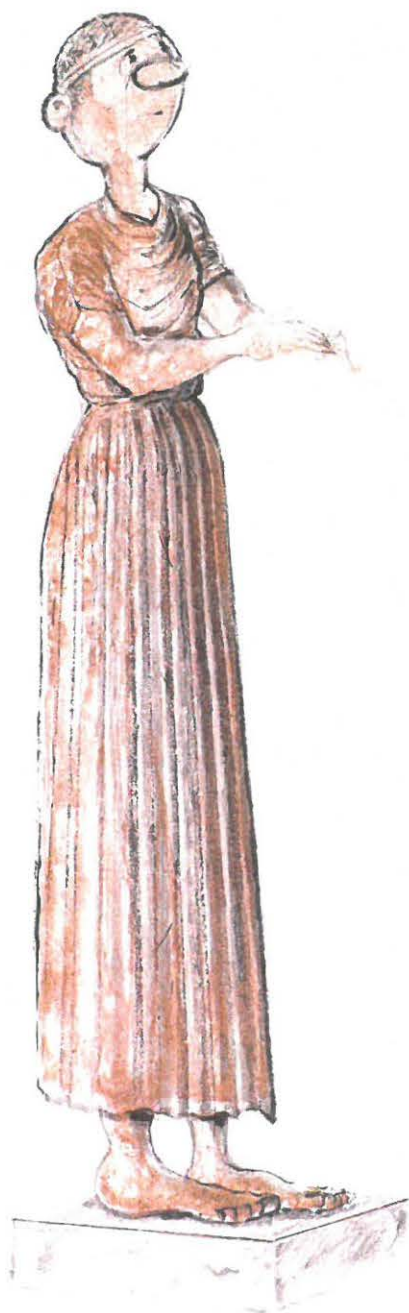




Græsk kunst – klassisk stil

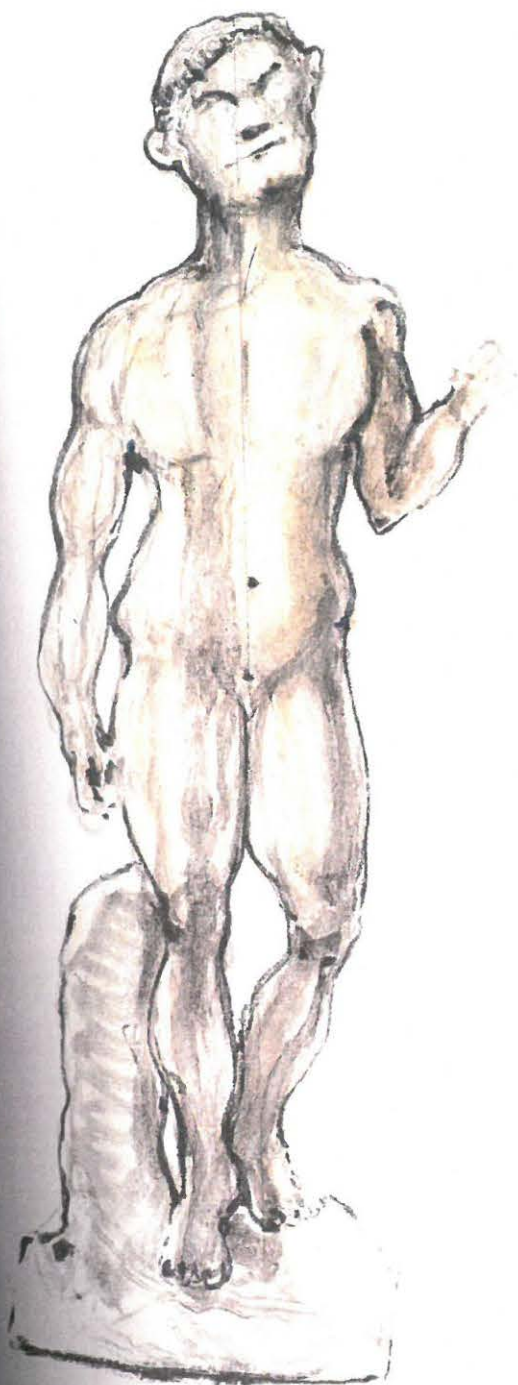
... eller historien om det perfekte menneske

Havde vi ikke haft den klassiske kunst i oldtidens Grækenland, havde vi heller ikke haft den romerske kunst, eller også havde den romerske kunst set helt anderledes ud. Og vi havde heller ikke haft **renæssancen**, **barokken** eller **nyklassicismen**, som vi kender dem. Ældre kunstakademier i Europa havde heller ikke haft noget, som de kunne undervise deres elever i. For slet ikke at tale om, hvad faget oldtidskundskab havde manglet. For de står alle i gæld til grækerne.

Indtil **modernismen** for alvor brød igennem i begyndelsen af det 20. århundrede, var den klassiske græske kunst grundlaget for al kunst. Som grækerne fremstillede den menneskelige krop, sådan skulle denne krop se ud. De havde en teori om det skønne, og hensynet til skønheden gik altid forud for alt andet, for sådan måtte guderne oprindeligt have forestillet sig det. Kunsten var til for at forbedre naturens fejl.

