

Under huden

En psykoanalytisk tilnærming til *La Venere Anatomica* (1782)
i lys av Sigmund Freuds *Das Unheimliche* (1919) og
Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)

Christine Marie Bruu



Veileder: Professor Bente Larsen

Masteroppgave i kunsthistorie og visuelle studier
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2023

Under huden

En psykoanalytisk tilnærmelse til *La Venere Anatomica* (1782)
i lys av Sigmund Freuds *Das Unheimliche* (1919) og
Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905)

© Christine Marie Bruu

2023

Under huden: En psykoanalytisk tilnærming til *La Venere Anatomica* (1782) i lys av Sigmund Freuds *Das Unheimliche* (1919) og *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905)

Christine Marie Bruu

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Grafisk senter, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Visuelle og litterære fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen var et gjennomgående fenomen i kunst og litteratur på 1700- og 1800-tallet i Europa. Fenomenet var også fremtredende i anatomiske gjengivelser av kvinnekroppen, der medisinvitenskapens nyutviklinger ble forent med kunstnerisk praksis. Hovedformålet for denne oppgaven er en analyse av disse, slik det fremstilles i den kvinnelige anatomiske voksfiguren *La Venere Anatomica* (1782) av skulptøren Clemente Susini (1754-1814) og anatomen Giuseppe Ferrini (ukjent – 1781) fra opplysningstiden i Italia. Analysen tar primært utgangspunkt i Sigmund Freud og begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili*. I essayet *Das Unheimliche* (1919) diskuterer Freud den følelsen av uhygge som vekkes i subjektet i møtet med menneskelignende objekter, når det som ved første øyekast fremstår som noe velkjent og tillitsvekkende vender seg til å bli noe skremmende og fremmedgjort. Ser vi Freuds teori i sammenheng med hans omtale av menneskelig seksualitet i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905), åpnes det for en ny tilnærming til voksfiguren. I essaysamlingen argumenterer Freud for at det mannlige subjektet gjennom en søken etter et seksualobjekt, kan utvikle fetisjer som skopofili, det vil si å oppleve nytelse gjennom blikket. Det er med dette som utgangspunkt at oppgaven søker å besvare følgende problemstilling: *Hva er forholdet mellom La Venere Anatomica og Sigmund Freuds teori omkring de psykoanalytiske begrepene unheimlichkeit, seksualobjekt og skopofili?* Min psykoanalytisk orienterte tilnærming til verket har som utgangspunkt den umiddelbare sanseopplevelsen som oppstår i møtet mellom verk og betrakter, der Georges Didi-Hubermans begrep om *visualitet* metodisk danner utgangspunktet for tilnærmelsen. I oppgaven argumenterer jeg for at *La Venere Anatomica* gjennom en psykoanalytisk tilnærming kan fortolkes som et idealisert seksualobjekt, fremstilt som et visuelt nytelsesobjekt, av og for det mannlige subjektet.

Forord

Jeg vil først og fremst takke min veileder, professor Bente Larsen, for inspirerende diskusjoner, konstruktive tilbakemeldinger og for troen på oppgaven fra prosjektets start i 2020.

Jeg vil også takke Det norske institutt i Roma for tildelt fagstipend som ga mulighet for et lengre forskningsopphold i Roma og Firenze høsten 2021.

Til slutt vil jeg takke familie og venner for all kjærighet og støtte.

Oslo, 15 juni, 2023

Christine Marie Bruu

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	V
FORORD	VI
1. INNLEDNING	1
1.1 INTRODUKSJON	1
1.2 FORMÅL OG PROBLEMSTILLING	4
1.3 UNDERSØKELSESMATERIALET	5
1.4 EPISTEMOLOGISK OG METODOLOGISK UTGANGSPUNKT.....	5
1.5 TEORETISK RAMMEVERK OG BEGREPSAPPARAT.....	6
<i>Unheimlichkeit</i>	6
<i>Seksualobjekt</i>	7
<i>Skopofili</i>	7
1.6 OPPGAVENS OPPBYGNING.....	8
1.7 AVGRENSNING OG TIDLIGERE FORSKNING	9
2. EPISTEMOLOGISK OG METODOLOGISK UTGANGSPUNKT	11
2.1 DIDI-HUBERMAN OG DEN ESTETISKE ERFARING	11
2.2 DET SYNLIGE OG DET VISUELLE	12
2.3 OPPSUMMERENDE KOMMENTARER	15
3. TEORETISK RAMMEVERK OG BEGREPSAPPARAT	16
3.1 FREUD OM KROPPSLIG UBEHAG I <i>DAS UNHEIMLICHE</i> (1919).....	16
3.2 FREUD OG MENNESKELIG SEKSUALITET I	18
<i>DREI ABHANDLUNGEN ZUR SEXUALTHEORIE</i> (1905).....	18
3.2.1 <i>Søken etter seksualobjektet</i>	19
3.2.2 <i>Dannelsen av skopofili</i>	20
3.3 OPPSUMMERENDE KOMMENTARER	22
4. ET MØTE MED <i>LA VENERE ANATOMICA</i> (1782)	23
4.1 VERKSBEKRIVELSE	23
4.2 KVINNEKROPPEN PÅ UTSTILLING	26
4.2.1 <i>Kvinnelig anatomi i opplysningstidens Firenze</i>	26
4.2.2 <i>La Venere Anatomica blir til</i>	29
4.2.3 <i>På anatomisk teater</i>	31
4.2.4 <i>En kontemporær setting</i>	33
4.3 OPPSUMMERENDE KOMMENTARER	35
5. TIDLIGERE FORTOLKNINGER	36

5.1 ANNA MAERKER OM KUNNSKAPSBASERT VITENSKAP	36
5.2 LUDMILLA JORDANOVA OM REALISME	37
5.3 JOANNA EBENSTEIN OM SEKSUALISERING OG EKSTASE.....	38
5.4 ELISABETH BRONFEN OM BEVARING AV DEN FETISJERTE KVINNEKROPPEN	40
5.5 OPPSUMMERENDE KOMMENTARER	42
6. EN PSYKOANALYTISK TILNÆRMELSE TIL <i>LA VENERE ANATOMICA</i>.....	43
6.1 VERKSANALYSE.....	43
6.2 EN DISKUSJON OMKRING PSYKOANALYTISKE PERSPEKTIVER PÅ	46
VOKSFIGUREN	46
6.2.1 <i>Ubehaget i materialet</i>	46
6.2.2 <i>Et spørsmål om realisme</i>	49
6.2.3 <i>Fremstillingen av seksualobjektet</i>	50
6.2.4 <i>Idealisert av subjektet, for subjektet</i>	52
6.2.5 <i>Lidelsens ansikt</i>	55
6.2.6 <i>Begjært, bevart og beskuet</i>	59
6.2.7 <i>Under huden</i>	61
6.3 EN KOMMENTAR TIL <i>FOUR UNLOVED WOMEN, ADRIFT ON A PURPOSELESS</i>	63
<i>SEA, EXPERIENCE THE ECSTASY OF DISSECTION (2023)</i>	63
6.4 OPPSUMMERENDE KOMMENTARER	66
7. AVSLUTTENDE REFLEKSJONER	67
LITTERATURLISTE.....	68
ILLUSTRASJONER.....	71
ILLUSTRASJONSLISTE	83

