mindre figurer ble antagelig brukt i hjemmets husalter, eller som suvenirer fra olympiske leker (dette gjelder greske terrakotta figurer). Skulpturens størrelse gjør den mobil, man kan ta den med seg fra sted til sted, og den kan stå i private hjem uten å oppta verdifull plass (Astier [Online] Louvre.fr).

Skulpturer som er større enn kroppen, oppleves som fremmede. De blir en delt erfaring med andre. Man tar et skritt tilbake og betrakter skulpturen med en viss avstand (Morris, 1992:817). Stor oppfattes også som synonymt med viktig. Slik vi for eksempel ser det i de enorme sittende skulpturene på tempelet til Ramses II, Feidias *Athene*, Michelangelos *David*, og Muecks *Gutt*. Store skulpturer er overveldende, mektige å iaktta, de kan sees fra lang avstand, og kan som sensasjon bidra til verkets berømmelse i seg selv, som for eksempel Claes Oldenburgs 13,7 meter høye *Klesklype* (1976), eller *Kristus Forløseren* (1931) på 38 meter som står på Corcovadofjellet over byen Rio de Janeiro i Brasil.

*Kristus Forløseren* blir omtalt som en statue, mens *Klesklype* blir omtalt som skulptur, og så finnes det en tredje kategori; monument. Hva er egentlig forskjellen? Kan en skulptur også være et monument? Grove Art Online definerer statuen som en frittstående fremstilling av et menneske eller et dyr. Den kan være utskåret, modellert eller støpt, og er som regel like stor, eller større enn 1:1. Monumenter er et minnesmerke over en person, en hendelse eller en handling, og kan være grupper av mennesker, relieffer på en større struktur etc, men også en enkelt fremstilling av et menneske (Sturken & Young [Online] Encyclopedia of Aesthetics). Skulptur er betegnelsen på tredimensjonale kunstverk, og kan være så mangt. Både liten og stor, figurativ og abstrakt. Statue og monument er altså to litt mer spesifikke kategorier enn skulptur, men et objekt kan falle innenfor flere eller alle kategoriene, som for eksempel Michelangelos *David*. Men hva med Muecks arbeider? Jeg har utarbeidet en tabell som viser kriteriene for de ulike kategoriene, og sammenligner disse fire verk av Mueck sammen med Michelangelos *David* i forhold til begrepene skulptur, monument og statue. Jeg føyer på en

ekstra kategori/et begrep, installasjon. Dette gjør jeg fordi installasjonen da den oppstod utvilsomt må ha påvirket skulpturens utvikling, både med henholdt til plassering i rommet, iscenesettelse, interaksjon med betrakteren og størrelse.

	<i>Michelangelo</i>	<i>Mueck</i>			
	<i>David 1501-4</i>	<i>Gutt 1999</i>	<i>Mann i båt 2002</i>	<i>To kvinner 2005</i>	<i>Mor og barn 2002</i>
<b>Statue:</b> Større enn 1:1	Ja	Ja	Nei	Nei	Nei
<b>Statue:</b> Utskåret, støpt eller modellert.	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<b>Statue:</b> Singulær figur	Ja	Ja	Ja	Nei	Nei
<b>Statue:</b> Oppreist figur	Ja	Nei	Nei	Ja	Nei
<b>Monument:</b> Minnesmerke over en hendelse, person el. handling.	Ja	Nei	Nei	Nei	Nei
<b>Skulptur:</b> 3D kunstverk	Ja	Ja	Ja	Ja	Ja
<b>Installasjon:</b> objekt plassert i et bestemt rom/miljø	Tja...	Nei	Nei	Nei	Nei
<b>Installasjon:</b> inviterer betrakteren inn i/til å bli deltager i kunstverket	Nei	Nei	Nei	Nei	Nei

Som tabellen viser, er Michelangelos *David* innenfor alle kategoriene og kriteriene (bortsett fra installasjon), mens Muecks skulpturer først og fremst er skulptur, som selv om det er den bredeste kategorien, er den eneste kategorien som treffer på kriteriene på samtlige av Muecks skulpturer. Ekstrakategorien installasjon som også er tredimensjonale kunstverk, har jeg føyd på for å klargjøre at Muecks skulpturer ikke kan defineres som installasjon, selv om installasjon som fagfelt har påvirket utviklingen av samtidsskulptur.

Det er kanskje en litt lettvinnt måte å klargjøre kategoriene på, men svært effektiv. Selv om Muecks skulpturer appellerer til betrakteren på mange nivå, er betrakteren aldri direkte deltagende i kunstverket. Samtlige av skulpturene hans er flyttbare mellom gallerier, de må ikke spesialinstalleres på en slik måte at de endrer rommet (selv om verk som *Gutt* krever litt plass) men er en enhet i seg selv, uavhengig av rommet og betrakteren.

Alex Potts diskuterer i artikkelen *Installation and sculpture* (2001) hvordan installasjonen på 1960 og 70 tallet har gått fra å være en provoserende handling som utfordrer forestillingene om det autonome kunstobjekt, til å bli et iscenesatt scenario fremfor det tradisjonelle kunstobjektet. En installasjon setter betrakteren innenfor rammen av kunstverket, det gjør det vanskelig å stille seg utenfor verket for å få den distansen til objektet man kan oppleve i for eksempel klassisk skulptur. Samtidig finnes det eksempler på at klassisk skulptur kan gjøre det samme med betrakteren. Skulpturen *Cupid og Psyche* er av en slik karakter at betrakteren må bevege seg rundt objektet for å få med seg, om mulig, helheten i skulpturen, fordi den er så kompleks. Helst skulle man hatt muligheten for å se den fra alle sider simultant (Potts, 2001:8). Objektet drar til seg tilskueren og *aktiviserer* sine betraktere, på samme måte som når man betrakter en installasjon. Når man betrakter en installasjon er man på sett og vis plassert innenfor rammen til selve verket, det gjør at det er vanskelig å betrakte verket med distanse, samtidig som man føler seg utenfor og fremmedgjort. En installasjon favner rommet, og gjør at det nesten er umulig å gjøre annet enn å betrakte det på nært hold. Verket aktiverer et slags mellomrom – betrakteren er både på innsiden og på utsiden av installasjonen. Installasjonen setter i gang en drakamp med sin betrakters følelse av å ville være midt i verket, og samtidig føle seg malplassert (Potts, 2001).

#### **4.11 Polykrom skulptur**

Dagens teknologi og vitenskap har gjort det mulig å finne ut mer om kunstverkene fra fordums tider gjennom undersøkelse av skulpturers overflate. En av de oppdagelsene man har gjort de siste årene, er at flere av de egyptiske og gresk antikke skulpturene var bemalt. Mange av skulpturene vi tidligere har antatt var umalt og hvite, har opprinnelig vært dekorert med sterke farger som gir skulpturen et ganske annet inntrykk enn det vi får når vi ser gipskopier av dem i museer i dag. Med farge skifter skulpturen karakter, og skulpturen blir mer lik mennesket. Eksempler på dette er blant annet funn av blå maling og forgyllning på *Bebudelsesengelen* fra Châlon (1280-1300), og lys og mørk maling som fremhever kontrastene på skulpturene som dekorerer eksteriøret på den romanske og gotiske basilika St. Maria Magdalena (1120-1190) i Vézelay, Frankrike (Osborne & Bostrøm [Online] Oxford Art Online).

Malt skulptur har lenge blitt undervurdert i kunsthistorien, blant annet fordi neoklassisismen dyrket den hvite, rene klassiske skulpturens form. Å legge maling på figuren ble ansett som tilgrising og usann sminking av skulpturen. Dette hørte til den lavere kunsten

utenfor den europeiske kunstverden, som den spanske polykrome treskulpturen *Ecco Homo* (1617) av Gregorio Frenàndez (Figur 1). Ferenàndez tilhører en hyperrealistisk skulptur tradisjon hvor kunstneren malte skulpturens kropp naturtro og satte i glassøyne, elfenbentenner, brukte ekte hår og kledde på skulpturen (Greeves & Wiggins, 2003:53-54). Alle de overnevnte eksempler er eksempler fra kirkekunst, dvs. skulptur som også har et element av retorikk. Kirkens mann Saint Augustine (354-430) var en av dem som skrev om kirkekunst, og syntes farge hørte hjemme på skulpturer. Omfanget av malte kirkeskulpturer og albertavler kan vitne om at det var flere som var enige med ham i det. Med farge blir kunstverkene mer virkelige for kirkegjengerne. Skulpturene og maleriene skulle formidle budskapet på en måte menigheten kunne forstå. Særlig var albertavler og skulpturer utskåret i tre bemalet, da treet ikke var ansett som et edelt materiale i seg selv. I romansk periode var det mange dyktige treskjærere, og tre var et vanlig materiale, både for husbygging og møbler. Trebilder og treskulpturer ble innsatt med gull, og malt (Curtis, 1999:327). Skulpturen ble høyt verdsatt fordi den var av et solid og varig materiale, fordi den bevarte både uttrykket og budskapet mye lenger, og kunne lages i en størrelse som overgikk maleriet. Verdien ble avgjort i forhold til materialet den var laget av, hvor påkostet og dekorert den var og hvor godt den var utført (Mey [Online] Encyclopedia of Aesthetics).

At umalt skulptur ble dyrket i neoklassisismen kan ha sammenheng med renessansens kunsthierarki. Skulptur ble ansett som en høyere kunstart enn maleriet, og det blir hevdet at Michelangelo blant andre avskydde maling på skulptur. Han foretrakk at skulpturens form kom til sin rett. Tyske Johann Joachim Winckelmann mente at skjønn skulptur var skjønn form, og fremhevet at hvit stein som sublimerer skjønnhet (Potts, 1994:2). Denne holdningen til malt skulptur er basert på antagelsen om at gresk skulptur opprinnelig eksisterte i umalt form. Dette forble gjeldende inntil andre halvdel av 1800 tallet, til tross for stadig økende bevis på at de antikke skulpturene som var neoklassisismens store forbilde, var bemalet. Den ganske kontroversielle debatten om hvorvidt farge skal anses som egenskap ved skulptur kaster lys over et komplekst estetisk spørsmål om kunst og sannhet. Debatten var ikke ny på 1800 tallet, men strekker seg tilbake til antikken. For selv om Platon erkjente at skulpturen på hans tid ble malt, så syntes han ikke at dette var et kriterium for skjønnhet. Hans argument er at farge fremfor alt tjener til imitasjon av virkeligheten. Det er dette som blir argumentet da debatten kommer opp igjen på 18 og 1900 hundretallet i tekstene til Denis Diderot og Johan Gottfried von Herder. Farge i skulptur kan forårsake at grensene mellom skulptur og virkelighet blir uklar, ved å bringe objektet for nær virkeligheten og det spesifikke ved det

ekte. Polykrome skulpturer utenfor kirkerommet ble først utbredt i Europa gjennom Art Nouveau og symbolkunst i andre halvdel av 1800 tallet. Malt skulptur er likevel marginalisert i den tradisjonelle vestlige kunsthistorien, og ansett som på den laveste kunsten på rangstigen. Den modernistiske essensialismen som preger 18 og 1900 tallet forstår fargeløsheten som en ærlighet mot materiale og form, en formpurisme der alt annet enn materialets farge var bannlyst (Mey [Online] Encyclopedia of Aesthetics).