Den græske billedhugger Polykleitos udgav en 'Kanon', hvor han anbefalede særlige stillinger og proportioner, dvs. målestoksforhold, for skulpturer. 'Spydbæreren', der er Polykleitos' hovedværk, er et mønstereksempel på, hvordan man skaber den rigtige balance i en atletisk figur. Bl.a. ligger vægten kun på det ene ben, så figuren ser ud til at være i bevægelse.

Nogen har engang påstået, at en græsk statue nok ikke kan føre en intellektuel diskussion, dvs. udtrykke sig rigtig klogt. Nu kan statuer ikke tale. Men hvis statuer i stedet for at tale kunne dyrke olympisk sport, kan man sagtens forestille sig, at netop de græske statuer kunne vinde masser af medaljer og hæder. De forestiller nemlig ofte atleter, der har gjort netop det, dvs. bevist, at de kan løbe, kaste med spyd, bokse o.l. bedre end alle andre. 'Vognstyren fra Delfi' (det er ham den tynde til venstre) er formodentlig sådan en græsk atlet, som har gjort sig fortjent til at blive et forbillede for alle andre. For kunst lavede græske kunstnere, for at deres landsmænd kunne have noget at se og leve op til.



JAGTEN PÅ DET PERFEKTE – DET KLASSISKE I KUNSTEN

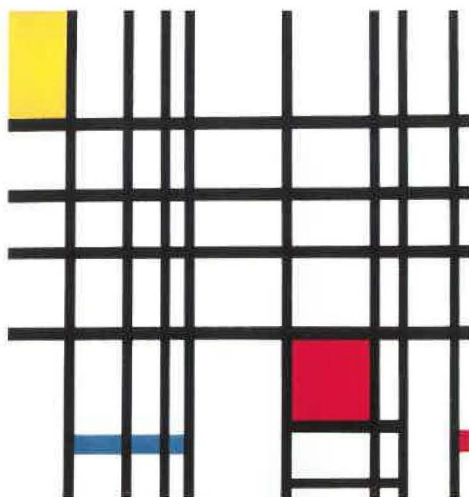
Aflørgen Holdt Eriksen

Når man taler om "det klassiske" i kunsten, er det oftest i mødet med kunstværker, der direkte eller indirekte har forbindelse til den klassiske kunst, som blev udformet i antikken i hhv. Grækenland og Rom (ca. 550 f.kr. – 300 e.kr.). Det er f.eks. veldokumenteret, at flere renæssancemalere i 1400 og 1500-tallets Italien lader sig inspirere af antikkens idealer og udtryksformer, ligesom den danske billedhugger Bertil Thorvaldsen blandt andre omkring år 1800 puster nyt liv i den klassiske skulpturtradition. Også inden for arkitekturen finder man på dansk grund mange bygningsværker fra 1800-tallet, der direkte bruger klassiske elementer fra antikkens berømte tempelbyggerier. På den baggrund kan man tale om forskellige "klassiske" perioder i kunsthistorien.

Det klassiske i kunsten er imidlertid ikke strengt bundet til bestemte perioder, men bør snarere ses som en særlig *kvalitet* ved et kunstværk, en kvalitet der rækker ud over bestemte afgrænsede perioder, og som derfor er til stede i kunsten til næsten alle tider. Forfølger man den pointe, kan både Parthenon-templet fra ca. 440 f.kr. og Mondrians abstrakte komposition fra 1942 siges at udtrykke klassiske idealer.



Parthenon-templet, ca. 440 f. kr.



Piet Mondrian, Komposition med gul, blå og rød, 1937-42. Tate, London. © 2013 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA. Foto: White Images/Scala, Florence

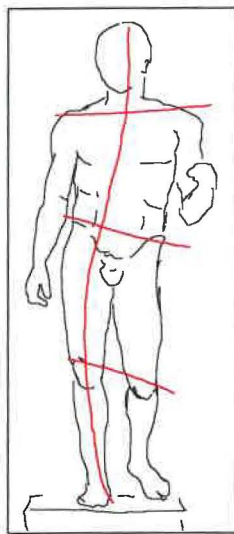
Det klassiske kan altså betragtes som en særlig måde at forholde sig til virkeligheden på eller en særlig måde at udforme et kunstværk på – en slags gengivelsesstrategi. Ordet "strategi" kan i den sammenhæng give associationer til "noget bevidst" eller noget "planlagt". I kunsten er en gengivelsesstrategi imidlertid lige så ofte baseret på "intuition" eller "ubevidst tilbøjelighed", ligesom den er afhængig af den *funktion* kunsten har på et givet tidspunkt, hvilket er værd at huske på, når forskellige klassiske værker analyseres i det følgende afsnit.

Spydbæreren af Polykleitos

For at forstå den klassiske tilgang til kunsten og virkeligheden, kan det indledningsvist være gavnligt at gribe helt tilbage til et af de første klassiske udtryk i kunsten, som den græske billedhugger Polykleitos er med til at forme med skulpturen *Spydbæreren* fra ca. 450 f.kr. (oprindeligt en bronzeskulptur, her en romersk kopi i marmor). Denne skulptur er nærmest at betragte som en slags klassisk *prototype*, hvor ud fra flere af de klassiske karaktertræk kan udledes.



Polykleitos, *Spydbæreren*, 450 f.kr. Antikmuseet, Aarhus Universitet.