A man ought not to marry, without having studied anatomy,
and dissected at least one woman.¹

- Honoré de Balzac, *La Physiologie du Mirage (The Physiology of Marriage)*, 1829

¹ de Balzac, Honoré. *The Physiology of Marriage, or, the Musings of an Eclectic Philosopher on the Happiness and Unhappiness of Marriage*, overs. Wormeley (USA: Createspace Independent Publishing Platform, 2013) [1829], 53

1. Innledning

Datoen er 15. april 2023. I utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada sitter jeg overfor videoverket *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023) (ill.1) av David Cronenberg. I videoverket er vi vitne til Cronenbergs blick på *La Venere Anatomica* (1782) som én av fire kvinnelige voksfigurer i fullskala som fremstilles her. Til lyden av svake kvinnestønn, panorerer kameraet nærgående over de liggende voksfigurenes ansikter og nakne kroppsdeler. Enkelte av utsnittene viser voksfigurenes perlesmykker og lange, flettede hår. Andre viser organer som nærmest velter ut av snittet på magen på figurene. Lyden av kvinnestønn vokser seg sterkere og forenes med måkeskrik idet utsnittet viser *La Venere Anatomica* ovenfra. Huden virker gylden, og får henne nærmest til å fremstå som levende. Det øverste hudlaget på overkroppen forsvinner, og litt etter litt fordufter organene; lungene, hjertet og livmoren. Kun det hvite perlesmykket får hun beholde. Synet av handlingen vekker en ubehagelig følelse, der kvinnekroppen fremstilles liggende på et hvitt silkelaken og en burgunderrød madrass, mens jeg er vitne til det som oppleves som en offentlig disseksjon.

1.1 Introduksjon

Analysen av fremstillinger av den nakne kvinnekroppen har vært gjennomgående i feministisk kunst og litteratur, særlig siden Laura Mulveys banebrytende essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' fra 1975. I essayet, publisert i det britiske filmtidsskriftet *Screen*, fremmet Mulvey påstanden om kvinnen som et visuelt nytelsesobjekt fremstilt gjennom det mannlige blikket, og anvendte psykoanalytisk teori for å forklare, men også kritisere, fremstillinger av kvinnekroppen innen kunst og visuell kultur. "Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning"², skrev Mulvey, og la med dette grunnlaget for tilnærmelser som problematiserer fremstillinger av kvinnen som passivt objekt og det mannlige subjektet som bærer av blikket. I sin analyse av den historiske tradisjonen omkring fremstillinger av den nakne kvinnekroppen i *The Female Nude* (1992), bragte Lydia Nead tematikken inn i en kunsthistorisk kontekst. "Anyone who examines the history of western art must be stuck by the prevalence of images of the female

² Mulvey, Laura. "Visual pleasure and Narrative Cinema", i *Visuality and Other Pleasures* (New York: Palgrave, 1989), 15

body. More than any other subject, the female nude connotes 'Art'. [...] it is an icon of western culture, a symbol of civilization and accomplishment"³, skrev hun og stilte spørsmål omkring hva vestlig kunsthistorie egentlig *er* uten fremstillinger av den nakne kvinnekroppen. Mulvey og Neads analyser kan sies å ha gitt inspirasjon til et beslektet forskningsfelt som videre problematiserer fremstillinger av kvinnekroppen innen vestlig kunst og kultur. Spørsmålet som stilles her, og som denne oppgaven har som hensikt å belyse, er: Hva er vestlig kunsthistorie uten fremstillinger av den nakne, *døde* kvinnekroppen?

Visuelle og litterære fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen var et gjennomgående fenomen i kunst og litteratur på 1700- og 1800-tallet i Europa, i så omfattende grad at fenomenet nærmest fremstod som en klisjé, hevder kunsthistoriker Elisabeth Bronfen i *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992). "Narrative and visual representations of death, drawing their material from a common cultural image repertoire, can be read as symptoms of our culture"⁴, skriver hun, og problematiserer blant annet opplysningstidens relasjon til den døde kvinnekroppen ved å ta for seg en rekke visuelle og litterære eksempler der kvinnen reduseres fra å være et subjekt med eierskap over egen kropp, til å fremstilles som et livløst objekt fremstilt av og for det mannlige subjektet. Med inspirasjon fra Bronfens omfattende litterære verk, tar denne oppgaven dette verket som utgangspunkt for en diskusjon omkring forholdet mellom blikket og en av de mest kjente skulpturelle fremstillingene av den døde kvinnekroppen fra opplysningstiden, kjent som *La Venere Anatomica* – den anatomiske Venus (1782) (ill.2).

Jeg ble først presentert for oppgavens forskningsobjekt under et besøk i vokspaviljongen ved Museo della Specola i Firenze våren 2019. Den umiddelbare opplevelsen av *La Venere Anatomica* ved mitt møte med den, ligger dypt forankret i minnet. I øyeblikket jeg entret museets vokspaviljong, fanget min oppmerksomhet alle de ulike mannlige og kvinnelige voksfigurene og fragmentene som fremstilte ulike organer og kroppslige systemer. Veggene var prydet av forklarende illustrasjoner og nummererte skisser av de fremviste organene i voks. *La Venere Anatomica* var plassert midt i rommet, bevart i en opphevet rektangulær kiste av *bois de rose* og venetiansk glass, omringet av stående og liggende hudløse mannlige voksfigurer på hver sin side. På avstand fremstod *La Venere Anatomica* blot som en naken kvinne hvilende på et hvitt silkelaken, med en gylden hud og langt brunt hår som omfavnet de feminine formene hennes. Den passivt fremstilte kroppen

³ Nead, Lydia. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality* (USA: Routledge, 1992), 1

⁴ Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. (Manchester: Manchester University Press, 1992), xi

hadde antydninger til bevegelse i armer og ben, og halvåpne øyne som nesten så ut på meg idet jeg beveget meg nærmere henne.