Muecks skulpturer ville ha vært helt annerledes uten bemaling. Den dimensjonen i illusjonen av et menneske ville ikke ha vært tilstede uten farge. De ville ha fremstått som livløse og tomme hylstre, som George Segals hvite eller malte gipsavstøpninger av mennesker. Et eksempel på de hvite/monokrome skulpturene er *Par mot grå murvegg* (Figur 35) fra 1986, men kunstneren har også laget mindre kjente verk med et helt annerledes uttrykk, som *Kvinne mot dør* (Figur 36) fra 1889. *Kvinne mot dør* er en malt avstøpning, behandlet som om det var et blankt lerret. Klærne, huden og håret er malt i respektive farger, med klare, løse og raske penselstrøk. De to verkene nevnt ovenfor er vidt forskjellige, og fremstår nesten som to separate kapitler i hans kunstneriske praksis. Man ville kanskje ha tippet at de ble laget i forskjellige perioder i Muecks liv, men det merkelige er at de er laget med bare tre års mellomrom. Skulpturene som oftest er gjengitt i kunstbøkene er i helfigur og med langt mindre maling enn *Kvinne mot dør*, som i *Sculpture, from Antiquity to the present day* (2002:1080).

#### **4. 11 Avstøpninger**

Mange av de greske skulpturene var laget i bronse, en avstøpning av den opprinnelige skulpturen i leire (som hos Mueck). Grekerne laget så en masterform (eng. *master mold*) utenpå leireskulpturen, og fjernet denne i deler. Når leiren var tørr ble ett lag med voks lagt inni formen, og når den var avkjølt fikk man en hul voksmodell i skulpturens form. På dette stadium kunne skulptøren legge til detaljer og finpusse på det endelige uttrykket skulpturen skulle få. Så ble leire lagt utenpå voksskulpturens deler, og flytende leire helt inn i voksformen. Metallpinner ble skjøvet inn gjennom voksen og inn i kjernen for å holde kjernen på plass når voksen ble smeltet bort. Så kunne man helle smeltet bronse inn i formene, som stivnet før man begynte å fjerne leiren. Til slutt satte man skulpturen sammen (Gardner et al., 2001:124). Metoden for produksjon av en avstøpning er med andre ord ikke helt ulik den

Muecks skulpturer fremstilles ved<sup>7</sup>, og har ikke forandret seg meget selv om materiale og uttrykk har endret seg. En avstøpning av en leirefigur, som fremstår som mer ekte enn leireformen den ble skapt fra, er ganske interessant.

Det er også avstøpninger som er det endelige produktet, som George Segals gipsskulpturer støpt direkte utenpå et menneske med klær, veske, sko og alt som hører med. Avstøpningene og tomrommet inni dem, blir stående som en markering av mennesket som en gang var der (Figur 35). Når Segal i tillegg maler noen av gipsavstøpningene, blir verket enda mer komplekst (ikke nødvendigvis bedre). Det som en gang var på innsiden blir malt på utsiden. I Muecks tilfelle har det ikke vært noe fargerikt eller levende på innsiden. Tomrommet i Muecks skulpturer minner oss bare om fraværet av et menneskelig nærvær overhodet.

En annen kunstner som lager avstøpninger av kroppen er Antony Gormley. Han bruker sin egen kropp innpakket i tynn industriell klebeplast som utgangspunkt for skulpturen, som i skulpturene i *Broken Column*, Stavanger 2003 (Figur 37). Både Segal og Gormleys skulpturer bærer tydelig inntrykk av at de er avstøpninger av ett menneske, mens Muecks skulpturer fremstår som originalen.

## **KAPITTEL 5:**

### **SKULPTURELL ANNERLEDESHET**

#### **5. 1 Et utvidet begrep**

Rosalind Krauss stiller i artikkelen *Skulptur i det utvidede felt* (1979) spørsmål rundt hva som defineres som skulptur, og hvordan skulpturkategorien stadig strekkes og utfordres. Hun diskuterer hvordan det har blitt vanskeligere og vanskeligere å definere hva skulptur egentlig er.

*”I løpet av de siste ti årene har heller overraskende ting blitt kalt skulptur: smale korridorer med TV-skjermer i endene, store fotografier som dokumenterer fotturer; speil plassert på rare vinkler i ordinære rom; midlertidige linjer i ørkenen. Ingenting synes å kunne gi en slik broket samling arbeid rett til å legge beslag på hva det nå er man mener med kategorien skulptur. Med mindre kategorien kan gjøres nær uendelig formbar.” (R. E. Krauss, 1979:30)*

---

<sup>7</sup> Som beskrevet i punkt 2.3 *Analyse*, side 17 og 18.

Krauss skriver at på 1960-tallet var skulpturen i et kategorisk ingenmannsland. Det var det som var foran en bygning, men som ikke var bygningen selv, og det som var i landskapet, men som ikke *var* landskapet. Som Robert Morris sine skulpturer som var i og en del av rommet, men ikke egentlig rommet (R. E. Krauss, 1979:36). Slik blir skulpturen i en tistand av omvendt logikk. Skulpturen var ikke-landskap og ikke-arkitektur (Figur 38), en negativ kombinasjon av ekskludering hvor det som står igjen er skulptur. Kunstnerne begynte å jobbe med de ytre grenser av disse kategoriene, og balanserte mellom det skapte og det ikke skapte, natur og kultur, i de områdene hvor det kunne synes som om skulpturen var suspendert. Hvis grensene for skulptur er uttrykket for en logisk motsetning i form av et negativt par, kan de logisk omgjøres til de samme polene i positiv form. Ikke-arkitektur er ganske enkelt Landskap, og ikke-landskap er helt enkelt Arkitektur. I tre diagrammer tegner Krauss opp kategoriene og hvordan de forholder seg til hverandre. Hun navngir mellomkonstellasjonen ikke-arkitektur og arkitektur som *aksiomatiske strukturer*, ikke-landskap og landskap som *merkede steder*, landskap og arkitektur som *stedskonstruksjon* og mellom ikke-landskap og ikke-arkitektur finner vi *skulptur* (Figur 39). Skulptur er altså ikke arkitektur, og ikke landskap, men andre 3-dimensjonale verker (R. E. Krauss, 1979:38). En av de tingene man med sikkerhet kan si er at skulptur er en historisk kategori, ikke en universell, den har sin egen logikk, og et eget sett med faste regler og normer (R. E. Krauss, 1979:33). Samfunnet og kunstverden definerer med andre ord med jevne mellomrom begreper i forandring.

På 1970 tallet ble termen ”skulptur” litt vanskeligere anvendbar og diffus, skulptur var for eksempel en haug av tonnevis med ørkenensand, eller svære redwood tømmerstokker som ble rullet inn og plassert i et galleri. For å legitimere disse uortodokse verkene har historikere og kritikere trukket linjer til oldtiden og årtusen bakover i tid, til Stonehenge og Indiske gravhauger, (som jo ikke er skulptur, men en del av kunsthistorien likevel) i stedet for å referere til mer samtidige verk som Brancusis *Uendelig søyle* fra 1938 (Figur 40) for å knytte samtid med fortid og skape belegg for kunsten. Dette har imidlertid ikke hjulpet oss med å klargjøre hva vi mener med skulptur, heller tvert imot, likevel har vi en forståelse av hva skulptur er (R. E. Krauss, 1979:33).

Begrepsskille mellom installasjon og skulptur er også noe som ble definert litt etter litt. Installasjoner er en fellesbetegnelse på kunstverk som ofte er veldig stedsspesifikke, og aktiverer rom og betrakteren. Installasjon oppstod som en kategori på 1960-70 tallet, hvor det skjedde et radikalt skifte i kunsten, også når det gjelder skulptur. Når installasjonen oppstod ble den født som en reaksjon på det økende formulariske og restriktive privilegium av det autonome objektet, i mainstream etterkrigs og høymodernistiske oppfatninger av skulptur.



For å åpne et rom for levedyktig tredimensjonal kunst i disse omstendighetene, var det nødvendig å gjøre en radikal vending fra objektets tinglighet (Potts, 2001).

Hos kunstnere som jobbet tredimensjonalt oppstod det på denne tiden en dreining, mot en søken etter alternativer for den uavhengige skulpturens form. Kunstnere fikk et skulpturelt fokus på form og konseptkunst, dette gjorde at skulpturen endret seg voldsomt i forhold til de tidligere kategoriene for hva som kunne defineres som skulptur. Allan Kaprow kalte konstruksjonene ”miljøer”. I denne perioden blir betrakterens sanselige opplevelse av verket viktigere, og ved å fjerne rammer og pidestaller opptar kunstverket det samme rom som betrakteren. Bevegelsen fra skulptur til installasjon er mer et skifte i fremgangsmåte enn et strukturelt brudd. Også installasjonen har en form, den består av en masse, og er en ting – like mye som skulpturelle objekter. Skiftet til installasjon er et fokus på iscenesettelse og fremvisning av verket konkluderer Potts (Potts, 2001:15).

*“Installation acknowledges the viewer as central to the work, provides or professes to provide or satisfy an experience, where sculpture continues to posit itself as central to the work. It’s glad you’re looking at it, but **it really doesn’t need you.**”*

Johanna Burton, *The Current State of Sculpture* (Burton, 2006)

Michael Fried skriver i artikkelen *Art and objecthood* at kunst som tar betrakteren med i ligningen er *teatralisk*, og er dermed kunstens fiende som må overvinnes. Shusterman mener det stikk motsatte; dialogen mellom kunsten og betrakteren må gjenopptas. Varemerket for installasjonskunst er den teatraliske appell til en nysgjerrig og ivrig betrakter, som samtidig er oppmerksom på at han er i en gallerisetting. Kunstneren og kritikeren Ilya Kabakov nevner dette viktige fenomenet i innledningen til sitt foredrag *On the ”total” Installation*. Man er samtidig både offer for installasjonen, og deltaker, som på den ene siden undersøker og vurderer installasjonen, på den andre siden er en del av den; betrakteren blir overveldet av atmosfæren av den totale illusjon. Forventning og sosiale vaner som betrakteren tar med seg inn i installasjonen og vil være med ham når han kommer, skal enten brukes eller elimineres når han har trådt inn i det nye miljøet kunsten presenterer (Kabakov, Tupitsyn, & Tupitsyn, 1997).

Uten sokkelen er galleriet skulpturenes ramme og deler scene med betrakteren. Ifølge en studievenninne jeg har snakket med som har vært i Danmark og sett *Boy*, kunne fortelle meg om opplevelsen. Den romlige og psykiske tilstedeværelse i rommet er enorm. Nakenheten og sårbarheten både tiltrekker og frastøter, samtidig inviterer overflaten og

detaljene betrakteren til å studere skulpturen på nært hold. En skulptur er noe mer atskilt fra rommet den befinner seg i. På avstand presenterer den oss for et bilde som må revurderes igjen og igjen når vi ser den fra forskjellige vinkler, på avstand og på nært. Det er en singulær helhet, en formal komposisjon som er presentert for oss. Fra skulpturen til installasjonen er det en endring i fremstillingen av verket, hvor skulpturen med overlegg er satt i sin egen verden, utstilt som noe spesielt, noe annet, som et autonomt objekt. En (slik) iscenesettelse av autonomi er imidlertid ikke noe nytt, men også tilstede i 1800-talls skulptur hvor hele rom ble designet på en særskilt måte som gjorde at skulpturene utstilt i salene fikk sin egen nisje, sin egen ramme i en innendørs skulpturhage. Å iscenesette skulptur handler ikke bare om plassering, men også om hvordan den henvender seg til betrakteren (Potts, 2001:13).

Andre sentrale ting skjer også i modernismen. Et viktig moment i skulpturens løsrivelse fra sokkelen og stedet, begynte med Auguste Rodin (1840-1917) og Aristide Maillol (1861-1944) som begge gav monumentene mer kunstnerisk personlig preg enn det som tidligere var vanlig, og ladet skulpturene slik at de ble *mer* enn et monument over en bestemt hendelse eller person. Rodins berømte Balzac ble bestilt av Société des Gens des Letres, men da de fikk se den i sin fulle størrelse ville de ikke lenger ha den fordi de mente tolkningen ble for personlig. De mente den representerte like mye Rodin, som Balzac. Balzacskulpturen ble ikke støpt før etter Rodins død, og ble da kalt *En Balzac/En Rodin*. En dobbel dedikasjon som markerer skiftet fra monumentet som representerer det den portretterer, til å representere kunstneren som har laget den (Curtis, 1999:67). Dette skiftet i skulpturen er viktig for skulpturens plassering i rommet, som frittstående skulptur i et byrom. Skulpturen beveget seg med dette i retning av galleriet, og en status på linje med billedkunsten. Med Rodin blir statusen for skulptøren langt på vei gjenopprettet. Skulpturen ble flyttbar og fikk en annen dimensjon, samtidig blir skulptørens karriere langt mer usikker når kunstneren tar ett skritt utenfor det oppdragsgiveren har tenkt seg. Med denne frigjøringen fra den forutbestemte hensikt, ble også kunstneren stående mer rotløs (Curtis, 1999:67). Hvem skulle betale for en flyttbar skulptur?