Spydbæreren, kompositionstegning

Det, der først springer i øjnene, er skulpturens særlige kombination af *realisme* og *idealisme*, en kombination der går igen i næsten al klassisk kunst, hvad enten man taler om portrætter, landskabsmaleri eller andre kunstneriske genrer. I Polykleitos' skulptur kommer realismen til udtryk i figurens proportioner, i dens bevægelse og i dens detaljer såsom ansigtstræk, muskler, fødder og fingre. Bevægelsen i skulpturen, som er en del af figurens realisme, kommer primært til udtryk gennem den særlige måde figuren står på (kontrapost), hvor vægten lægges på det ene ben, hvorved der opstår forskellige forskydninger op igennem kroppen inden

for figurens omrids: Det spændte højre ben markerer en lodret linje op gennem figuren, hvorimod det venstre ben peger slapt bagud; den ene hofte er løftet i forhold til den anden, den venstre arm er spændt og løftet, hvorimod højre arm hænger afslappet ned langs højre lår; venstre skulder er løftet en anelse samtidig med, at hovedet er drejet lidt til venstre. På den måde er figuren i bevægelse, men de forskellige bevægelser og modbevægelser samles inden for skulpturens form i kraft af den lodrette linje i støttebenet og figurens klare omrids, og den klassiske skulptur er derfor kendetegnet ved klarhed og integritet i udtrykket. Kun det løftede og drejede hoved og den løftede arm markerer en åbning i forhold til det omgivende rum.

Kontrapost-stillingen bidrager imidlertid ikke kun til skulpturens realisme, den er også en del af skulpturens idealisme, idet den tilfører figuren en elegance og en ophøjethed, der også understreges af det fine marmor-materiale, de flotte markerede muskler, det udtryksløse ansigt og den fine sokkel. Spydbæreren er ikke bare et almindeligt menneske, men er formet som et ideal, som et perfekt menneske, man skal se op til.

Holder vi et kort øjeblik fast i de klassiske skønhedsideal, som Polykleitos' skulptur legemliggør (harmoni, balance, realisme, idealisme, klarhed, bevægelse, ro, afgrænsethed), er det nu muligt at forfølge samme kvaliteter i andre kunstværker, også selv om disse værker er produkter af helt andre tider og historiske omstændigheder.

> Opgave: Billedsøgning (se side 81)

Det Klassiske Landskab



Claude Lorrain, *Landskab med den hellige familie hvilende på vejen til Egypten*, 1666. Hermitage Museum, Skt. Petersborg.

Sammenligner man Ingres' portræt af Madame Devaucay med Polykleitos' *Spydbæreren*, har de – udover den udtalte realisme – det til fælles, at bevægelserne og åbningerne i figurerne holdes i skak af den strenge, klare komposition, der sikrer kunstværkernes overordnede harmoni og integritet, og som samtidig understreger portrættet og skulpturens status som klassiske kunstværker.



Opgave: Sammenlignende analyse (se side 82)

Det klassiske i det moderne

Som det fremgår af de foregående analyser i dette afsnit, møder den klassiske kunstner virkeligheden med en særlig optik. Den klassiske kunstner gengiver gerne virkeligheden detaljeret og realistisk, men samtidig synes han også at kaste et særligt idealiseret lys ud over samme virkelighed, hvilket bevirker, at virkeligheden *stiliseres* og perfektioneres. Ved at dyrke det perfekte og det ydre er der imidlertid andre aspekter af virkelighedsbilledet, der overses, og som derfor ikke falder ind under den klassiske kunstners synsfelt. Hvad med det indre, det grimme og det hverdagsagtige? Skal kunsten ikke fokusere på disse sider af livet?

I forbindelse med det moderne gennembrud i litteraturen og kunsten (ca. 1870-1920) vinder forskellige kunstretninger frem i et fælles opgør og brud med de traditionelle klassiske skønhedsideal, der dominerede kunsten igennem flere århundreder fra ca. 1400 til 1850. Hvad enten man var impressionist, ekspressionist eller kubist, mente man ganske enkelt ikke, at de klassiske former i kunsten var tidssvarende; de kunne ikke indfange de nye erfaringer, der opstod i forbindelse med moderniteten i den industrialiserede verden. Man prøvede derfor at vende ryggen til klassiske kunstnere som Ingres og Claude Lorrain, og mange modernistiske kunstnere begyndte i den forbindelse at betragte sig selv som *avantgarde*; de skulle hele tiden kigge fremad, være originale og skabe nye former i kunsten – og det på bekostning af tidligere tiders kunst. "Make it new" var et slogan for den nye moderne kunst, der i både form og indhold brød med tidligere tiders klassiske kunstneriske traditioner og idealer.

Det har imidlertid vist sig, at den klassiske arv i kunsten er stærkere og mere sejlivet end som så. Den lader sig ikke uden videre forkaste, og mange af de nyskabende kunstnere fra det 20. århundrede har da også, som en del af opgøret med den klassiske tradition, været nødsaget til at forholde sig til samme tradition i kunsten – enten som en kritik heraf eller som et afsæt for at skabe noget nyt.