Ved første øyenkast kunne voksfiguren minne om en av de utallige fremstillingene av den nakne kvinnekroppen innen vestlig kunsthistorie. Jeg minnes hvordan mitt blikk nesten ble fanget i en bevegelse oppover den nakne kroppen, over de eksponerte brystene og opp mot hodet som lå litt på siden. Oppmerksomheten falt mot perlesmykket som skjulte et snitt rundt halsen, og som reflekterte lyset fra de moderne lysrørene i taket. De skinnende hvite perlene stod i skarp, men dekorativ kontrast til den gyllne huden hennes. Den fremstod som glatt, samtidig som den ga inntrykk av å være mettet med tekstur. Det visuelle møtet med henne vekket et ønske om å røre henne som for å forsikre meg om hun var levende eller ikke; dette til tross for at det selvsagt ikke dannes dugg på glasset omkring henne eller at jeg ikke kunne høre henne gispe etter luft. Jeg ble stående å undre, og fant det nærmest umulig å riste av meg den ubehagelige følelsen som hadde bitt seg fast i kroppen. Synet av voksfiguren vekket ambivalente følelser, ved møtet mellom den organiske fremstilte kvinnefiguren fanget i kisten samtidig som glasset tillot meg å observere hennes nakne kropp uten motstand.

La Venere Anatomica ble formgitt av skulptøren Clemente Susini (1754-1814) og anatomen Giuseppe Ferrini (ukjent – 1781), og ansees som den mest kjente kvinnelige voksfiguren fra opplysningstiden i Italia. Voksfiguren skulle fremstille det reproduktive systemet til en kvinne og kunne derfor demonteres, lag for lag, gjennom det øverste hudlaget og muskulatur til brystkjertler; videre til brystkassen, lungene og hjertet; under tarmene og til livmoren. Til sist kunne hjertet, magen og livmoren åpnes, der sistnevnte organ avslørte et sammenkrøllet lite foster. Ifølge historiker Kara Rilley skulle denne lagvise presentasjonen av kvinnelig anatomi henvise til opplevelsen av en virkelig disseksjon, der mannlige anatomer kunne avdekke lag for lag av kvinnekroppens organer, uten ubehagelighetene ved menneskelig materie, som blod og kroppslig forfall.⁵ Etter sin opprinnelse, ble voksfiguren ifølge Anna Maerker stilt ut som et museumsobjekt tilgjengelig for allmenheten, der utvalgte besøkende kunne bevitne voksfiguren idet en mannlig anatom dissekerte den.⁶ I sin fremstilling stod Susinis kvinnelige voksfigur i kontrast til flere av de mannlige anatomiske voksfigurene som ble produsert ved Museo della Specola. Her er det tankevekkende at flertallet av de mannlige voksfigurene ble fremstilt delvis hudløse i samme oppreiste positur som *Apollo Bebevedere* for å fremvise kroppens muskulatur og nervesystem, mens den

⁵ Reilly, Kara. "Two Venuses: Historizing the anatomical female body", i *Performance Research*, 19:4, (111-121), 117
DOI: 10.1080/13528165.2014.947129

⁶ Maerker, Anna. *Model Experts. Wax Anatomies and Enlightenment in Florence and Vienna, 1775-1815*. (Manchester: Manchester University Press, 2015), 123

kvinnelige voksfiguren ble fremstilt liggende på et hvitt silkelaken og en burgunderrød madrass i brokademønster, med ekte menneskehår og kjønnsår, en gyllen hud og mystisk ansiktsuttrykk.⁷

1.2 Formål og problemstilling

Våren 2023, fire år etter mitt første møte med voksfiguren, og nærmere 250 år etter sin opprinnelse, fremvises *La Venere Anatomica* i en kontemporær setting i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada i Milano. Sammen med voksfiguren, fremvises beslektede kvinnelige voksfigurer i fullskala, fragmenter av kvinnetorsoer og anatomiske illustrasjoner fra Museo della Specola, akkompagner av videoverket *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023) av den kanadiske filmregissøren David Cronenberg, som tar for seg en kjønntematisert filmatisering av figurene og måten de fremstilles på. Utstillingen har gitt *La Venere Anatomica* fornyet aktualitet, og det er derfor relevant å ta utgangspunkt i møtet med verket i sin nye utstillingskontekst.

Med bakgrunn i oppgavens overstående tematikk, har denne oppgaven som hensikt å diskutere fremstillingen av *La Venere Anatomica* hvor også den umiddelbare sanseopplevelsen i møte med verket vil bli inndratt. Hovedformålet for oppgaven er å diskutere den kvinnelige voksfigurens fremstilling gjennom en psykoanalytisk tilnærming som bygger på den umiddelbare sanseopplevelsen som utspiller seg i møtet mellom verk og betrakter, og følgelig plassere den anatomiske voksfiguren i forhold til nyere forskning som belyser fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen i vestlig kunsthistorie. I oppgaven vil det bli tatt utgangspunkt i psykoanalysen som den er formulert av Sigmund Freud og hans perspektiver på fremstillinger av den seksualiserte kvinnekroppen.

Med det som utgangspunkt vil oppgaven besvare følgende overordnede problemstilling:
Hva er forholdet mellom La Venere Anatomica og Sigmund Freuds teori omkring de psykoanalytiske begrepene unheimlichkeit, seksualobjekt og skopofili?

⁷ Reilly, "Two Venuses", 118

1.3 Undersøkelsesmaterialet

Oppgavens forskningsobjekt, *La Venere Anatomica* (1782), har siden sin opprinnelse befundet seg ved Museo della Specola i Firenze, sammen med en fragmentert samling illustrasjoner og notater skrevet av Clemente Susini og Guisepe Ferrini. Det finnes svært lite overlevende førstehåndskilder av Susini og Ferrini. Dette skyldes delvis uforsvarlig bevaring av kildene, og delvis at svært lite av betydning ble nedskrevet. Ifølge kurator Claudia Corti ved Museo della Specola, førte den interne konkurransen blant kunstnere og anatomer til hemmeligholdelse av metoder og tilnærmelser.⁸ Under arbeidet med prosjektet og under mitt opphold som fagstipendiat og gjesteforsker ved Det norske instituttet i Roma høsten 2021, har jeg hatt tilgang til skriftlige kilder fra Museo della Specola som befinner seg i det interne arkivet hos Museo Galileo i Firenze. Disse dokumentene har omfattende skader som gjør at svært lite kan tydes. Av denne grunn vil disse kildene ikke gjengis i oppgaven.

La Venere Anatomica inngår våren 2023 i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada i Milano hvor den akkompagneres av David Cronenbergs videoverk *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023). Oppgaven forholder seg hovedsakelig til *La Venere Anatomica* som forskningsobjekt, men Cronenbergs videoverk vil kommenteres i kapittel 6 i diskusjonen omkring voksfigurens fremstillingsmåte.