Den amerikanske hyperrealisten Duane Hansons skulpturer er også høyst flyttbare. Hanson dro den hyperrealistiske linjen fullt ut, og fremstilte stereotyper av det amerikanske folk med handlevogner, ruller i håret, eller kamera på magen. Gjennom plasseringen av disse verkene i galleriet problematiserte han grensen mellom kunst og virkelighet ved å gjøre det så hverdagslig og nært som mulig. Hansons realistiske *Supermarket shopper* fra 1970, har forbindelser til Muecks skulpturer som også er plassert fritt i gallerirommet. *Supermarked*

*shopper* er ikke bare påkledd, men står uten sokkel rett på gulvet, figuren er i størrelse 1:1 og har en handlevogn med varer som attributt (Lucie-Smith, 1995). Disse to eksemplene fra vidt forskjellige perioder har helt forskjellige hensikter, men på ett plan har de likevel noe felles med Ron Muecks verker. De avbilder mennesket på en måte som går utover den tradisjonelle oppfatning av skulptur, og går nesten over i å være en form for installasjon. De står direkte på gulvet og fjerner noe av avstanden til verket.

## **KAPITTEL 6:**

### **RESEPSJON/PERSEPSJON AV KUNSTVERKET**

#### **6.1 Dialog mellom kunstverk og betrakter**

I tolkningen av Muecks *Mann i en båt* hevder jeg at kunstverkene har en spesiell effekt på betrakteren. Skulpturene er laget med tanke på møtet mellom kunstverk og betrakter. I dette kapitlet leter jeg etter en teori som kan si noe om hvordan kunstverket kommuniserer med betrakteren, hvordan betrakteren skaper mening ut av hva hun/han ser, og hvordan kunstneren tar med betrakteren i skapelsesprosessen. Muecks skulpturer laget av voks og glassfiber er ladet med et bestemt uttrykk som er mer eller mindre åpenbart for betrakteren. I hverdagen oppfatter vi kroppsspråk like selvfølgelig som vi kommuniserer med tale og stemmeleie i samtale med andre. Når vi tar i mot informasjon starter en prosess hos betrakteren som kalles persepsjon. Det er den individuelle prosessen som pågår i hjernen til alle betraktere når vi tar imot inntrykk og stimuli gjennom sansene, og oppfatter og tolker det vi ser på bakgrunn av den individuelle kunnskap vi er i besittelse av (Johansen, 2008:76).

Når Mueck imiterer menneskekroppen imiterer han ikke bare form og hud, men også sjelslivet som finnes og samtidig ikke finnes, inni skulpturene. Selv i en frosset bevegelse har de et kroppsspråk som oppfattes intuitivt av betrakteren. Man behøver ikke være kurator- eller kritikergen for å skjønne at følelsene som formidles i verket *Gravid kvinne* (Figur 7) er at kvinnen er trøtt og sliten av tyngden av barnet hun bærer i sitt morsliv. Muecks verk kommuniserer slik til alle mennesker, uavhengig av kunstinteresse eller kunnskap. Verkene er lettfattelige, men det er ikke deres eneste dimensjon. For å få fullt utbytte av det som ligger i verket må man ha noe bakgrunnskunnskap om kunst, uansett hvor godt man har oppfattet det man ser, ser man ikke mer enn det man har kunnskap om (Sveen, 1995:17).

Det finnes flere teorier som går på dette med forholdet mellom kunsten og betrakteren. I denne oppgaven synes jeg det er vanskelig å velge for eksempel resepsjonsteori fremfor somaestetikk eller relasjonell estetikk. Det er vanskelig å velge en teori som er dekkende nok til å ekskludere de andre. De er alle inne på et resepsjonsaspekt som gir verktøy for å beskrive møtet mellom skulpturene til Mueck og betrakteren, og hvorfor og hvordan han fenger et såpass bredt publikum.

## **6.2 Kunstverk som kommunikasjon**

Kommunikasjon er utveksling av informasjon eller meninger mellom to individer. Budskapet overføres fra senderen til mottakeren, og mottakeren tolker budskapet og oppfatter, eller oppfatter det ikke. I en samtale bytter man på å være sender og mottaker, men i møte med en skulptur er man kun mottaker<sup>8</sup>. Teorier om kommunikasjon er utviklet i forhold til litteratur og media, og når man behandler fagfeltet visuell kultur bruker man gjerne Chatmans narrative kommunikasjonsmodell som utgangspunkt for diskurs rundt det som skjer når man kommuniserer (P. Larsen, 2008). Under ser du hvordan kunstverk som *Mann i en båt* ville passe inn i teorien.

<b>Empirisk forfatter</b>	<b>Budskap</b> (Implisitt forfatter – Implisitt leser)	<b>Empirisk leser</b>
Kunstneren (Mueck)	Kunstverket (for eksempel <i>Mann i en båt</i> )	Betrakter

Den empiriske forfatteren og leseren er verkeksterne størrelser, de er utenfor verket, men en del av kommunikasjonsprosessen. Uten dem ville det ikke ha vært noen kommunikasjon. Den implisitte forfatteren er bildet den empiriske leseren danner seg av forfatteren når han/hun leser, for når forfatteren lager verket, legger han igjen spor av seg selv, holdninger, språk, osv, som gir leseren et bilde av hvem forfatteren er. Vi kan tenke oss at når betrakteren står foran *Mann i en båt* tenker han på presisjonen kunstneren har lagt ned i verket, og hva han har ønsket å formidle. Når Mueck laget *Mann i en båt* tok han en rekke avgjørelser en annen kunstner ville ha gjort annerledes dersom han skulle ha brukt samme tema/situasjon i et kunstverk, med andre ord hvordan Mueck har lagt frem temaet, er en del av kommunikasjonen i verkene.

<sup>8</sup> I møte med en installasjon kan betrakteren også være sender ved at man tar del i kunstverket, og overfører noe til neste mottaker.

Wolfgang Kemp (f. 1946) peker på at i alle kunstverk inngår en kommunikasjonsprosess som må oppfattes som en dialog. Den spør etter mottakerens plass i kunstverket, som en implisitt leser dvs. mottageren som avsenderen hadde i tankene da han formet budskapet. Forfatteren/kunstneren ser for seg en implisitt betrakter som den ideal posisjonen/funksjon betrakteren forventes å innta når man ser på verket. Implisitt betrakter er en kategori som beskriver hvordan et verk er virksomt i sammenhenger der det skapes mening mellom verk og betrakter. Denne posisjonen er på forhånd innskrevet i selve verket, avsenderen har hatt et bilde av sin mottager i tankene, og dette kan forme hvordan verket blir sendt ut. Ved å prøve å stille seg i denne posisjonen, vil den faktiske betrakteren se og forstå verket slik kunstneren har tenkt at det skal tolkes (Kemp, 1998:181).

Larsen sier *”den eller de leserroller teksten tilbyr den empiriske leseren, de rammene eller retningslinjene som legges for leserens meningsproduksjon blant annet gjennom tekstens henvendelsesform”* (Østbye, Helland, Knapskog, & Larsen, 2007:63). Dvs. at dersom Mueck har tenkt på hvordan figurene fremtrer og oppleves for publikum når han avgjorde uttrykk og størrelse, er den implisitte leseren med i hodet på kunstneren igjennom skapelsesprosessen. Gjelder det all kunst? Antagelig, men ikke all kunst har favor hos et så stort publikum som Mueck har. Kanskje fordi kunstnerens implisitte leser/betrakter er (for) snever? Det kommer litt an på hva budskapet kunstneren ønsker å formidle er. Dersom kunstverket handler om kunsten selv, er det kanskje logisk at det henvender seg til kunstkjennere. Dersom kunstverket handler om menneskets livssyklus, ja, da henvender den seg kanskje til alle mennesker.

### **6.3 Resepsjonestetikk**

Resepsjonestetikk (Holub, 2007-2010) oppstod i vest tyskland ved University of Constance på 1960- og 70-tallet, har slektskap med Reader-Response teorien som ble gjeldende i USA på omtrent samme tid. Resepsjonestetikk er betegnelsen på en retning innen litterær kritikk som belyser leser og resepsjon av tekster i stedet for å se på produksjonen av teksten og selve teksten som tradisjonelt har vært vanlig. De sentrale teoretikerne på det litterære feltet er Robert Jauss og Wolfgang Iser. Denne kritiske teorien oppstod som følge av mangel på en teori som bandt samtid sammen med fortid (Holub, 2007-2010). Jauss mente at verdien av en tekst ikke er stadfestet i forfatterens genialitet, men i verkets evne til å formidle til mennesker på tvers av generasjoner og århundrer. Enhver tekst, eller ethvert kunstverk, leses med en forventning til sjanger og retning i teksten, og kunstnerens oppgave er å tematisere dens forståelseshorisont. Hvis teksten klarer å bryte ned disse forventningene, så er

den et stykke kunst. Med årene forsvinner forståelseshorisonten verket er skapt i forhold til, slik at verket ikke lenger bryter forventninger. I stedet får den anseelse som en klassiker som har bidratt til å skape en ny forståelseshorisont. Iser fortsetter å utvikle teorien til Jauss og er opptatt av interaksjonen mellom leseren og teksten. Han spør seg om hvordan og under hvilke forhold en tekst har mening for leseren. I stedet for tanken om en mening som ligger i selve teksten, blir meningen produsert i interaksjonen mellom en kognitiv leser og teksten. Han er opptatt av den implisitte leseren i teksten (den forestilte leseren forfatteren henvender seg til når han skriver). Det finnes et budskap som allerede ligger i teksten og venter, klart for leseren, og det finnes en oppfattelse og oppdagelse av teksten i leserens sinn som fyller ut tomrom i hans erfaring og kunnskap. Selve kunstverket ligger altså et eller annet udefinert sted mellom leser og tekst. Våre møter med teksten er en del av opplysningsprosessen hvor vi etter hvert forstår andre og oss selv mer og mer i møte med teksten (Holub, 2007-2010).

Wolfgang Kemp forsøkte som nevnt tidligere å etablere en resepsjonsetetisk metode for kunstvitenskapen. Han hevder at møtet mellom kunstverk og betrakter kan behandles som en dialog hvor mottakeren ikke bare er passiv, men deltakende i prosessen som fortolker og meningsskaper. Kemp definerte resepsjonsetetikk som et beslektet felt med en rekke andre teorier som går på resepsjon og betrakterens rolle, men likevel noe separat. Han foreslo å undersøke betrakterens rolle som den fremtrer implisitt i bildet ved hjelp av de visuelle ledetrådene gitt av kunstneren, som er lagt der for å vekke en respons i betrakteren (den implisitte betrakter). Disse ledetrådene fører til at hun/han fullfører den interaktive prosessen av det å oppfatte budskapet i bildet (Kemp, 1998:186).