I 1936 laver den spanske surrealist Salvador Dali skulpturen *Venus fra Milo med skuffer*. Skulpturen er en næsten tro kopi af den antikke skulptur *Venus fra Milo* (ca. 100 f.kr.), lige bortset fra de 6 skuffer, der bryder skulpturens overflade og forstyrrer de elegante kvindelige former og den intakte marmoroverflade, der præger den oprindelige skulptur.



Salvador Dalí, *Venus fra Milo med skuffer*,
1936. Art Institute Chicago.

Ved at indlemme skufferne i det fine marmormateriale prøver Dalí at nedbryde grænsen mellem beskuer- og skulpturrum. Man får som beskuer lyst til at interagere med skulpturen (hvad er der i skufferne?), og skulpturen bliver derved revet ud af sin idealitet og gjort menneskelig. Også de stærkt taktile pelslignende duske på skuffernes forside appellerer til en interaktiv menneskeliggørelse af skulpturen – man inviteres næsten til at røre Venus-figuren.

Samtidig peger skufferne på det faktum, at den klassiske menneskeskildring hviler på én stor *fortrængning*. Mennesket er ikke udelukkende form og ydre perfektion; under overfladen rummer de fleste mennesker et rigt og nuanceret liv af følelser og drifter, der ikke nødvendigvis harmonerer med vores ydre fremtoning – et følelsesliv, der ikke kommer til udtryk i den klassiske stræben efter afbalanceret og ophøjet klarhed og harmoni. På den måde – og ganske i tråd med surrealismens fokus på de ubevidste lag i menneskets sind – viser Dalí, at det moderne menneske ikke længere kan spejle sig i det klassiske ideal, men i stedet rummer forskellige følelsesmæssige eller eksistentielle dimensioner, der ikke på samme måde som tidligere lader sig forene i og med en glat og helstøbt marmorfigur. (Læs mere om surrealismen i kapitlet En indre virkelighed (se side 105))

- > Opgave: Analyse af Bjørn Nørgaards Venus-parafraser (se side 82)
- > Opgave: Praktisk collage-opgave (se side 82)

Den menneskelige relation imellem bygning og bruger synes helt at forsvinde i Palazzo degli Uffici dell'Ente Autonomo fra EUR-byen uden for Rom. Bygningen, der var projekteret til at være kontorbygning under den planlagte, men aldrig afholdte verdensudstilling i Rom 1942, er domineret af kantede former og skarpe og lige linjer, der symboliser ensretning, hårdhed og autoritet. Samtidig er de menneskelige, harmoniske proportioner tilsidesat til fordel for en respektindgydende skala i højden, der intimiderer og overvælder beskueren, der føler sig lille, ubetydelig og magtesløs. Den samme fornemmelse får man i øvrigt, når man står ved den nazistiske indgang til det olympiske stadion i Berlin. Det daværende fascistiske styre i Italien og det nazistiske styre i Tyskland ønskede igennem arkitekturen at udvise styrke og indgyde respekt omkring den stærke statsmagt, og hele EUR-området samt det nazistiske olympiske anlæg kom derfor til at repræsentere en totalitær tankegang, der står i skarp modsætning til de idéer om demokrati og humanisme, som den oprindelige klassiske arkitektur er blevet associeret med igennem adskillige århundreder.

> Opgave: Marmorskulpturen hos Christian Lemmerz (se side 82)

Dialog med det klassiske i samtidskunsten

Vender man afslutningsvist blikket mod samtidskunsten, opdager man, at også her er klassicismen til stede som et uomgængeligt pejlepunkt, der kan sige nutidsmennesket noget om historiens betydning og om det at være menneske i en kaotisk tidsalder.



Morten Stræde, *Memoria/Fabbrica*, 1988, 181 x 90 x 100 cm. Vejle Kunstmuseum.



Henrik B. Andersen, *Optike, spectativus*, 1992

I Morten Strædes skulptur *Memoria/Fabbrica* fra 1988 gøres der i værkets titel op med modernisternes avantgarde idé om, at kunsten kan forkaste den klassiske tradition, viske tavlen ren og etablere et nulpunkt, hvorudfra alt nyt kan begynde. Ved at sammenstille ordene *Memoria* og *Fabbrica*, gør Stræde opmærksom på, at enhver kreation eller kunstnerisk proces er en modificering eller viderebearbejdning af nogle allerede eksisterende former eller gener, og skulpturen er da også sammensat af forskellige brudstykker med reference til antikens søjler og det klassiske draperi, som er kendetegnende for så mange klassiske skulpturer. Den lettere kaotiske, men også meget æstetiske sammenstilling af hårde geometriske former og bløde organiske former medfører, at værket virker uafsluttet og fragmenteret, og selv om værket griber tilbage til klassiske elementer fra arkitekturen og skulpturen, gør det også opmærksom på, at rummet og kroppens enhed hører fortiden til, og at det klassiske kun overlever i kunsten som løsrevne citater.