1.4 Epistemologisk og metodologisk utgangspunkt

I min tilnærming til møtet mellom verk og betrakter, tar jeg utgangspunkt i Didi-Hubermans begrep om *visualitet* som det især formuleres i *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art* (2005). Didi-Huberman argumenterer for en fenomenologisk, hermeneutisk og psykologisk determinert tilnærming til verket der sanseopplevelsen som oppstår i møtet mellom verk og betrakter danner et utgangspunkt for tilnærmelsen.⁹ I sin metode skiller Didi-Huberman mellom kunnskap – det vi vet om et kunstverk, og ikke-kunnskap – elementer i et kunstverk som vi enda ikke kan ha kunnskap om. Ifølge Didi-Huberman vil det å møte et kunstverk i en modus av kunnskap være en måte å distansere seg fra verket allerede før det har hatt mulighet til å oppstå fremfor betrakteren.¹⁰ Derfor må vi tillate oss å møte verket med viten, men å tenke ikke-kunnskap i møtet med det. Dette

⁸ Personlig kommunikasjon i e-post fra Claudia Corti, 04.11.2021

⁹ Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art*, overs. Goodman (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005), 3

¹⁰ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 5

innebærer å innta en tilstand overfor verket, der vi på forhånd ikke har pekt ut hvilke av fremstillingens momenter vi skal hefte oss ved. I tilnærmelsen til kunstverket, skiller Didi-Huberman mellom det *synlige* og *visuelle*. Der det synlige betegner elementer av representasjon i ordets klassiske betydning, overskrider det visuelle det 'synlige' til å være et symptom.¹¹ For å nå frem til det visuelle, kreves en suspensjon av kunnskap som utgangspunkt i tilnærmelsen. Det betyr å tenke ikke-kunnskap i møtet med verket, og tillate et fritt nett av assosiasjoner å nå frem som et nødvendig utgangspunkt for selve den kunnskapsfunderende tolkningen, og inkludert i det som Didi-Huberman betegner som et 'symptom', det vil si det mer personlige møtet. Verket oppstår følgelig som et resultat av det sansende blikket, av kunnskap og ikke-kunnskap, viten og ikke-viden.¹² Sammen danner dette et verkets visualitet. Ifølge Didi-Huberman vil vår opplevelse av verket endre seg for hvert nye møte, og han omtaler derfor møtet med kunstverket som et event – som en hendelse som vil ta ny form i hvert møte med det.¹³

1.5 Teoretisk rammeverk og begrepsapparat

I besvarelsen av oppgavens problemstilling, vil det teoretiske utgangspunktet primært være psykoanalysen som det især formuleres av Sigmund Freud i *Das Unheimliche* (*The Uncanny*) (1919) og *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (*Three Essays on the Theory of Sexuality*) (1905), hvor begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* er sentrale.

Unheimlichkeit

I *Das Unheimliche* argumenterer Freud for en tilnærming til objektet der subjektets følelsesrelasjon til objektet fremstår som det sentrale. I essayet beskriver Freud *unheimlichkeit* som følelsen som vekkes i subjektet i møtet med tvetydige grenser, når det som ved første øyekast fremstår som noe velkjent og tillitsfullt blir fremmed. I dette møtet destabiliseres følelsen av identitet og sammenheng, og subjektet etterlates med en fornemmelse av fremmedhet. Sentralt i Freuds teori, er avsnittene som omhandler følelsesrelasjoner til menneskelignende objekter, som i Freuds omtale betegnes som animerte objekter.¹⁴ I sin redegjørelse for begrepet, trekker han frem et eksempel som tar for seg et barns relasjon til sin menneskelignende dukke. Ifølge Freud skaper et barn intet særskilt skille mellom et animert

¹¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 31

¹² Didi-Huberman, *Confronting Images*, 13

¹³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 17

¹⁴ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, overs. McLintock (England: Pinguin Books, 2003 [1919]), 135

og et livløst objekt, hvilket kan medføre og at barnet tillegger det livløse objektet, (her: dukken), menneskelige kvaliteter som igjen danner grunnlaget for en følelsesrelasjon til det i utgangspunktet livløse objektet. Som en konsekvens av den oppståtte følelsesrelasjonen, hevder Freud at barnet ønsker at dukken skal komme til live.¹⁵ Det er først i voksen alder, når subjektet mentalt klarer å skille mellom animerte og livløse objekter, at det fremkommer en følelse av ubehag ved møtet med menneskelignende objekter, og der det oppstår en frykt for at objektet skal komme til live.¹⁶

Seksualobjekt

I tilnærmelsen til voksfigurens fremstilling, tar jeg utgangspunkt i Freuds begrep om *seksualobjektet* slik det fremkommer i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). I essaysamlingen argumenterer Freud for at det mannlige subjektet gjennom fem ulike faser utvikler et seksualinstinkt, som alltid vil føre subjektet til en søken etter et objekt. Den første forankringen av seksualinstinktet etableres ifølge Freud ved barnets første inntagelse av føde fra morsfigurens bryster, en opplevelse der barnet for første gang opplever en ren kroppslig nytelse og tilfredsstillelse. I dette øyeblikket forankres samtidig tanken om å finne et seksualobjekt til egen tilfredsstillelse. Freud hevder med dette at subjektets søken etter et seksualobjekt er bundet til opplevelsen av tilfredsstillelse som subjektet opplevde ved sitt første inntak av føde.¹⁷ Dersom subjektet skal finne tilbake til den samme tilstanden av tilfredshet, er subjektet avhengig av å finne, eller å fremstille, et seksualobjekt som kan gi en liknende form for tilfredsstillelse som subjektet erindrer.¹⁸ Videre beskriver Freud hvordan subjektets søken etter et seksualobjekt kan føre til dannelser av fetisjer slik det utfolder seg i *skopofili*.

Skopofili

I søken etter et seksualobjekt, kan dannelsen av fetisjer oppstå når subjektet utvikler det Freud omtaler som upassende erstatninger for det opprinnelige seksualobjektet. Erstatningen kan være en kroppsdelt, slik som en fot eller hår, eller andre elementer som i utgangspunktet ikke innehar en seksuell funksjon. Erstatningen kan også være et livløst objekt, som etterligner objektet det erstatter. Dette kan eksempelvis være menneskelignende objekter som prydes med klær, smykker eller andre elementer som gjør at det livløse objektet kommer nærmere en

¹⁵ Freud, *The Uncanny*, 141

¹⁶ Freud, *The Uncanny*, 148

¹⁷ Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*, overs. Kistner (New York og London: Verso, 2016 [1905]), 222

¹⁸ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

etterligning av et levende objekt.¹⁹ Ifølge Freud er det i søken etter et seksualobjekt, at fetisjer som *skopofili* kan oppstå. Freud omtaler skopofili som en fetisj og en seksuell drift som er isolert fra selve kjønnnet, der subjektets objektivering av andre mennesker ligger til grunn, det vil si en fetisj som går ut på å oppleve nytelse og tilfredsstillelse ved å observere andres nakenhet, en tilfredshet som dermed oppnås gjennom blikket, gjennom *å se*. Freud hevder at aktivitetene *å se* og *å beføle* er tett sammenvevd, og at det første alltid vil lede til det andre.²⁰

1.6 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven består av 7 kapitler. I kapittel 2, 'Epistemologisk og metodologisk utgangspunkt', vil jeg først redegjøre for det metodologiske utgangspunktet for oppgaven. I min tilnærming til møtet mellom verk og betrakter, åpner Georges Didi-Hubermans begrep om visualitet for en fenomenologisk og hermeneutisk tilnærming til verket, et både sansende og tolkende blikk.