Kunsten adresserer betrakteren gjennom (1) måten figurene i kunstverket forholder seg til betrakteren. Kunstneren benytter seg av *diegesis* (måten figurene er plassert i bildet for å formidle en fortelling/et budskap) for å kommunisere til betrakteren. I et maleri kan det for eksempel være en figur som er litt tilsidesatt for hovedhandlingen, en person betrakteren kan (2) identifisere seg med. Betrakteren får slik en "inngang" til kunstverket. Kunstverk er laget med et eller flere bestemte (3) perspektiv i forhold til hvordan betrakteren møter verket. Videre kan det også vise betrakteren (4) bare et fragment av motivet, som gjør at hjernen med en gang begynner å konstruere det som ikke er med i bildet. Betrakteren aktiviseres. Den siste måten Kemp nevner hvor kunstverket adresserer betrakteren, er gjennom (5) uferdige/blanke felter. Deler av bildet blir stående åpent for betrakteren, som inviteres til å forestille seg ferdigstillingen (Kemp, 1998:188). Kommunikasjonen legges altså ned i verket gjennom den implisitte betrakteren, og skjer gjennom betrakterens persepsjon av kunstverket. Det er en indre kommunikasjon i betrakteren som oppstår i møte med kunstverket.

Kemp foreslår relasjonell estetikk som metode for tolkning, men han bruker den dessverre ikke på samtidskunsten. Eksempelene han selv kommer med er 1600-talls bilder som *Tyvlytteren* (1655) av Nicolaes Maes.

Likevel er det slik at mye av dagens kunst ikke kommuniserer med alle betraktere, det kan i følge Dag Sveen (1995) skyldes at kunnskapskravet mye av dagens kunst stiller til betrakteren, men det kan også skyldes at noe kunst mangler en implisitt betrakter? Enten fordi det ligger så mye implisitt forfatter i verket at det ikke er plass til betrakteren, eller at det ligger så enormt mye innhold i budskapet at den implisitte betrakteren oversees. Det kan også skyldes at den implisitte betrakteren som er innskrevet i verket ved produksjon, ikke er allmenn, men spesifikk, og derfor bare snakker til en gruppe mennesker. La oss si at det er slik, finnes det et eksempel på et verk som er av den karakter?

Matthew Barneys femdelte verk *Kremaster syklusen* er ett av de verkene som krever utrolig mye av betrakteren. Med verket følger en bok på 546 sider, noe de færreste har mulighet til å sette seg inn i. Mennesker med liten erfaring og kunnskapsbakgrunn om kunst vil antageligvis forlate fremvisningen av verket etter få minutter, og ikke skjønne noe av hva de har sett. I dette verket er så mye informasjon, så mye "kunstverk" at den implisitte betrakteren blir skvist ut av verket. Finnes det et eksempel på et kunstverk uten spor av implisitt betrakter? Altså kunst uten kommunikasjon? Det blir i så tilfelle et paradoks i og med at kunst er en form for kommunikasjon. Det måtte i så fall være et kunstverk som er skjult for betrakterens øyne, eller destruert før noen fikk se det, men også det er jo en form for kommunikasjon. Dersom det er mulig, må det være noe abstrakt vi ikke kjenner oss igjen i, ingen følelse, ingen bestemt farge, ingen form. Det finnes kunst som ikke representerer noe fysisk, som Jacson Pollocks *Nummer 1* fra 1950 (Figur 41). Det er vanskelig å forstå slik kunst fordi den er abstrakt, men det er likevel farger, rytme og uttrykk. Kan det skje med kunsten som med ordet, at det kan miste sin betydning, at meningen blir borte? Noe har gått galt mellom språk og virkelighet, det henger ikke lenger sammen (B. Larsen, 2006:107).

#### **6.4 Estetisk erfaring**

Dewey drøfter i teksten *Å gjøre en erfaring* fra *Art as an experience* (1934) hva det å gjøre en erfaring innebærer. En av de mange tingene han konkluderer med, er at persepsjonen er den forbindelsen som gir mening, og at det å fatte den er målet på hvor meningsfullt innholdet i en erfaring er. Erfaringen kan begrenses av alt som forstyrrer persepsjonen av

relasjonene, mellom det å gjennomgå noe og det å gjøre noe. Forstyrrelsen kan skyldes for stor aktivitet eller for stor mottakelighet, eller at man gjennomgår noe i altfor sterk grad. Man må med andre ord, i følge Dewey, ha en viss distanse til det man skal erfare, og man må ha tid til å ta den inn (Dewey, 1934:203-206).

Dewey understreker at det er forskjell på persepsjon, som er en aktiv prosess, og gjenkjennelse, som ikke krever noe av betrakteren. Det å betrakte noe er *ikke* å være passiv, persepsjonen samhandler med hendelsene og objektene som omgir den. Gjenkjennelse er det første stadium av persepsjon, men dersom man bare gjenkjenner og ikke lar kunstverket synke inn, går man glipp av den estetiske erfaringen. Med andre ord finnes det to måter å se en utstilling på, betrakteren som kun gjenkjenner og ikke sanser, og betrakteren som sanser, oppfatter kunstverkene, og lar inntrykket kommunisere noe til ham/henne. For å sanse må nemlig betrakteren skape sin egen erfaring, det er en skapelsesprosess som ligner på kunstnerens prosess. Den estetiske erfaring er tett knyttet til den skapende erfaring (Dewey, 1934:210-11). Han mener kunstverket må være rettet mot betrakterens persepsjon. Det gjøres ved at kunstneren legemliggjør tilskuerens holdning i sitt eget arbeid, noe man helt klart kan se i Muecks arbeider, som blant annet opplevelsen av å være i samme rom som skulpturen *Gutt* (Figur 6). Vi opplever *Gutt* annerledes enn en vanlig gutt, ikke bare fordi han er så stor, men også fordi han sitter på huk i et galleri.

Dewey bruker et eksempel på hvordan vi oppfatter kunst annerledes enn natur; la oss si at vi finner en gjenstand som er delikat utformet. Så tiltalende for iakttakeren, både i materiale og proporsjoner, at vi tror gjenstanden er håndlaget. Så finner vi bevis for at det er en vilkårlig skapt naturgjenstand. Det er nøyaktig den samme gjenstanden som tidligere, men det opphører å være et kunstverk. Den hører ikke lenger hjemme på et kunstmuseum, men på naturhistorisk museum. Denne forandringen i persepsjon skyldes ikke bare en intellektuell klassifisering, men en direkte forandring i persepsjonenes forståelse (Dewey, 1934:206-207). Betrakteren møter på en måte seg selv i døren ovenfor Muecks verker, de kjenner igjen kroppen, men innser selvsagt at der er en kropp som er skapt av en kunstner. Det er kropp som klassifiseres som kunstverk, derfor oppfatter og betrakter vi disse kroppene annerledes enn en naturlig kropp. Mueck gjør det å betrakte kroppen til en estetisk erfaring, annerledes enn den man for eksempel får når man ser *Bodies, the exhibition*, en naturvitenskaplig utstilling av kroppen (Exhibitions, 1995 [Online] ).



## 6.5 Somaestetikk

Det har ikke alltid vært enighet om at et kroppslig utgangspunkt (følelser og sanser) er mulig i en estetisk erfaring, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) mente kroppen, eller kjødet var det ringeste (det syndige som må disiplineres) i mennesket, og kan derfor ikke være en kilde til sanseoppfatning og kunnskap om verden. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) hevder derimot at kunstverket fremtrer i sin fylde først når det gir betrakteren en erfaring som forvandler ham/henne. Denne opplevelsen ikke er subjektiv i personen som opplever kunsten, men en kvalitet i kunstverket selv (Shusterman, 1997:31). Dewey sier at betrakteren må sanse og føle, for å kunne gjøre en estetisk erfaring, det vil nok Richard Shusterman, somaestetikkens far, si seg enig i.

Begrepet somaestetikk er utviklet av den amerikanske kunstfilosofen Richard Shusterman (f. 1950). Han sier han har laget begrepet somaestetikk *”for å definere en disiplin som både er teoretisk og praktisk, og som har som oppgave å studere og forbedre bruken av kroppen, forstått som sete for sanselig-estetisk opplevelse og kreativ selvskapelse”* (Snævarr, 2001:3). Shusterman tar utgangspunkt i at kroppen er sete for all sanselig erfaring, også estetisk erfaring. Han drøfter hvordan kunsten i vår tid så å si atskiller seg fra estetikken, og hvordan det påvirker publikums resepsjon av kunst.

Følelsene er det som skiller oss fra den mekaniske, fragmenterte verden vi lever i, og estetisk opplevelse og erfaring kan skape sammenheng i vår tilværelse. Shusterman gir kunsten oppdraget med å være den moderne tids empatiboks. Uten behag, uten følelsen i kunsten, vil kunsten opphøre med å eksistere, og betrakteren vil ikke finne nytte i den. Den vil ikke ha noen funksjon. I følge Shusterman er denne bevegelsen bort fra den estetiske erfaring og opplevelse en blindvei for kunsten. Fordi publikum har et behov for erkjennelse gjennom sansning, (og etter hvert som estetisk opplevelse ble kunstnerisk passé), søkte publikum denne opplevelsen utenfor kunsten. Kunstverden mistet sitt publikum. Publikum vendte ryggen mot kunsten som ikke gav dem noe, og søkte tilfredsstillelse og estetisk erfaring i populærkultur. Shusterman mener at estetikken er irrelevant for den gemene hop, grunnen er at både kunsten og filosofien om kunsten har forlatt ideen om en estetisk erfaring. Publikum ønsket at kunsten skulle gi dem positive følelsesmessige erfaringer gjennom dens klarhet og sammenheng (Shusterman, 1997). Han argumenterer med betydningen av selve ordet estetikk som kommer av sanselig erfaring, og at kroppen må være med i ligningen. Shusterman legger vekt på at kroppen danner grunnlaget for vår erfaring, og at den kan bli trent opp til å berike vår erfaring (Snævarr, 2001:3).

Theodor Adorno mener det er både en reflekterende og sansende prosess i sving når man betrakter kunstverk. Han skriver at ekte erfaring er den estetiske erfaringen (B. Larsen, 2006:8-9), og Gilles Deleuze skriver at kropp og sanselighet betinger persepsjon. Uten den kroppslige dimensjonen er det vanskelig å gjøre seg noen erfaringer overhodet (B. Larsen, 2006:13). Muecks skulpturer står i relasjon til vår egen kropp i gallerirommet. De er kropper som er større eller mindre enn våre egne kropper. De henvender seg til betrakteren på et svært fundamentalt nivå, og vi leser kunsten med samme verktøy som vi leser medmennesker; gjennom kroppsspråket. Dette at skulpturene ligner på oss er kanskje en av de mest elementære aspektene ved Muecks kunst mht. somaestetikk. Det og størrelsen. Vi bruker kroppen som målestokk, og sammenligner vår egen kropp med skulpturens kropp.

## **6.6 Relasjonell estetikk**

N. Bourriaud (Bourriaud, 2007) skriver i boken *Relasjonell Estetikk* om en type kunst som inviterer til deltagelse fra betrakteren, som da ikke lenger kan stå utenfor verket som betrakter, men blir deltagende i kunstverket. Grovt forklart er det kunstverk hvor leseren ikke bare er menings skapende, men aktiv medskaper i det som egentlig er selve kunstverket. Denne typen kunstverk er ikke komplett uten en som oppdager og skaper mening av det som foreligger (Bourriaud, 2007). Med andre ord er ikke kunstverk etter denne teorien kun autonome størrelser men avhengig av å bli sett, tolket og mottatt. Deltageren har da ikke lenger muligheten til å ta ett skritt tilbake og reflektere. Kunsten presenterer seg helt annerledes for publikum, og blir mer en *kunstopplevelse* enn den kunsterfaring Dewey beskriver.