Henrik B. Andersens skulptur/installation *Optike, spectativus* fra 1992 fortæller lidt den samme historie. En afstøbning af den store danske klassicist Thorvaldsens *Venus* er placeret i en kaotisk ophobning af materialer, redskaber og sågar en videosekvens visende en urolig nogenmodel i klassisk positur. *Venus* benytter et sprog, som vor tid ikke længere kender til. Mange andre sprog og udtryk har set dagens lys siden starten af 1800-tallet, hvor Thorvaldsen levede, og den harmoniske figur har ikke længere patent på skønheden, men er nu kun én blandt mange udtryksformer. Resten af Henrik B. Andersens installation står og balancerer mellem konstruktion og forfald, og skal kunsten fortsat bestå og udvikle sig, er den klassiske figur måske et meget godt udgangspunkt. *Venus* står på tærsklen til en ny åbning i tiden, hvor mure og former brydes, for at nye udtryk kan opstå.

Opgaver til Det klassiske i kunsten

Billedsøgning

Find eksempler på den danske billedhugger Bertel Thorvaldsens klassiske skulpturer. Betragt skulpturerne nøje: Hvori består det klassiske skønhedsideal set med dine øjne, og hvordan kommer det til udtryk i skulpturerne?

Gem dine overvejelser i din portfolio.

Sammenlignende analyse

Sammenlign Rafaels billede *Korsfæstelse (Citta di Castello altertavle)* fra 1502 med Emil Noldes billede *Korsfæstelse* fra 1912 med fokus på rum, komposition, farver og penselføring. På hvilken måde er Rafaels billede mere klassisk end Noldes? Og hvad betyder det klassiske udtryk i Rafaels billede for vores opfattelse af Kristus-figuren?

Sammenlignende analyse

Analyser Mondrians *Komposition* fra 1937-42 og Vilhelm Hammershøis *Interiør, Strandgade 30* fra 1901 og sammenlign de to billeder. På hvilken måde gør de to kunstnere brug af klassiske udtryksformer?

Analyse af Bjørn Nørgaards Venus-parafraser

Find eksempler på den danske kunstner Bjørn Nørgaards parafrase af *Venus fra Milo*. Sammenlign parafraserne med den oprindelige antikke skulptur og prøv at bestemme Bjørn Nørgaards intentioner med sine nyfortolkninger.

Praktisk collage-opgave

Praktisk opgave – fremstil et modværk, der går i dialog med det klassiske. Find et eksempel på en klassisk skulptur, som du kunne tænke dig at bearbejde i en collage-form. Din bearbejdning af det klassiske værk skal tilføje eller ændre noget, der forskyder betydningen af værket, så det kommer til at forholde sig til problemer/udfordringer i nutiden.

Skriv dine overvejelser ned i din portfolio sammen med dine før- og efter-billeder.

Lav en udstilling med jeres modværker.

Marmorskulpturen hos Christian Lemmerz

Hvordan gør kunstneren Christian Lemmerz brug af det klassiske i sine skulpturer? Hvilke klassiske elementer rummer f.eks. skulpturen *Virginia* (1998), og hvordan synes skulpturen at overskride den klassiske udtryksform? Find andre marmor-skulpturer af Lemmerz og sammenlign dem med *Virginia*.

Kroppen sanser og modtager indtryk fra verden omkring os. Kroppen er en vigtig del af det sprog, vi har til at kommunikere med vores omverden. Kroppen har et sprog.

Med kroppen fortæller vi, hvem vi er, og hvor vi kommer fra. Gennem iscenesættelse af kroppen, gennem attitude, tøj og udsmykning, signalerer vi personlighed og tilhørsforhold.

Kroppen er altså ikke så naturlig, som man umiddelbart tror. Den er ikke fast og stabil, men foranderlig. Den er en del af kulturelle, sociale og historiske forhold. Den afspejler samfundsnormer og magtforhold mellem generationer, køn og klasser.

Vores krop ser anderledes ud i dag end for 100 år siden. Og der gælder andre normer og idealer for kroppens udseende og opførsel.

Feks. kan vi gennem genforskning designe fremtidens menneske. Og hvor kvinderne før i tiden gik med korset for at forme kroppen, kan vi i dag lægge os under plastikkirurgens kniv.

Kroppen er altså ikke kun et udtryk i sig selv, men også et udtryk for vores tid og omverden.

Kroppen i Moderne kunst

På Louisiana kan du se moderne kunst fra det 20. og 21. århundrede. I denne periode sker der store forandringer i opfattelsen af kroppen.

De moderne kunstnere bryder med den realistiske og klassiske tradition. De omsætter kroppen til geometriske former, forenkler, fragmenterer og deformerer kroppen. Grænserne for, hvordan man kan afbilde mennesket, bliver flydende.

Fra 1960'erne begynder kunstnere at bruge deres egen eller andres krop som del af værket. Den levende krop dukker op som spor i kunsten, eller som kunstværk i sig selv.

Kunstnere iscenesætter kroppen og sætter fokus på forhold, der fortæller om, hvad det vil sige at være menneske. Om vores tanker, følelser og forestillinger, og om hvordan vi definerer os selv i forhold til andre.

Hvad vil det sige at være mig, dig, dansker, tysker, kvinde eller mand? Kunsten undersøger køn, identitet og seksualitet.

I takt med den teknologiske udvikling opstår nye kunstformer som video og videoinstallationer, og som på plastikkirurgens bord opstår i computerens verden en ny kropslig tilstedeværelse.

Hvor man i ældre tid så kroppen udelukkende som skabt af Gud eller af naturen, kommer der i samtidskunsten mere og mere fokus på den moderne krop som konstrueret af de kulturer, vi lever i, og de normer, vi lever under.