I oppgavens tredje kapittel, 'Teoretisk rammeverk og begrepsapparat', redegjør jeg for Sigmund Freuds teori omkring menneskelig seksualitet og følelsesrelasjoner. Freuds teori tilbyr et begrepsapparat som åpner for en tilnærming til verket som inndrar det betraktende subjektets sanseopplevelse. I min tilnærming til verket vil begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* forme utgangspunktet for analysen av voksfiguren.

I oppgavens fjerde kapittel, 'Et møte med *La Venere Anatomica* (1782)', presenteres voksfiguren gjennom en verksbeskrivelse slik den fremstod for meg i mitt møte med den i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada. Jeg forsøker her å beskrive mitt ikke-vitende blikk i møtet med verket. Videre i kapitlet redegjør jeg for voksfigurens historiske bakgrunn, etterfulgt av en redegjørelse for verkets fremstillingsmåte i sin kontemporære utstillingskontekst.

Deretter, i oppgavens kapittel 5, redegjør jeg for tidligere fortolkninger av *La Venere Anatomica*, før blikket tilbake til verket i kapittel 6, 'En psykoanalytisk tilnærming til *La Venere Anatomica*'. I dette kapitlet presenteres en verksanalyse der Freuds psykoanalytiske begreper *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* åpner for en tilnærming til verket som et alternativ til historiografiske tilnærmelser som har vært dominerende i tidligere studier av figuren. Analysen leder frem til en diskusjon som tar for seg psykoanalytiske perspektiver på voksfigurens fremstillingsmåte. Her tilnærmer jeg meg verket med utgangspunkt i Didi-Hubermans begrep om det visuelle i forhold til visualitet og diskuterer først hvordan verket

¹⁹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

²⁰ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 18

fremstår for meg i den første sanseopplevelsen i møtet med verket, før jeg visuelt nærmer meg en fortolkning av verkets fremstilling gjennom de fremlagte begrepene. Avslutningsvis, i oppgavens kapittel 7, presenteres avsluttende refleksjoner.

1.7 Avgrensning og tidligere forskning

Eksisterende forskningslitteratur som tar for seg *La Venere Anatomica* domineres av historiografiske og sosiopolitiske tilnærmelser til fortolkningen av verket. Disse fortolkningene omfavner i stor grad voksfigurens antatte realistiske fremstilling som et uttrykk for opplysningstidens sosiokulturelle normer. Dette er særlig fremtredende i utgivelser som *Model Experts: Wax Anatomies and Enlightenment in Florence and Vienna, 1775-1815* (2015), hvorledes historiker Anna Maerker presenterer en historisk og detaljrik analyse av produksjonen og anvendelsen av voksfigurer ved Museo della Specola sett i lys av politiske reformer og regimeendringer i Firenze på 1700- og 1800-tallet. Med søkelys på praktiske aspekter rundt anatomisk modellering, gir Maerker uttrykk for at representasjoner ikke er uproblematisk speilinger av en uavhengig virkelighet, men snarere resultatene av en historisk og lokalt spesifikk konstruksjonsprosess. Analysen tar således utgangspunkt i forholdet mellom epistemologiske og praktiske problemstillinger tilknyttet produksjonen og anvendelsen av voksfigurer som *La Venere Anatomica*.

I sin omfattende kontekstuelle analyse av voksfiguren i *The Anatomical Venus* (2016)²¹, vektlegger Joanna Ebenstein voksfigurens sosiokulturelle kontekst, og reflekterer over tradisjonen omkring bevaring og eksponering av døde kvinnekropper i opplysningstiden. I boken frembringer Ebenstein blant annet en idé om voksfiguren som et sublimert medisinvitenskapelig redskap, med særlig vekt på opplysningstidens holdninger til disseksjoner av lik som en kilde til kunnskap for allmenheten. Som det første litterære verket dedikert enestående til utforskningen av *La Venere Anatomica*, kan Ebensteins bok ansees som et viktig bidrag til forskningsfeltet som analyserer fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen. Boken er likeså et eksempel på en kontekstuell redegjørelse av verket, som i stor grad forholder seg til verkets synlighet og på hvilken måte verket fremstår som en representasjon av opplysningstidens forhold til den døde menneskekroppen.

I forskning der kjønnteoretiske perspektiver belyses, fremlegges begrensede redegjørelser. I *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (1989), fremmer historiker Ludmilla Jordanova

²¹ Ebenstein, Joanna. *The Anatomical Venus* (London: Thames and Hudson Ltd, 2016)

påstanden om *La Venere Anatomica* som et symbol på sosiokulturelle rammer, og at voksfiguren dermed kan ansees som et politisk objekt som vitner om et blikk på kvinner som et degradert kjønn forankret til sin biologiske funksjon.²² I sin omtale av voksfiguren, argumenterer hun for voksfiguren som en realistisk gjengivelse av en kvinnekropp, og som et av hovedaspektene for forståelsen av verkets fremstilling og kulturelle betydning.

I *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1992) problematiserer Elisabeth Bronfen opplysningstidens kulturelle fornemmelse av den døde kvinnekroppen gjennom visuelle og litterære sammenligninger. Bronfen fremhever den visuelle og litterære fremstillingen av den døde kvinnekroppen som et gjennomgående fenomen i kunst og litteratur på 1700- og 1800-tallet i Europa, slik vi leser det i Edgar Allan Poe's famøse publikasjon *The Philosophy of Composition* (1846) gjennom sitatet "The death of a beautiful woman is unquestionably the most poetic topic in the world"²³ og i kunstverk som *Der Anatom* (1869) (ill.3) av Gabriel von Max, der den eldre mannlige anatomen besker og berører den unge og livløse skjønnheten. I kapittelet titulert 'Bodies on Display' diskuterer Bronfen sin tese om det mannlige subjektets fetisjering av den døde kvinnekroppen og åpner for en forståelse av bevaringen og fremstillingen av *La Venere Anatomica* som en metafor for historien om Samuel Richardsons *Clarissa, or; The History of a Young Lady* (1748), der bokens mannlige hovedkarakter fantaserer om å balsamere og bevare hjertet til hans utvalgte, men motvillige Clarissa. Gjennom en slik sammenligning, belyser Bronfen bevaring som en fetisj der det mannlige subjektet krever eierskap over sitt utvalgte objekt - i dette tilfellet: den døde kvinnekroppen. Bronfens litterære analyse gir oss en forståelse av *La Venere Anatomica* som et objekt fremstilt av og for det mannlige subjektet. Bronfens tese har derfor vært særlig inspirerende for oppgaven.