Litt kritisk kan man jo hevde at all kunst i varierende grad har en relasjonell dimensjon og krever en om ikke akkurat fysisk, mental deltagelse i verket. Den mentale deltagelsen tillater en viss avstand i kontrast til den fysiske deltagelsen relasjonelle kunstverk krever, Relasjonell estetikk hører til det varierte teorimangfoldet som finnes rundt kunstverk+betrakter, men Muecks verker er helt klart ikke innen den formen for relasjonell estetikk Bourriaud beskriver i *Relasjonell estetikk* (2007). Muecks kunstverk tillater betrakteren å ta et skritt tilbake, og å kunne la inntrykket synke inn fra en behagelig avstand, uansett hvor store skulpturene er. Eller han/hun kan gå tett innpå kunstverkene og la seg overvelde av detaljer og dimensjon. Muecks skulpturer er kunstverk som krever oppmerksomhet og en mental deltagelse og interaktivitet (tolkende og meningskapende), men ikke fysisk handling.

## KAPITTEL 7:

### KUNST SOM KRYSSER FAGFELT

....”a fundamental transformation whereby *the specificity of the individual medium is abandoned* in favor of a practice focussed on what has to be called art in general”....

(R. Krauss, 1999:294)

Gardners *Art through the ages* markerer postmodernismens æra fra siste halvdel av 1900-tallet (Gardner et al., 2001:1074). I postmodernismens utvidede kategorier er ikke lenger skulptur slik vi tradisjonelt kjenner den. Kunstnerne på 1960-tallet ble interesserte i kategoriene, og begynte å jobbe med det strukturelle feltet. De utfordret konvensjonene og utvidet begrepene gjennom nye kombinasjoner og muligheter ved å krysse fagfelt og medium. Skulptøren, maleren og fotografen opererte ikke lenger i rene fagfelt, men beveget seg inn på hverandres områder. Definisjonen av et enkelt medium, som maleri eller skulptur, er ikke lenger noe som begrenser kunstneren i sin søken etter det ønskede uttrykk. Kunstverkene er multimediale, og står imellom en eller flere tradisjoner (R. E. Krauss, 1979:38). Forgjengerne for annerledes maleri var Pablo Picasso (1881-1973) og Georges Braque (1882-1963) med sine collager fra tidlig på 1900 tallet. Med deler av den materielle verden festet på lerretet og malt (Gardner et al., 2001:1016). I Gardner (2001) er det et avsnitt under *Alternativer til modernistisk formalisme* som heter ”Kombinasjon av maleri og skulptur” med Jasper Johns *Malt bronse* fra 1960, som er en skulptur av to ølbokser støpt i bronse med påmalt etikett.

Rauschenberg laget, omvendt av Johns, maleri med skulpturelle elementer (Gardner et al., 2001:1093). Rauschenberg ønsket å lage verk som var åpne og lå mellom tradisjonelle kategorier, han laget kunstverk som tok utgangspunkt i lerretet, men med skulpturelle elementer som vokser ut av billedplanet. På 1950 tallet inneholdt ikke disse kunstverkene bare maling som ”fremmedelement” men også avisutklipp, bilder fra blader og deler var malt abstrakt ekspresjonistisk. Et av hans bilder *Canyon* fra 1959 (Figur 42) er et bilde med maling, avisutklipp, en utstoppet ørn, en pute, en pinne, hyssing og så videre (Gardner et al., 2001:1095). Hvorvidt Rauschenbergs metode egentlig er så ulik fremgangsmåten fra collagene i syntetisk kubisme kan diskuteres, men en ting er nytt; ørnen og puten i Rauschenbergs bilde følger ikke billedplanet, men vokser ut av det. Det gjør ikke setet fra rottingstolen i Picassos *Still life with chair caning*, selv om deler av en stol er inkorporert i maleriet er det fortsatt et flatt maleri (Gardner et al., 2001:1016). Mer beslektet med malt

skulptur i den form jeg er på utkikk etter her, er kanskje Johns *Malt bronse* som nevnt ovenfor. Verket er ikke først og fremst en illusjon av to ølbokser, men kan sees som et symbol på amerikansk konsumerkultur på 1960-tallet.

I boken *Ung og lovende* (2004) av Ellen K. Aslaksen, skriver hun om unge kunstnere og deres erfaringer og arbeidsvilkår. Hun mener at grupperinger innen bildekunst til en viss grad er i ferd med å viskes ut og slås sammen til ett, og reflekterer rundt dette. Forandringen kom som en konsekvens av at kunstteori og filosofi kom på timeplanen ved akademiene. Før siste halvdel av 80-tallet var det så godt som ingen teoretisk utdanning på kunstakademiene. Med teorien kom et paradigmeskifte i norsk kunst. Da dette skjedde ble forskjellen mellom malerne og "de andre" (konseptkunstnere) større, fordi malerne selv følte de ikke hadde tid til å beskjeftige seg med begge deler (teori og maleri), da maleriet er en mer tidkrevende og ensom prosess enn konseptkunst (Aslaksen, 2004:32). Aslaksen hevder at flere kunstnere føler mangel på identifikasjon med et bestemt uttrykk, og at dette blir brukt som argument for oppheving av faggruppeorganiseringen. Dette gjelder imidlertid ikke malerne som i større grad enn de andre gruppene føler slektskap til den tradisjonen de identifiserer seg med. Her eksisterer det et skille mellom de to hovedgruppene blant studentene; malerne og "konseptkunstnerne". Det oppstår grupperinger og felleskap innen studentene på akademiet, og kunstnerne finner slik sin plass i kunstverden. Kunststudenter på norske akademier jobber svært fritt, de får mulighet til å gjøre det de vil, utvikle sin stil, og finne det medium de liker best. Aslaksen refererer til Lars Vilks som mener at det likevel er påtagelig at de ideologiske forandringene fra modernismen til postmodernismen med sine klarere forskjeller, er langt mindre enn man kan forledes til å tro. Vilks peker på sentrale trekk ved konseptkunstens art, og diskuterer om billedfagskunstens faggruppetradisjoner er i ferd ved å gå i oppløsning ved at det tas i bruk nye medier (Vilks, 1995:128).

Silvio Gaggi (1986) skriver i artikkelen *Sculpture, Theater and Art Performance: Notes on the Convergence* om genrer som smeltes sammen. Han kaller en gruppe kunstnere ekspansjonister. Dette er kunstnere som ikke er redde for å tråkke over grensene i sitt medium og låne fra andre kunstgrener. Han trekker frem Robert Rauschenberg med sine *combines* (kombinasjonsverk) som en representativ ekspansjonist. Rauschenbergs *Canyon* (1959) er en kombinasjon av readymades og maleri, en slags collage. Kunstverket er ikke begrenset til ett medium, heller ikke til en enkelt tolkning og ekspanderer genrens grenser. Segals *Alice hører på sin poesi og musikk* (1970), består av en gips avstøpning av Alice Notley, en kassettspiller med opptak av hennes musikk og poesi, og ett bord og en stol som er plassert foran ett vindu. Skulpturen er iscenesatt, satt inn i en kontekst ved møbler og lyd. Det kan minne mer om en

performance enn en skulptur, men en performance forutsetter at noen utfører noe. I dette kunstverket er det ingen tilstedeværelse av et menneske, selv om det sitter en slags kropp på en stol og lyden av en stemme høres. Kunstneren begrenser seg ikke bare til skulpturell form, men krysser grensene som om det var det naturligste i verden (Gaggi, 1986:45).

*Rød skulptur* (1976) av Gilbert og George er en performance hvor de to kunstnerne står med rødmalte hender og ansikt, og kun beveger seg ved enkelte stikkord eller fraser i et lydbånd. Gaggi beskriver dette som *utført visuell kunst*, med elementer av maleri (de rødmalte hendene) og skulptur (måten betrakteren forholder seg til de to kroppene). Verket *Rød skulptur* er et eksempel på tvetydige genre, som befinner seg mellom skulptur, performance og teater. Det er en konvergens mellom kunstformer og genrer, en sammensmeltning. Noen kunstverk er klare skulpturer, andre klar performance, noen klare teaterstykker, mens andre motstrider seg enhver form for klassifisering (Gaggi, 1986:51). Muecks verk lar seg klassifisere som skulptur jamfør punkt 4.10. Dette er muliggjort av at kategorien skulptur er utvidet av ekspansjonister som Segal, Rauchenberg, og Hanson med flere.

I *Post Production* hevder Bourriaud at kunstnere i samtiden blir som en musikkens DJ, hvis jobb er å sette sammen musikk andre har laget. Han mener kunstnere i dag bruker de tilgjengelige bilder, kunst og data, samler inntrykk eller fragmenter fra andre, for å så blande det sammen, og gi egenart i sitt eget medium. Hele vår visuelle kultur blir som en stor database kunstneren fritt har til disposisjon gjennom internett og media. Fordi kravet til originalitet er borte, resirkuleres kunsten igjen og igjen (Bourriaud, 2002:35). Gamle uttrykk gjøres nye ved å sette dem i en ny kontekst, eller revitaliseres ved hjelp av et annet og mer tidsriktig tema. Å lage skulpturer som ligner mennesket er ikke noe nytt, selv ikke dimensjonen er original. Likevel fremstår det som noe annet enn det vi har sett før, verkene får et helt originalt uttrykk på grunn av tematikken. Når Bourriaud i *Post Production* (2002) omtaler hvordan kunsten refererer til seg selv og låner elementer fra kunsthistorien kan man kanskje betrakte det som en form for intertekstualitet i kunsten.

I samtidskunsten er det mange kunstnere som benytter seg av kombinasjoner mellom fagfelt for å skape spennende uttrykk, en av dem er Andres Serrano med sine gigantiske fotografier av små religiøse figurer nedsenket i væske. *Sort nattverd* 1991 (Figur 43) er et bilde av ready-made. Han har brukt en liten tredimensjonal figur av Leonardo da Vincis *Nattverden* (1495-98) som er nedsenket i vann, og fotografert. Siden er bildet oppstykket til et polytyk med fem deler. Det er altså et foto av en tredimensjonal reproduksjon av et maleri. Enda mer aktuell er kanskje samtidskunstner Jeff Koons som blant annet lager store skulpturer som er bemalet. For eksempel laget han porselenskulpturen *Michael Jackson og*

*Bubbles* i 1988 (Figur 44) som er bemalet med gull på klærne og i håret. Øynene på skulpturen er definert med sort kontur, knall røde lepper, og der hvor huden kommer til syne er den malt i en lys rosa farge<sup>9</sup>. Koons lager også skulpturer som imiterer ballongdyr og oppblåsbare bassengleker i enorme størrelser, bemalet i glinsende klare farger som fetisjobjekter fra vår egen konsumerkultur fyller skulpturene galleriet (Figur 45). Uten den malte overflaten, uten fargene og finishen ville poenget med disse skulpturene bli fullstendig borte. Fargene som ligger utenpå formen er avgjørende for uttrykket. Slik er det også med Muecks skulpturer av mennesket. Fullendelsen av realisme også i farge er avgjørende for hvordan vi som betraktere tolker det vi ser. Mueck krysser ikke bare fagfelt innen kunsten, men er i seg selv en som krysser over fra kommersiell industri til kunst. Noe som gjør at han tilfører den hyperrealistiske skulpturen noe nytt også rent teknisk. Ved å krysse fagfelt på denne måten, ved å kombinere malekunsten med skulptur, oppstår det et ”nytt” uttrykk. Det har i og for seg vært gjort før, men ikke på akkurat denne måten. Ved å benytte seg av elementer fra ulike fagfelt skaper man en spenning og tosidighet i skulpturen. Den er form, men også farge og (over)flate.

Bourriaud sier kunsten er postproduksjon, det er ikke lenger nødvendig å skape noe nytt selv. Krauss (1999) sier den er postmedium, kunstnerne forholder seg ikke lenger først og fremst til ett medium, som maleri etc. men velger medium etter hva som passer best til den ideen de ønsker å uttrykke. Medium er ikke lenger viktig. Maleri, skulptur og fotografi er et medium, men hva er maleri+skulptur? Hvis skulpturen i tillegg er postmateriale (R. E. Krauss, 1979), hva har vi da igjen om ikke reproduksjon (postproduksjon), mediumkombinasjoner (postmedium) og nye materialer i kunsten (postmateriale).