Endelig er kroppen i moderne kunst ikke kun til stede som motiv. Kunsten inddrager også os som beskuer. Fokus er ikke længere kun på værket, men også på vores egen krop i forhold til værket. På vores perception, vores sanser og vores tilstedeværelse i rummet. Moderne kunst forholder sig derfor på en eller anden måde til dig som krop og som menneske.

Kroppen i kunsten – Marina Abramovic og Yoko Ono

Udtryksform: Performance

Fokus:

En ny type kunst (udtryksform): **performance**. I skal forstå, hvordan man analytisk kan gå til denne udtryksform (gennem formal-, betydnings- og socialanalysen) og I skal undersøge to berømte performanceværker (Yoko Onos "Cut Piece" fra 1964 og Marina Abramovic's "The Artist is present" fra 2009). I skal gennem hele arbejdet overveje, **hvordan kroppen bruges i udtryksformen performance generelt og hvordan de to kvindelige kunstnere bruger og italesætter kroppen i deres individuelle værker.**

Formål:

- Analyseredskaber til samtidskunst / moderne udtryksformer
- Viden om – og forståelse af udtryksformen *performance*
- Refleksion over – og diskussion om kroppens rolle i performance-kunst (generelt og specifikt)
- Selvstændig research

Forberedelse til analysearbejde / research af performancekunst:

Læs i grundkompendiet s. 89 (formalanalytisk fokus på performance) og s. 91-92 (betydnings- og socialanalyse af samtidskunst).

- Hvad er performance-kunst?
- Hvordan bruges kroppen i denne form for kunst?
- Hvad er værkets indhold / symboler / tema / fokus?
- Hvad er forholdet mellem værk og beskuer / hvad er værkets kommunikation?

Research-opgave

Forstå de to performance værker af Marina Abramovic og Yoko Ono:

Hvad / hvem / hvornår / hvordan / hvorfor osv.

Yoko Ono "Cut piece"(1964)

http://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

<https://www.youtube.com/watch?v=zbQBD06N0Hs>



Marina Abramovic "The Artist is present" (2009)

<http://www.moma.org/audio/playlist/243/3133>

<http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964>

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/performanceart/v/moma-abramovic-live> (ca. det 1. minut)



Portfolio-indlæg: refleksionsfokus:

1. Hvad er performance for en type kunst?
2. Hvordan bruges kroppen i performance?
3. Hvad kan man udtrykke gennem performance, som andre kunstneriske udtryksformer har svært ved at rumme / formidle?
4. Hvilke temaer om kroppen tematiseret i de to givne værker?
5. Forskelle og ligheder til den klassiske kunsts brug af kroppen (som indhold og tema)

Udvælg selv 2-3 relevante værker fra Kroppen i kunsten forløbet, som du kan inddrage i perspektiveringen.