Det er min hypotese, at *La Venere Anatomica* bærer på en påtrengende aktualitet for samtidens spørsmål om behandlingen og fremstillingen av kvinnekroppen i vestlig kunsthistorie og visuell kultur. Det er i en tilnærmelse til denne hypotesen at oppgaven, med utgangspunkt i Didi-Hubermans visualitetsbegrep, har som sitt overordnede formål å undersøke og reflektere over forholdet mellom blikk, psykoanalyse og samtidens syn på kvinnefremstillinger.

²² Jordanova, Ludmilla. *Sexual Visions. Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries* (London: Harvester Wheatsheaf, 1989), 55

²³ Poe, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. (USA: Project Gutenberg Ebooks, 2017[1846])

2. Epistemologisk og metodologisk utgangspunkt

I min tilnærming til møtet mellom verk og betrakter, tar jeg utgangspunkt i den franske filosofen Georges Didi-Hubermans begrep om *visualitet* som det især formuleres i *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art* (2005). Som et alternativ til tradisjonelle kunsthistoriske tolkningsmodeller som følger Erwin Panofskys ikonologiske metode, argumenterer Didi-Huberman for en fenomenologisk, hermeneutisk og psykologisk determinert tilnærming til verket der sanseopplevelsen som oppstår i møtet mellom verk og betrakter danner utgangspunktet for tilnærmelsen. Det er en undersøkelse som tar utgangspunkt i å fange selve øyeblikket av persepsjon der den konseptuelle formen enda ikke er definert. Dette møtet danner utgangspunktet for den senere analyse av *La Venere Anatomica*.

2.1 Didi-Huberman og den estetiske erfaring

I *Confronting Images* kritiserer Didi-Huberman kunsthistoriens "tone of certainty"²⁴ og den positivistiske forutsetningen om at målet med et kunstverk er å forstå det for å tilegne seg kunnskap om det. Ifølge Didi-Huberman bør kunsthistorikeren nærmes fremstå som en dikter, som en oppfinner i skapelsen av historien som konstrueres rundt verket, og der fortellingen "changes shape constantly as it passes overhead."²⁵ Dette i motsetning til semiologiske metoder som forutsetter antagelsen om at alle kunstverk innehar tegn som kan *leses* og som følgelig kan oversettes til språk og symboler som igjen henviser til konsepter utenfor verket. Faren ved denne type tilnærming, er ifølge Didi-Huberman at man gjennom "Posing one's gaze to an art image, then, becomes a matter of knowing how to name everything that one sees – in fact, everything that one reads in the visible."²⁶ Konsekvensen blir følgelig at kunsthistorikeren låser verket inn i idéen om sikker kunnskap, og utelukker enhver usikkerhet i møtet med det.²⁷

Bakgrunnen for Didi-Hubermans kritikk av positivistiske tolkningsmetoder finner vi blant annet i det freudianske feltet. I sin teori gjenåpnet Freud spørsmålet om subjektet, som en splitt eller rend, delt i det bevisste og underbevisste. På samme måte som Freud

²⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 2

²⁵ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 2

²⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 3

²⁷ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 3

argumenterte for at subjektet må tenkes som en splittet enhet, foreslår Didi-Huberman at vi må tilnærme oss kunnskap på samme måte, som noe åpent, og ikke som en lukket enhet.²⁹

Didi-Hubermans bruk av freudiansk terminologi må forstås som den av et kritisk paradigme, ikke et klinisk. Gjennom Freuds paradigmer åpnes det således for å revurdere selve subjektets status i forhold til objektet. For Didi-Huberman ligger det et viktig skille mellom kunnskap – det vi vet om objektet, og ikke-kunnskap – elementer ved verket som vi enda ikke kan ha kunnskap om. Ifølge Didi-Huberman vil det å møte et kunstverk i en modus av kunnskap være en måte å distansere seg fra verket allerede før det har hatt mulighet til å oppstå fremfor oss.³⁰ Derfor må vi tillate oss å møte verket med viten, men å tenke ikke-kunnskap for å komme det nærmere. I møtet med verket, innebærer dette å innta en tilstand overfor verket hvor man på forhånd ikke har pekt ut hvilke av fremstillingens momenter man skal hefte seg ved. "Such are the stakes: to know, but also to think not-knowledge when it unravels the nets of knowledge."³¹ Det betyr å utsette kunnskap vi har om verket, for en kort stund, og å tillate oss å dvele ved det, å møte det med en usikkerhet som tillater et fritt nett av assosiasjoner. Å tilnærme seg dialektisk, å tenke ikke-kunnskap i møte med verket, likeså å ikke tenke "closure", men å åpne seg for opplevelsen av riften, det vil si der hvor det selvsagte tier.³² En slik tilnærmelse til verket, er nødvendig for å ikke lukke verket inn i idéen om sikker kunnskap. Ved å kunne bevege seg fritt mellom kunnskap og ikke-kunnskap i møtet med det, forblir verket åpent og nye elementer gjør seg synlige.

2.2 Det synlige og det visuelle

For Didi-Huberman er skillet mellom det synlige og visuelle et fundamentalt poeng ved tilnærmelsen til objektet. Der det visible, det *synlige*, betegner elementer av representasjon i ordets klassiske betydning, overskrider det visuelle det synlige til å være et symptom. "With the visible, we are of course in the realm of what manifests itself."³³

The visual, by contrast, would designate that irregular net of event symptoms that reaches the visible as so many gleams of radiances, "traces of articulation", as so many indices...Indices of what? Of something – a work, a memory in process – that has nowhere been fully described, attested, or set down in an archive, because its signifying "material" is first of all the image.³⁴

²⁹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 6

³⁰ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 5

³¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 7

³² Didi-Huberman, *Confronting Images*, 7

³³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 31

³⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 31

I møtet med verket, vil subjektet oppleve en trang til å binde det synlige, det vi umiddelbart ser, til kunnskapen om det og verket lukkes følgelig inn i idéen om sikker kunnskap. Vi kan forlate verket her, si oss fornøyd med det vi har sett, fordi vi vet hvordan vi skal ordlegge det vi ser og hvilke elementer i verket vi skal binde til historien om det. Eller, vi kan gå et skritt videre, foreslår Didi-Huberman. For å nå frem til verkets visualitet, kreves en suspensjon av kunnskap som utgangspunkt i tilnærmelsen. Det betyr å tenke ikke-kunnskap i møtet med verket, og la det sansende blikket nå frem som et nødvendig utgangspunkt for selve den kunnskapsfunderende tolkningen, og inkludert i det som Didi-Huberman betegner som et 'symptom', det vil si det mer personlige møtet. "There would also be, in this alternative, a dialectical moment – surely unthinkable in positivist terms – consisting of not-grasping the image, of letting oneself be grasped by it instead: thus of *letting go of one's knowledge about it*."³⁵ Fremfor å lukke objektet inn i idéen om sikker kunnskap, må vi tenke en åpning – en rift, som lar verket forbli åpent.