## KAPITTEL 8:

### REALISME OG ”DET EKTE” I SAMTIDSKUNSTEN

*”Kunsten er faktisk verden om igjen, like lik den som ulik”*

Theodor W. Adorno (Adorno, 1970:340)

Kunsten fra 1940 til 60-tallet var dominert av minimale yttergrenser, som colour field, minimalistisk skulptur og kunst som folk flest ikke forstod. Popkunst inviterte betrakteren inn

---

<sup>9</sup> En artig digresjon; Koons skulptur av Michael Jackson gir meg sterke assosiasjoner til rekonstruksjonen av Feidias Athene mht. bemaling.

igjen i kunstverden, og produserte kunst inspirert av en kommersiell massemediekultur. Pop Art som er den engelske termen, kommer av *popular art*, derav popkunst. Kunsten tok dermed en vending mot det figurative, og hyperrealismen dukker opp på slutten av 60-tallet med kunstnere som Audrey Flack (Figur 46), Chuck Close (Figur 47) og Duane Hanson (Figur 3) (Gardner et al., 2001:1099).

I samtidskunsten, hvor kunsten refererer til seg selv i nye kunstverk, er det ikke overraskende at retninger som blant annet hyperrealisme dukker opp igjen i ny drakt. Samfunnet er generelt opptatt av realisme, jo mer ekte vi kan få det, desto bedre. Det kan vi se av den globale bølgen av realityserier som har gått på fjernsyn de siste årene. Dette ser vi også i kunsten. Performance er en sjanger som egner seg godt for virkelighet, selv om det i bunn og grunn er iscenesatt (som også realityserier er). Jerry Saltz postulerer som nevnt tidligere, at britiske kunstnere er svært opptatt av det realistiske og genuine, og navngir kunstnere som Rachel Whiteread for hennes avstøpninger av hverdagslige objekter (Figur 48), Richard Billingham og hans dokumentarpregede fotografier av sin egen familie (Figur 49), og Tracy Emins liv som kunst (Figur 50) (Saltz, 2001 [Online]). Med henhold til disse kunstnerne er kunstens art like dokumentarisk som den er realistisk. Det er imidlertid en stor forskjell mellom disse tre kunstnerne og de neste kunstnerne jeg ønsker å sammenstille Mueck med, selv om disse også er realistiske. Frank Bensons *Menneskelig statue* (Figur 51) fra 2005 spiller oss et puss, det er en skulptur som imiterer et menneske som imiterer en statue. Her blir vi også konfrontert med en livaktig kropp og en realisme som hos Mueck.

Berlinde De Bruyckere jobber med imitasjon av kroppen og virkeligheten, med dens sårbarhet, gjennom avstøpning og voks (Figur 52). De merkelige kroppene, som alle er livløse og døde, har et utforskende forhold til kroppen, dog med annen tematikk, på samme måte som Muecks kropp. Maurizio Cattelan lager også kropp, som i *Den Niende Timen* (Figur 53) fra 1999, og forestiller pave John Paul II som blir truffet av en meteoritt. Enda mer beslektet med Muecks skulpturer er John De Andrea og Duane Hansons skulpturer.

Alle disse fem kunstnerne, og Mueck, lager livløse skulpturer som representerer mennesker. De er 100% ekte kunstverk, men 100% falske kopier av en levende kropp. De fremstår som noe de ikke er. De er illusjoner av virkeligheten stilt ut som kunst. Det samme kan man kanskje si om noen av skulpturene tidligere i kunsthistorien også, uten at vi tenker på dem som falske. Disse skulpturene fremstår kanskje som enda mer falske fordi de er malt, de er så ekte at de "lyser" av det uekte. Dersom skulpturene hadde vært hvite, eller i den opprinnelige fargen til materialet den ble støpt i, ville budskapet forsvinne sammen med fargen.

Performance har et fortrinns forhold realismen, som Ben Vautiers performans *Ben's window*, (Figur 54) Galleri One, London (1962), hvor kunstneren selv bodde i et utstillingsvindu i femten dager (Bourriaud, 2007:53). En annen som beveger seg på grenselinjen mellom kunst og liv er Marina Abramovics performance *The artist is present*, 2010 (Figur 55). En levende naken kvinne står i MoMA, og denne handlingen, denne kvinnen som står der naken, er kunsten. Mer likt det virkelig livet blir det ikke uten at det opphører å være kunst.

Ron Muecks *Man i en båt* balanserer mellom å være så ekte at den fremstår som falsk, og så falsk at den fremstår som virkelig. Den ligger i mellomrommet mellom de to av en grunn, størrelsen og iscenesettelsen. Uten dette vil verkene falle sammen, og gli inn i rekkene av de mange ubetydelige kunstverk som ikke lykkes i å treffe en nerve som gjør dem spennende.

## KAPITTEL 9: AVSLUTNING

Betrakterorientert kunstteori fremstår for meg som sentralt for forholdet mellom det aller meste av kunst og dens varierte publikum. Faktisk mer nå, enn før jeg begynte og skrive denne oppgaven. Kanskje burde betrakterperspektivet være enda mer fremhevet enn hva det er i dag når man skriver om, og vurderer kunst? Kanskje det. Innledningsvis spør jeg om det finnes det noen forklaring på hvorfor Muecks hyperrealistiske skulpturer er så populære, og hvordan disse skulpturene kommuniserer med betrakteren. For å undersøke dette har jeg hentet frem en rekke forskjellige betrakterorienterte kunstteorier for å se om de kunne forklare attraksjonen ved disse skulpturene, og hvordan kunstverk kan kommunisere til mennesker med både liten og stor kunstforståelse. Jeg kom frem til at når betrakteren møter Muecks skulpturer er det mange ting som virker sammen på en gang og påvirker betrakterens opplevelse av kunstverket.

Betrakteren oppfatter at det er kunst fordi skulpturene er presentert i et galleri, og fordi det er figurative skulpturer av mennesket (gjenkjennelse). Han/hun lar seg imponere av den naturtro gjengivelsen, og registrerer samtidig at de er store eller små i forhold til deres egen kropp. Videre kan betrakteren gjenkjenne uttrykk, kroppsspråk eller situasjon på bakgrunn av egen erfaring og kunnskap om virkeligheten. Muecks skulpturer gir rom for refleksjon, og gir plass til betrakteren gjennom den tydelige implisitte betrakteren som er nedlagt i dem. Betydningen i kunstverkene er tydelig, den er ikke skjult for betrakteren. Skulpturene



omhandler mennesket, et tema som alle kan forholde seg til. Betrakteren kjenner igjen seg selv, eller sine kjære. Samtidig spiller Mueck på en nærhet gjennom plassering og iscenesettelse av skulpturen som gjør at distansen mellom skulptur og betrakter minsker. Men, dersom man ikke har noe særlig erfaring med kunsten, vil den estetiske opplevelsen stoppe her (Sveen, 1995). En betrakter uten kunsterfaring vil altså få ganske mye ut av å se Muecks kunstverk, men kunstkjenneren vil kunne gå dypere. Der erfaringsbakgrunnen stopper den uinformerte betrakter, vil skulpturene imidlertid fortsette å formidle mening til kunstkjenneren.

Det finnes ingen oppskrift på hvilken av betrakterteoriene som best kan anvendes for å tolke Muecks skulpturer, men jeg fikk imidlertid ved å presentere de mest sentrale teoriene som somaestetikk, resepsjonsetetikk og estetisk erfaring, ulike vinklinger på kunstverkene. Mens somaestetikken forklarer en del av attraksjonen ved skulpturene, forklarer resepsjonsetetikken et annet aspekt. Konklusjonen er at de alle er betrakterorienterte teorier som utfyller hverandre ved å belyse ulike sider ved betrakterens møte med kunsten. Selv relasjonell estetikk som ikke er særlig relevant for tolkningen av Muecks verker, belyser det skulpturene på nye måter ved å forklare hvordan de *ikke* er relasjonelle kunstverk.

Noe av det første kunstteoretikeren gjør i møte med et kunstverk, er å sammenligne det man ser med kunst man har sett før, både av samtidskunst, og kunsthistoriske verk. Slik får vi ytterligere kunnskap om kunstverkene ved å sette dem i kontekst. Uten kontekst blir kunstverket rotløst, det mister en del av den dybden det kan ha for betrakteren. Derfor er den kunsthistoriske (da både eldre og nyere kunst) sammenligningen nødvendig. Når vi sammenligner Muecks skulpturer med skulpturer i kunsthistorien erkjenner vi at malt skulptur ikke er noe nytt, vi vet blant annet at i antikken ble mange skulpturer bemalet for å virke mer naturtro. Dette gjenkjenner vi som et mimetisk virkemiddel. I middelalderen kunne vi finne at bemaling faktisk var et bevisst retorisk grep gjort på bestilling fra kirken. Selv om skulptøren har funnet nye grep som gjør skulpturen mer livaktig (følelser, posisjon, det pregnante øyeblikk) forkaster Mueck dette og fokuserer på illusjon gjennom materiale og bemaling.

For samtidskunstneren er ideen viktigere enn den romantiske forestillingen om det edle materialet. Valget av uttrykk fremfor materiale er et postmodernistisk grep i konseptualismens ånd. Det er også kunst som krysser fagfelt. Det er så å si ingen grenser igjen som ikke modernismen og postmodernismen har utfordret og ekspandert. Krauss skriver at det spesifikke i det individuelle medium er forlatt (R. Krauss, 1999:294). Kategorier har blitt utvidet, vi har fått en ekspansjon av begrepene, og utfordret grenser og kategorier. Aslaksen

skriver at konseptkunsten er grunnen til forandringen (Aslaksen, 2004:32). Vilks mener det er de nye mediene (multimedia, videokunst etc.) i kunsten som forårsaker endring og utfordrer de klassiske kunstkategoriene, samtidig hevder han at de ulike fagdisiplinene egentlig ikke er i så stor oppløsning som man kanskje skulle tro (Vilks, 1995:128).

Ron Mueck gjør det disse teoretikerne diskuterer og drøfter i praksis. Han er en kunstner av vår tid som lar seg inspirere av renessansens humanisme, og valg av motiv. Han imiterer mennesket (som kunstnere har gjort siden tidenes morgen), i et moderne materiale. Mueck maler overflaten og behandler skulpturen som om det er et lerret, og tilfører en skulpturen illusjon av liv, utenfor skulpturens konvensjoner. Han forstørrer eller forminsker skulpturene, slik at betrakteren ser mennesket på en ny måte. Men har vi funnet ut hvor Muecks verker passer inn? Er han en postmoderne kunstner? I forhold til valg av tema kan man kanskje se Mueck som postmoderne, men gjengivelsen av mennesket (reproduksjon) på denne måten hører kanskje mer inn under modernismen. Men så er det jo ikke alltid enten- eller som Edward Soja kommenterer i boken *Thirdspace*, men heller en glidende overgang, et mellomrom mellom modernisme og postmodernisme (Soja, 1996:4-7). Å prøve å plassere en kunstner med henhold til slike kategorier har kanskje heller ikke den store hensikt. Det vi kommer frem til gjennom analyse, teori og sammenligner sier langt mer om kunsten enn å klassifisere kunstneren under ismer.

Muecks hyperrealistiske skulpturer svarer på samtidens hunger etter reality, virkelighet i samtidskunsten. En hunger etter noe betrakteren kan forstå og føle seg inkludert i. Noe som er vakkert, men samtidig meningsfylt. Kunstneren balanserer imidlertid på en hårfin grense mellom klisje og kunst som helst ikke bør tråkkes over, ei heller forlate. Muecks skulpturer er ekte kunst, men "fake" menneske, i dette ligger enda en dual spenning. Skulpturene inviterer til en studie av kunst og kropp, og kropp som kunst på en og samme tid. Den humansimen Trond Borgen kommenterer har oppstått som følge av samfunnets tilstand kan vi finne igjen hos Mueck. Borgen mener at kunsten igjen blir opptatt av vår situasjon som mennesker i et samfunn der tradisjonelle verdier har brutt sammen, og vi blir vår egen skaper. Vi må definere verdiene på nytt, og peke på hva vi synes er viktig og meningsfylt (Borgen, 2000). Muecks skulpturer handler om de nære ting, som kropp, hud og følelser. Kunstneren peker på mennesket, i all sin sårbarhet, nakenhet og anonymitet.