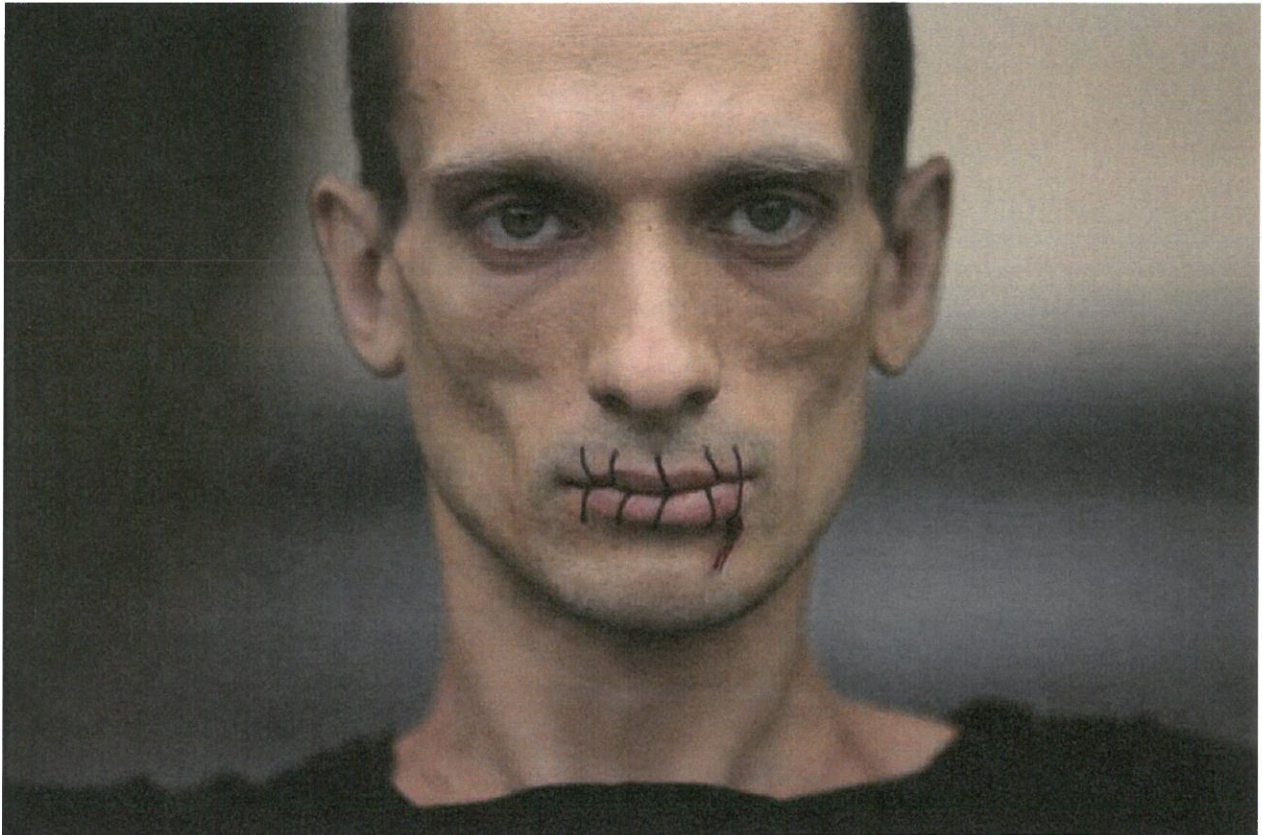
Kultur

Ask Hansen

LÆSETID 4 MIN.

Den mutilerede krop

Groteske skønhedsoperationer, lemlæstede kønsdele og afskudte legemsdele. Den aktive brug af kroppen har i det 21. århundrede været en central del af kunsten i både mutilerende og modificerende henseende. En kunstnerisk praksis, der stammer helt tilbage fra kristendommens opståen



Den russiske performancekunstner Pyotr Pavlensky sømmede i sidste uge sine ædlere dele fast til Den Røde Plads i Moskva. Billedet her er taget i forbindelse med anholdelsen af medlemmerne af Pussy Riot sidste år. Foto: Scanpix

🕒 16. november 2013

💬 Kommentarer (3)

Den russiske performancekunstner og politiske aktivist Pyotr Pavlensky sømmede for nylig sine ædlere dele fast til den Røde Plads i Moskva i protest mod Vladimir Putins styre. Det var næppe behageligt. Men med aktionen viser han i en symbolsk handling, hvordan mennesket gøres til offer for fysisk vold og politiske magtstrukturer, fortæller forsker i performativ kunst og kultur ved Syddansk Universitet Mette Thobo-Carlsen.

»Når en performancekunstner bruger sin egen krop som genstand eller materiale for sin kunst, understreges kunstens evne til både at gøre noget konkret, her og nu, og udsige noget symbolsk på samme tid. Performancekunsten understreger, at kunstens konkrete, symbolske handlinger har udsigelseskraft og til at kritisere og måske forandre den sociale eller politiske virkelighed, som den henviser til.«

Begrebet performancekunst stammer fra 1950'erne og 60'erne, hvor særligt kroppen og livebegivenheden blev centrum for særligt amerikanske kunstneres praksis.

»Performancekunsten har fra begyndelsen været særligt optaget af kroppen og selve livebegivenheden, hvor værket fremhæves som en performativ handling, der foregår i realtid over for et publikum,« fortæller Mette Thobo-Carlsen.

Af med penis

Den nye kunstneriske praksis fik dog hurtigt et europæisk modstykke, og professor i kunsthistorie ved Aarhus Universitet Jacob Wamberg peger på den kunstneriske gruppering Wiener-aktionisterne, for hvem kropslige mutilationer spillede en stor rolle. Særlig mytologiseret er fortællingen om Rudolf Schwarzkogler, der under en performance befriede sig selv for sin egen penis og angiveligt forblødte. Trods drabelige bandager var kastrationen dog en illusion.

Jacob Wamberg mener, at kunstens omgang med smerteuniverset ofte har religiøse undertoner, der peger tilbage mod kristendommen, hvor Jesu lidelseshistorie står centralt. Blandt andet knytter der sig en særlig kristen symbolik til den mutilerende omgang med det mandlige kønsorgan, som både Pyotr Pavlensky og Rudolf Schwarzkogler praktiserer:

»Der er en skjult tradition for, at det lænde- eller ligklæde, der altid skjuler Kristi genitaler i forbindelse med korsfæstelsen, har en knude foran, der signalerer erektion. Hvilket man f.eks. kan se på billedet af Kristus som den lidende forsoner på Statens Museum for Kunst. Det mandlige kønsorgan står nemlig centralt i passionshistorien,« fortæller han og fortsætter: »Blodsafgivelsen ved Kristi omskæring er f.eks. også blevet set som en foregribelse af korsfæstelsen, ligesom den potentielle sædafgang på den anden side er opfattet som en fornyelse gennem ofring.«

Pavlenskys performance er dog relativt uskyldig i forhold til f.eks. Schwarzkoglers mutileringsshow, men også i forhold til nogle af de mere radikale amerikanske performancekunstnere som f.eks. Chris Burden, der i en performance lod sin ene arm skyde af.

Den teknologiske krop

Brugen af kroppen som et element i den performative kunst fortsætter op gennem det 20. århundrede, hvor den i takt med den teknologiske udvikling skifter karakter: »Det kropslige engagement ses tydeligt inden for f.eks. Body Art-genren, hvor kunstnere som austalske Stelarc, franske Orlan og amerikanske Chris Burden op igennem 1970'erne, 80'erne og 90'erne slog bredt igennem i offentligheden og i de brede medier med grænseoverskridende og hudpenetrerende kunstperformances med deres egen krop og liv som indsats,« fortæller Mette Thobo-Carlsen med reference til den begyndende teknologiske modificering af kroppen, som bl.a. kommer til udtryk hos Stelarc, der modificerer sin krop med maskinproteser. Som en såkaldt cyborg.