Det visuelle er ikke synlig på samme måte som det synlige. Samtidig er det ikke usynlig, for det når frem til betrakteren allerede før vi er i stand til å gjenkjenne elementene i verket. Det visuelle er der rett og slett, og når frem til betrakteren gjennom et nett av uregelmessige hendelses-symptomer som transformerer seg i verket og tar nye former.³⁶ I sin omtale av symptomet betegner Didi-Huberman begrepet som det visuelle kraft:

*Symptom speaks to us of the infernal scansion, the *anadyomene* movement of the visual in the visible and of presence in representation. It speaks to us of the insistence and return of the singular in the regular, it speaks to us of the fabric that rends itself, of the rupture of equilibrium and of a new equilibrium, an unprecedented equilibrium that soon will break itself again. And what it tells us is untranslatable but interpretable, and interprets itself endlessly. It places us before its visual power as before the emergence of the very process of figurability. It teaches us in this sense – in the brief space of a symptom, then – what figuring is, bearing within itself its own theoretical force. But this is a theory that is active, made flesh, so to speak, a theory whose power happens, paradoxically, when the unity gushes a material's strangeness.³⁷*

Symptomet henviser til objektets splittende karakter, der det visuelle fremstår som et nett av assosiasjoner, refleksjoner og tankemønstre som figurerer og transformerer seg i verket. Det visuelle innehar en kraft, nettopp fordi det når oss allerede før blikket er i stand til å gjenkjenne noe.³⁸ På same tid er det paradoksalt, fordi det er virtuelt. "The word virtual is meant to suggest how the regime of the visual tends to loosen our grip on the "normal" (let's say rather: habitually adopted) conditions of visible knowledge"³⁹, skriver Didi-Huberman.

³⁵ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 16

³⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 17

³⁷ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 162

³⁸ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 18

³⁹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 18

Hendelsen av det virtuelle gir aldri en retning for blikket å følge, eller en entydig måte for hvordan verket fremstår på. Det betyr derimot ikke at det er blottet for mening.

On the contrary: it draws from its kind of negativity the strength of multiple deployment; it makes possible not one or two univocal significations, but entire constellations of meaning, of which we must accept never to know the tonality and the closure, constrained as we are simply to make our way incompletely through their visual labyrinth.⁴⁰

I møtet med verket må vi akseptere at ikke alt gjør seg håndgripelig, fordi det visuelle stadig forflytter seg og forvandles. På denne måten fremstår møtet med verket mer som et *event* – en hendelse som tar ny form i hvert nye møte med det.⁴¹

I følge Didi-Huberman innebærer det å se *noe*, en åpning eller rift. "Vision is here rent between seeing and looking; the image is rent between representing and self-presenting".⁴² I riften er ikke alt håndgripelig, men noe tilbyr seg like vel frem i verkets visualitet, som et blikkets event, bare delvis flyktig. Hvordan kan vi forstå dette? Didi-Huberman trekker frem Freuds metode for drømmetydning som et illustrerende eksempel, der fokuset er på hva en drøm eller et objekt presenterer, snarere enn hva det representerer. Det Freud her gjorde med symptomet, var å fjerne kunnskapen om ordenes representasjon i et møte der kunnskap ligger til grunn.⁴³ Fremfor å se seg fornøyd med fortellingen om en drøm slik den først fremstod, rev han i stykker fortellingen og startet på nytt med det som var igjen, overbevist om at en sekundær revisjon ville føre frem til noe.⁴⁴ På samme måte som Freuds psykoanalyse vender oppmerksomheten mot ikke-kunnskap som selve fundamentet i sin tanke, er det ifølge Didi-Huberman også slik vi må møtet kunstverket.⁴⁵ I møtet med verket må vi være villige til også å gi slipp på kunnskap for å oppnå viten. Det vil si at vi må dvele ved verket, gi slipp på den positivistiske holdningen som er dypt inkorporert i kunsthistoriefaget, og starte på nytt.

[...] to know without seeing or to see without knowing. There is loss in either case. He who chooses only to know will have gained, of course, the unity of the synthesis and the self-evidence of simple reason; but he will lose the real of the object, in the symbolic closure of the discourse that reinvents the object in its own image, or rather in its own representation. By contrast, he who desires to see, or rather to look, will lose the unity of an enclosed world to find himself in the uncomfortable opening of a universe henceforth suspended, subject to all the winds of meaning; it is here that synthesis will become fragile to the point of collapse; and that the object of sight, eventually touched by a bit of the real, will dismantle the subject of knowledge, dooming simple reason to something like a rend.⁴⁶

⁴⁰ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 18

⁴¹ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 17

⁴² Didi-Huberman, *Confronting Images*, 157

⁴³ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 159

⁴⁴ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 160

⁴⁵ "In art images they have looked for signs, symbols, and the manifestation of a stylistic noumena, but only very rarely have they looked at the symptom, because to look at the symptom would be to risk their eyes in the central rend of images, in its quite troubled efficacy. That would have been to accept the constraint of a not-knowledge, and thus to dislodge themselves from the central and advantageous position, the powerful position of the *subject who knows*."

Didi-Huberman, *Confronting Images*, 161-162

⁴⁶ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 140

Slik er altså risikoen. Å tenke ikke-kunnskap i møte med verket, til fordel for hva som kan nå frem til oss i sanseopplevelsen som oppstår mellom verk og betrakter, som et første stadium i tilnærmelse til det. Ifølge Didi-Huberman eksisterer ikke det absolutte i møte med et kunstverk, fordi vår opplevelse av verket vil endre seg for hver gang vi ser det. Det er derfor møtet med kunstverket omtales som et event – som en hendelse som vil ta ny form i hvert nye møte med det.

Gjennom Didi-Huberman kan vi forstå visualitet som et resultat av når viten og betrakteren selv blir en del av den endelige forståelsen av verket. Vi kan forstå dette slik: Ved det umiddelbare møtet med verket, er det det sansende og naive blikket som beveger seg på verkets overflate. Dette er ikke et tolkende blikk, men et sansende og erfarende blikk, det vil si, verket skapes gjennom betrakteren. Vi møter verket med viten, og tenker ikke-kunnskap i møtet med det, noe som tillater et fritt nett av assosiasjoner å nå frem. Deretter, nærmest øyeblikkelig, veder det naive og sansende blikket om til å bli kunnskapsrikt; vi begynner å tolke det vi ser basert på kunnskapen om det og verket oppstår følgelig som et resultat av det sansende blikket, av kunnskap og ikke-kunnskap, viten og ikke-viden.⁴⁷ På denne måten forblir verket åpent, og betrakteren gjøres til både mottaker og aktør i skapelsen av det.