Avslutningsvis vil jeg kommentere Jonathan Jones kritikk av Mueck som er nevnt i innledningen (Jones, 2006 [Online]). Det er vanskelig å hevde at en kunstner er bra eller dårlig uten at man egentlig har undersøkt hva kunsten dreier seg om, og i hvilken

sammenheng vi kan plassere kunstverkene. Dersom Mueck blott er en dukkemaker, og ikke en skikkelig kunstner, så undres jeg over hvilken målestokk Jones egentlig bruker når han vurderer kunst. Dersom vi alle bare ”synser” om kunsten, vil vi aldri egentlig komme til noen konklusjon verdt å bemerke. Jeg ser frem til å en dag besøke en utstilling med Muecks skulpturer. Det er ikke hver dag man ser et kunstverk som ikke bare kiler sansen for smarte konseptuelle kunstverk, eller bare øyets vellyst i det vakre, men som også kan by på en estetisk erfaring.

## VERKSLISTE:

- 1996 *Stor baby*, 85 cm høy, The Saatchi Gallery, London
- 1996 *Stor baby II*, 85 cm høy, Caldic Collectie, Rotterdam
- 1996 *Stor baby III*, 86 cm høy, Stefan T. Edlis, Chicago
- 1996 *Mongrel*, en 40 cm høy hund. Privat samling i London
- 1996 *Pinoccio*, blandet media – en stående gutt i femårsalderen. Iført bare underbukser. Befinner seg i Saatchi Samlingen.
- 1996-97 *Død far*, en 2/3 dels legemlig stor skulptur av Muecks far liggende på ryggen, naken. Befinner seg i Saatchi Samlingen.
- 1997 *Maske*, Privat samling
- 1997 *Engel*, blandet media, en 1/3 stor mann sitter på en 1:1 krakk, ser ned og hviler albue på knærne. Han har spredte vinger av gåsefjær på ryggen. Befinner seg i Saatchi Samlingen.
- 1997 *Mann i laken*, 34 cm høy. Sammlung Olbright
- 1998 *Spøkelse*, blandet media - 2 meter høy tenåringsjente i badedrakt. Lener seg mot en vegg med ansiktet snudd vekk. Tate Gallery
- 1998 *Mann under cardigan*. 44 cm høy, Vicki and Kanet Logan Collection
- 1998 *Barbert hode*. 49,5 cm. Sammlung Hoffman, Berlin
- 1999 *Gutt*, glassfiber, harpisk og silikon. En 5 meter høy skulptur av en gutt sittende på huk. Århus, Danmark.
- 2000 *Sittende kvinne*, blandet media, 1/2 størrelse, påkledd, sittende eldre kvinne med foldede hender og halvt lukkede øyne. Modern Art Museum of Fort Worth
- 2000 *Mann i tepper*, blandet media, 1/2 størrelse, en eldre naken mann inntullet i tepper.
- 2000 *Stående mann*. 116,8 cm. Privat samling i Milano.
- 2000 *Baby*, blandet media. Miniatur av naken nyfødt gutt. Keith and Kathy Sachs.
- 2000 *Stor mann* – en enorm, naken og hårløs mann sitter og skuler i en krok av rommet. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C.
- 2002 *Mor og barn*, glassfiber, harpiks, silikon. 1/2 størrelse, en naken kvinne som nettopp har født ligger på ryggen med barnet på magen.
- 2000 *Gammel kvinne i Sengen*, blandet media, 1/2 størrelse. Gammel eller døende kvinne med sengeteppe under haken. Anthony d'Offay, London

- 2002 *Mann i en båt*, blandet media 1/3 stor naken mann sittende i fremste del av robåt.
- 2001-2 *Maske II*, blandet media. Enormt hode (selvportrett), liggende på siden som om i søvn. Privat samling.
- 2002 *Gravid kvinne*, glassfiber, harpiks, silikon. 2.5 meter høy skulptur av en naken gravid kvinne. National Gallery of Australia
- 2002 *Svøpt Baby*, blandet media – 1:1 str. Nyfødt baby svøpt i klede med hodet på puten.
- 2003 *Hode av baby*. 254 cm. Nasjonalgalleriet i Canada, Ottawa.
- 2004 *Baby i en stol*. 77 cm. Glenn Fuhrman Collection, NY.
- 2005 *Vill mann* – en ni fots høy skulptur av en naken skjeggete mann som holder seg fast i stolen han sitter på. På utstilling, i Aberdeen Art Gallery.
- 2005 *Par i skjepositur*, blandet media. 1/2 str. Av en et delvis påkledd par som ligger i “skje” i sengen. Kunstnerens samling.
- 2005 *Maske III*, blandet media. Kjempestort ansikt av en sort kvinne. Anthony d'Offay, London
- 2005 *I Sengen*, en enorm skulptur av en kvinne som ligger i sengen. Queensland Gallery of Modern Art.
- 2005 *To kvinner*, to små og gamle, påkledder kvinner i samtale med hverandre. National Gallery of Victoria (Australia).
- 2006 *En Jente*, en kjempestor nyfødt og naken jentebaby ligger på siden.
- 2007 *Maske Self Portrait*, Stort selvportrett av Muecks ansikt. Nasher Museum of Art at Duke University, på lån fra Mr. and Mrs. J. Tomilson Hill
- 2008 *Kvinne med kvister*. 170 cm høy. En kvinne løfter en stor bunt med pinner.
- 2009 *Ungdom*. En ung mann mindre enn 1:1 løfter opp t-skjorten for å se på et sår over ribbena.
- 2009 *Stilleben*. En ribbet, stor død fugl henger etter føttene.
- 2009 *Drivende*. En liten mann i badebukse ligger og slapper av på en oppblåsbar madrass.

## Kilder:

- Aase, T. H., & Fossåskaret, E. (2007). *Skapte virkeligheter: kvalitativt orientert metode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Adorno, T. W. (1970). Estetisk teori (A. Linneberg, Trans.). In *Estetisk teori; En Antologi* (pp. 328-354). Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Aslaksen, E. K. (2004). *Ung og lovende: unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Bale, K., Bø-Rygg, A., Baumgarten, A. G., Hume, D., & Burke, E. (2008). *Estetisk teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforl.
- Barnet, S. (2003). *A short guide to writing about art*. New York: Longman.
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of intention: on the historical explanation of pictures*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Bourriaud, N. (2002). *Postproduction* (J. Harman, Trans.). New York: Lukas & Sternberg.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Burton, J. (2006). In Conversation: The Current State of Sculpture [Audio]: Hirshhorn Podcasts.
- Curtis, P. (Ed.). (1999). *Sculpture 1900-1945* (1 ed.). ny: Oxford University Press.
- Delanty, G. (2005). *Social science: philosophical and methodological foundations*. Maidenhead: Open University Press.
- Dewey, J. (1934). Å gjøre en erfaring (A. Øye, Trans.). In K. Bale & A. Bø-Rygg (Eds.), *Estetisk teori, en antologi* (pp. 196-213). oslo: universitetsforlaget.
- Duby, G., & Daval, J.-L. (Eds.). (2002). *Sculpture, Form Antiquity To The Present Day* (5 ed.). Köln: Taschen.
- Foucault, M., & Rabinow, P. (1997). *The essential works of Michel Foucault, 1954-1984*. London: Allen Lane.
- Fried, M. (1998). Kunst og objektalitet. *Agora*, 2/3-2001, 42-67.
- Gaggi, S. (1986). Sculpture, Theater and Art Performance: Notes on the Convergence of the Arts. *Leonardo*, 19(1), 45-52.
- Gardner, H., Tansey, R. G., Kleiner, F. S., & Mamiya, C. J. (2001). *Gardner's Art through the ages*. Fort Worth, Tex.: Harcourt Brace College Publishers.
- Greeves, S., & Wiggins, C. (2003). *Ron Mueck* (Vol. 3). London: Yale University Press.
- Johansen, A. (2008). *Medier - kultur og samfunn*. Bergen: Fagbokforl.
- Kabakov, I., Tupitsyn, M., & Tupitsyn, V. (1997). About Installation (pp. 62-73): *Art Journal*.

- Kemp, W. (1998). *The Work of Art and Its Beholder: The methodology of the Aesthetic of Reception*. In M. Cheetham, M. A. Holly & K. Moxley (Eds.), *Subjects og Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* (Vol. 2010): Cambridge, [England] ; NY : Cambridge University Press.
- Krauss, R. (1999). *Reinventing the Medium*. *Critical Inquiry*, 289-305.
- Krauss, R. E. (1979). *Sculpture in the expanded field* (Vol. 8, våren 1979). Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Langer, S. (1953). "Skinn" fra Feeling and Form. A theory of art. (A. Øye, Trans.). In *Estetisk teori, en antologi* (pp. 270-276). Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, B. (2006). *Estetikk: sansing, erkjennelse og verk*. [Oslo]: Unipub.
- Larsen, P. (2008). *Medier - tekstteori og tekstanalyse*. Bergen: Fagbokforl.
- Lucie-Smith, E. (1995). *Artoday*. London: Phaidon Press.
- Mansfield, E. (2007). *Too beautiful to picture: Zeuxis, myth, and mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Morris, R. (1992). Notes on sculpture 1-3. In H. o. Wood (Ed.), *Art in Theory 1900-1990* (pp. 813-822). Minneapolis/London: University of Mennesota Press.
- Panofsky, E. (1983). *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
- Potts, A. (1994). *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Potts, A. (2001). Installation and sculpture. *Art Journal*, 24(number 2), 19.
- Rosenblum, R. (2006). *Ron Mueck*. London: Thames & Hudson.
- Shusterman, R. (1997). The end of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 55(1), 29.
- Snævarr, S. (2001). Livskunst, levende kunst. *Samtiden*, nr 3, 109-115.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge, Mass.: Blackwell.
- Sveen, D. (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax.
- Toman, R., & Bednorz, A. (2007). *Gothic: architecture, sculpture, painting*. [S.l.]: Ullmann.
- Vilks, L. (1995). *Konstteori: kameler går på vatten*. Nora: Nya doxa.
- Williams, R. (2004). *Art theory: an historical introduction*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Østbye, H., Helland, K., Knapskog, K., & Larsen, L. O. (2007). *Metodebok for medievitenskap*. Bergen: Fagbokforlaget.

## Internettkilder:

Astier, M.-B. *Greek, Etruscan, and Roman Antiquities*. Roman Art. Paris: Louvre.fr. [online].

Tilgjengelig fra:

<[http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail\\_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225407&CURRENT\\_LLVM\\_NOTICE%3C%3Ecnt\\_id=10134198673225407&FOLDER%3C%3Efolder\\_id=9852723696500819&bmLocale=en](http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225407&CURRENT_LLVM_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225407&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500819&bmLocale=en)>. [Lastet ned 20.04.2010].

Borgen, T. (2000). En ny humanisme? : Localmotives.com. [online]. Tilgjengelig fra:

<[http://www.localmotives.com/hoved/debatt/trond\\_borgen.html](http://www.localmotives.com/hoved/debatt/trond_borgen.html)>. [Lastet ned 15.01.2010].