Og ifølge Camilla Jalving, museumsinspektør på Arken og forfatter til bogen *Værk som handling*, er et andet af Thobo-Carlsens eksempler, den franske performancekunstner Orlan oplagt at se som en overgangsfigur mellem to forskellige måder at anskue kroppen på – den naturlige og den artificielle. Orlan lader sig underkaste såkaldte skønhedsoperationer, men ikke i overensstemmelse med samtidige skønhedsideal. I stedet har hun f.eks. fået lavet horn i panden og andre modifikationer, som hun fandt inspiration til i den klassiske billedkunst.

»Kunsten beskæftiger sig her med en undersøgelse af den naturlige krops grænser, og man kunne godt se det som en videreudvikling af nedbrydningen af den naturlige krop. Kunstnerne er jo en del af

det omkringliggende samfund og giver udtryk for de kropsforståelser, der findes i samfundet,« siger Jalving.

Performancekunst bliver ifølge Camilla Jalving ofte brugt til at udforske identitetsspørgsmål og findes også i denne sammenhæng i en særlig maskulin variant, der undersøger den fysiske udholdenhed, og som i tilfældet Pavlensky fungerer som en slags kunstnerisk mandoprøve.

Performance i dag

Selv om Pyotr Pavlenskys performance har nået Europa fra Den Røde Plads og har fået opmærksomhed, har begivenheden også sat sine spor på den type performances, fortæller Mette Thobo-Carlsen:

»Pyotr Pavlenskys performance er set før, og det er måske mindre kontroversielt i dag, hvor vi i medierne ser sådanne performative aktioner hele tiden både i en æstetisk sammenhæng eller som ren politisk aktion. Eller en hybrid af de to.«

Og generelt er genrer som performancekunst og body-art ifølge Mette Thobo-Carlsen begyndt at blive udflydende kategorier.

»Nutidens performancekunst bruger stadig ofte kroppen, men kun som et af flere materialer og ofte i en tværmedial praksis, hvor krop, bevægelse, sprog, billede m.m. inddrages. Live-begivenheden er heller ikke så entydig en størrelse som i tidligere tiders body-art, men fremstilles ofte som stærk medieret, og grænsen mellem det fysiske og det virtuelle og det private og offentlige rum er blevet endnu mere sløret. Derfor gør det måske ikke længere så ondt at se Pavlenskys performance, men som politisk udsagn står det stærkt.«

✉ Bliv opdateret med nyt om disse emner

Marc Quinn “Self sculptures”

In the [series of Self sculptures](#), Quinn uses ten pints of his own blood to create a self-portrait in both shape and material, a work that is both an image and a real part of him.

Self is a self-portrait of the artist, but one that literally uses his body as material since the cast of Quinn's head, immersed in frozen silicone, is created from ten pints of his own blood. In this way, the materiality of the sculpture has both a symbolic and real function. The work was made at a time when Quinn was an alcoholic and a notion of dependency – of things needing to be plugged in or connected to something to survive – is apparent since the work needs electricity to retain its frozen appearance. A further iteration made every five years, this series of sculptures presents a cumulative index of passing time and an ongoing self-portrait of the artist's ageing and changing self.

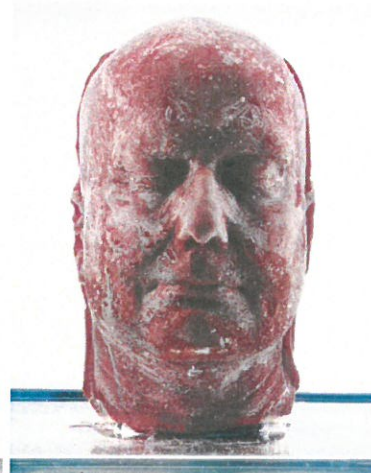
Self 1991



Self 1996

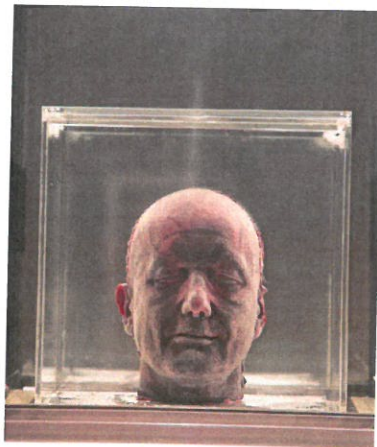


Self 2001





Self 2006



Self 2011

Glosser:

Pint (sb): 0, 568 liter

Shape (sb): form

Literally (adv): bogstaveligt talt

Cast (sb): afstøbning

Immersed in (vb): nedsænket i

Materiality (sb): materialets
beskaffenhed (tilstand)

Notion of dependency (sb): idé om
afhængighed

Apparent (adj): tydelig

Retain (vb): bevare

Appearance (sb): udseende

Iteration (sb): gentagelse

Cumulative (adj): som hober sig op