Dectot, X. Notre-Dame de Paris, bras sud du transept., *Adam*: Musée de Cluny. [online]

Tilgjengelig fra: <[http://sculpturesmedievales-cluny.fr/selection/page\\_notice-ok.php?myPos=1&NoticeId=3](http://sculpturesmedievales-cluny.fr/selection/page_notice-ok.php?myPos=1&NoticeId=3)> . [Lastet ned 06.04.2010]

Exhibitions, P. (1995). Bodies, the exhibition. [online] Tilgjengelig fra:

<<http://www.bodiestheexhibition.com/>> [Lastet ned 26.04.2010]

Holub, R. C. (2007-2010). Reception Aesthetics. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of*

*Aesthetics*: Oxford Art Online. [Online] Tilgjengelig fra:

<[http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0434?q=reception+aesthetics&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0434?q=reception+aesthetics&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)> [Lastet ned 29.01.2010]

Jones, J. (2006). If you like this, you need to get out more. Edinburgh: The Guardian UK.

[Online] Tilgjengelig fra:

<<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/aug/09/comedy.edinburgh20063>> [Lastet ned 11.12.2010]

Maibaum, W. F. (2009). Degas the sculptor (pp. 1-9): Herakleidon Museum. [Online]

Tilgjengelig fra: <<http://www.herakleidon-art.gr/assets/documents/Degas%20the%20Sculptor-English.pdf>> [Lastet ned 5.05.2010]

Mey, K. Sculpture. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*: Oxford Art Online.

[Online] Tilgjengelig fra:

<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0468>> [Lastet ned 11.03.2010]

Morrison, K. Gothic §iii, 1: Stone sculpture, *Grove Art Online*: Oxford Art Online. [Online]

Tilgjengelig fra:



- <[http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033435pg4?q=naumburg+cathedral&search=quick&pos=16&\\_start=1#firsthit](http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T033435pg4?q=naumburg+cathedral&search=quick&pos=16&_start=1#firsthit)> [Lastet ned 06.04.2010]
- NGA. Edgar Degas. *Little Dancer Aged Fourteen* 1879-1881. Washington DC: National Galleries of Art. [Online] Tilgjengelig fra:  
<[http://www.nga.gov/collection/sculpture/noflash/popups/zone3-1\\_prnt.htm#](http://www.nga.gov/collection/sculpture/noflash/popups/zone3-1_prnt.htm#)> [Lastet ned 08.04.2010]
- NML, *Copying Caligula*. National Conservation Centre, Liverpool [Online] Tilgjengelig fra:  
<<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/conservation/technologies/casestudies/3d/caligula/>> [Lastet ned 23.03.2010]
- Osborne, H., & Bostrøm, A. polychrome sculpture. In H. Brigstocke (Ed.), *The Oxford Companion to Western Art*: Oxford Art Online. [Online] Tilgjengelig fra:  
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2088>> [Lastet ned 25.03.2010]
- Saltz, J. (2001). Like life. NY: artnet.com. [Online] Tilgjengelig fra:  
<<http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz/saltz6-6-01.asp>> [Lastet ned 27.04.2010]
- Sturken, M., & Young, J. E. Monuments. In M. Kelly (Ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*: Grove Art Online. [Online] Tilgjengelig fra:  
<<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0362>> [Lastet ned 17.04.2010]

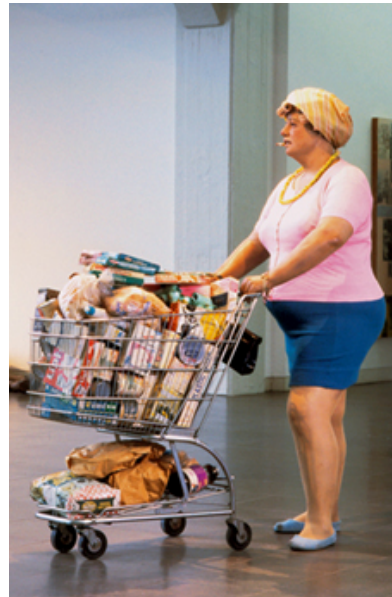
## Bilder



Figur 1.



Figur 2.



Figur 3.



Figur 4.



**Figur 5.**



**Figur 8.**



**Figur 6.**



**Figur 9.**



**Figur 7.**



**Figur 10.**





**Figur 11.**



**Figur 14.**



**Figur 12.**



**Figur 15.**



**Figur 13.**



**Figur 16.**



**Figur 17.**



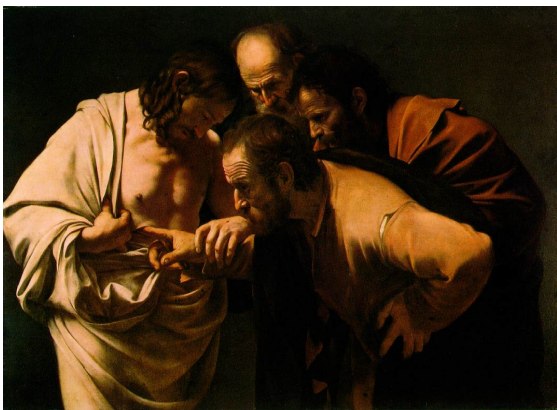
**Figur 20.**



**Figur 18.**



**Figur 21.**



**Figur 19.**



**Figur 22.**





**Figur 23.**



**Figur 25.**



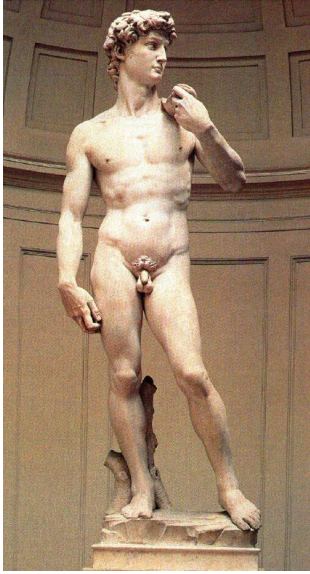
**Figur 24.**



**Figur 26.**



**Figur 27.**



Figur 28.



Figur 30.



Figur 29.



Figur 31.



Figur 32.





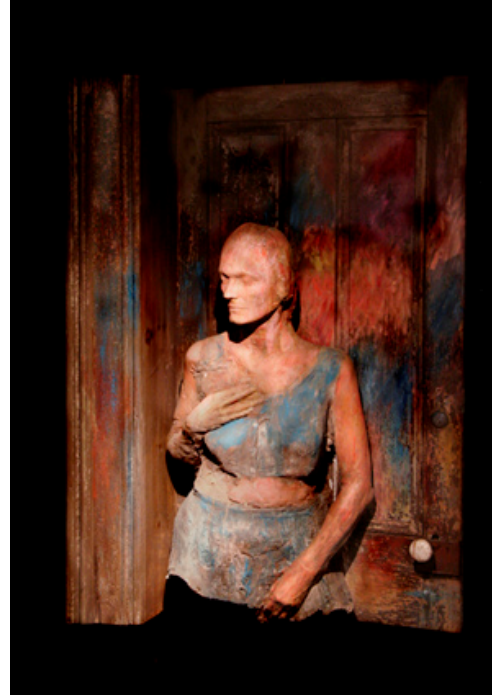
Figur 33.



Figur 34.



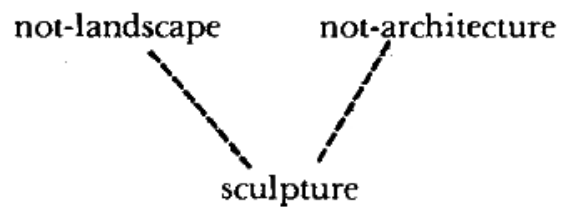
Figur 35.



Figur 36.

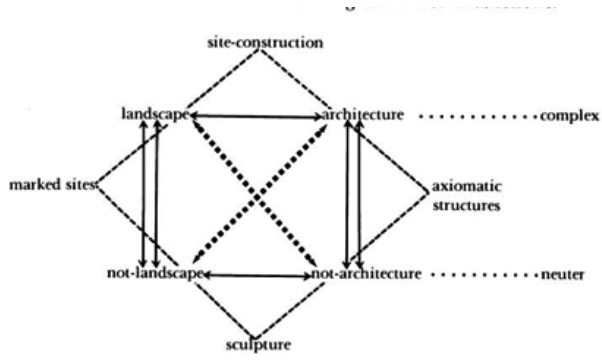


Figur 37.



Figur 38.

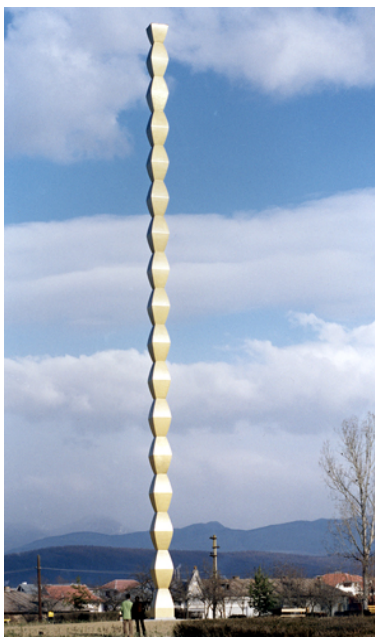




Figur 39.



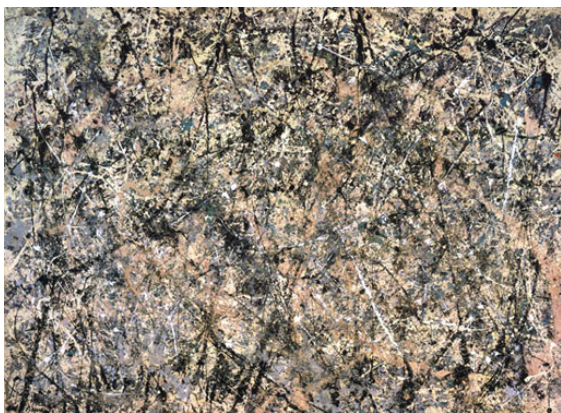
Figur 42.



Figur 40.



Figur 43.



Figur 41.



Figur 44.



Figur 45.



Figur 48.



Figur 46.



Figur 49.



Figur 47.



Figur 50.





Figur 51.



Figur 53.



Figur 52.



Figur 54.



Figur 55.

**Re: [Fwd: Question about Adam ca. 1260] 02.04.2010**

----- Message original -----

Sujet : [Fwd: Question about Adam ca. 1260]

Date : Tue, 30 Mar 2010 09:23:50 +0200

De : Contact.musee-moyenage <contact.musee-moyenage@culture.gouv.fr>

Organisation : MCC

Pour : TON-THAT Jean-Christophe <jean-christophe.ton-that@culture.gouv.fr>

----- Message original -----

Sujet : Question about Adam ca. 1260

Date : Mon, 29 Mar 2010 15:47:34 +0200

De : Gerd Marie Lange <gerd\_marie\_1@hotmail.com>

Pour : <contact.musee-moyenage@culture.gouv.fr>

Hello!

I am currently writing my mastersdegree about sculpture, and one of my subjects is sculpture with colour. I am using your picture as referance, and i noticed that you do not mention cocor. The book Gothic; architecture, sculpture, painting (2007) writes that Adam from Notre-Dame was originally painted in pale pink (p.318). Is this correct, and if so, why do you not mention it in you description of the sculpture? It is very interesting how coloured sculpturer has been disregarded in art history...

Regards

Gerd-Marie Lange

University of Stavanger, Norway.

-----

Dear Ms. Lange,

through the following link, you'll find, in the « Études et restaurations » section, a summary of all the elements we have on the former polychromies of Adam :

[http://sculpturesmedievales-cluny.fr/selection/page\\_notice-ok.php?myPos=1&NoticeId=3](http://sculpturesmedievales-cluny.fr/selection/page_notice-ok.php?myPos=1&NoticeId=3)

As you'll see, there are no traces of pale pink, but, in fact, the polychromy of the body itself has completely disappeared, so it is hard to extrapolate.

I remain at your disposal for any further information.

--

Dr. Xavier Dectot

Curator

Musée de Cluny

6 Place Paul Painlevé

75005 Paris

(33) 1 53 73 78 31