2.3 Oppsummerende kommentarer

I dette kapittelet har jeg presentert oppgavens epistemologiske og metodologiske utgangspunkt. Vi har sett hvordan Didi-Hubermans visualitetsbegrep åpner for en tilnærmelse til møtet mellom kunstverk og betrakter, der sanseopplevelsen som oppstår i dette møtet fremstår som det sentrale utgangspunkt for selve den kunnskapsfunderende tolkningen. Vi kan forstå møtet med verket som et event – som en hendelse som tar ny form i hvert nye møte med det, og der verkets visualitet fremstår som et resultat av viten og den sansemessige erfaringen som oppstår i møtet med verket, det vil si, både det kunnskapsrike og det sansende blikket.

⁴⁷ Didi-Huberman, *Confronting Images*, 13

3. Teoretisk rammeverk og begrepsapparat

Teoretisk i min tilnærming til *La Venere Anatomica* tar jeg først utgangspunkt i den østeriske psykoanalytiker Sigmund Freuds teori rundt begrepet *unheimlichkeit*, slik det formuleres i *Das Unheimliche (The Uncanny)* (1919). Begrepet åpner for en forståelse av sanseinntrykket som oppstår i møtet med verket. Videre tar oppgaven utgangspunkt i begrepene *seksualobjekt* og *skopofili* slik det fremkommer i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Three Essays on the Theory of Sexuality)* (1905).

3.1 Freud om kroppslig ubehag i *Das Unheimliche* (1919)

Only rarely does the psychoanalyst feel impelled to engage in aesthetic investigations, even when aesthetics is not restricted to the theory of beauty but described as relating to the qualities of our feeling. He works in other strata on the psyche and has little to do with the emotional impulses that provide the usual subject matter of aesthetics, impulses that are restrained, inhibited in their aims and dependent on numerous attendant circumstances. Yet now and then it happens that he has to take an interest in a particular area of aesthetics, and then it usually a marginal one that has been neglected in the specialist literature. One such is the *uncanny*.⁴⁹

Således innleder Sigmund Freud første kapittel i *Das Unheimliche*. I essayet argumenterer Freud for en estetisk utforskning av et objekt der subjektets følelsesrelasjon til objektet er det sentrale. Freud beskriver *unheimlichkeit* som en følelse av uhygge som vekkes i subjektet i møtet med tvetydige grenser, når det som ved første øyekast fremstår som noe velkjent og tillitsfullt vender seg til å bli noe skremmende og fremmedgjort. I dette møtet destabiliseres følelsen av identitet og sammenheng, og subjektet etterlates med en fornemmelse av fremmedhet. Ifølge Freud domineres eksisterende teori som tar for seg den estetiske utforskningen av objektet, av tilnærmelser som vektlegger det vakre og det subline. Objekter som vekker ubehagelige og negative følelser hos betrakteren, er derimot nærmest ikke-eksisterende, hevder Freud:

On this topic we find virtually nothing in the detailed accounts of aesthetics, which on the whole prefer to concern themselves with our feelings for the beautiful, the grandiose and the attractive – that is to say, with feelings of a positive kind, their determinants and the objects that arouse them – rather than their opposites, feelings of repulsion and distress.⁵⁰

Vi kan således forstå Freuds essay som en tilnærming til følelsesrelasjonen mellom subjekt og objekt, der den negative følelsesrelasjonen er fremtredende. Et sentralt tema i Freuds utforskning av begrepet *unheimlichkeit*, er avsnittene der han omtaler menneskelige reaksjoner og følelsesrelasjoner overfor voksmodeller og -figurer. I sin omtale beskriver

⁴⁹ Freud, *The Uncanny*, 123

⁵⁰ Freud, *The Uncanny*, 123

Freud disse objektene som animerte objekter, slik det også tidlig defineres i *Der Psychologie des Unheimlich* (1906) av den tyske psykiateren Ernsts Jentsch. I essayet benytter Jentsch voksfigurer som utgangspunkt for diskusjonen omkring forekomsten av følelsestilstanden han omtaler *das unheimliche*. Jentsch hevder at det i møtet med disse objektene oppstår en tvil om hvorvidt disse tilsynelatende levende objekter virkelig er levende, eller om disse livløse objekt likefullt ikke er livløse.⁵¹ I boken beskriver Jentsch hvorledes anatomisk korrekte figurer i fullskala ved første øyenkast kan være vanskelig å adskille fra levende menneskeskikkelser, hvilket skaper følelsen av *unheimlichkeit* i subjektets møte med slike objekter.⁵²

A real anatomically prepared body does not need in the least to look so objectionable as the corresponding model in wax. Incidentally, it is of considerable interest to see this example in true art, in wise moderation, avoids the absolute and complete imitation of nature and living beings, well knowing that such an imitation can easily produce uneasiness: the existence of a polychrome sculpture in wood and stone does not alter this fact in the least, and nor does the possibility of somewhat preventing such unpleasant side-effects if this kind of representation is nevertheless chosen. The production of the uncanny can indeed be attempted in true art, by the way, but only with exclusively artistic means and artistic intention.⁵³

Jentsch omtaler her hvordan fremstillinger av den døde kroppen i voks, bør unngå en fullstendig og absolutt korrekt gjengivelse av menneskekroppen den imiterer, nettopp fordi en slik fremstilling kan skape uro og ubehagelighet i det betraktende subjektet. Jentsch henviser videre til hvordan fremstillingen av objekter som vekker følelsen av *unheimlichkeit*, kan oppnås dersom objektet innehar en tydelig kunstnerisk karakter, der det er åpenbart at det fremstilte verket utgir seg for å være et kunstverk. Dersom tilfellet er subjektets møte med en anatomisk korrekt voksfigur, som fremstår som en realistisk representasjon av en menneskekropp og som ikke gir uttrykk for å være et kunstverk, vil følelsen av *unheimlichkeit* ifølge Jentsch øke betraktelig og være av en annen karakter.⁵⁴

I likhet med Jentsch, trekker Freud paralleller mellom voksfigurer og *unheimlichkeit*. I sin redegjørelse for begrepet, viderefører Freud Jentsch' hypotese og trekker frem anatomiske voksfigurer og menneskelignende dukker som eksempler på animerte objekter som i sin etterligning av noe levende, henvender seg til subjektets følelsesregister. For å illustrere dette, trekker Freud frem et eksempel som tar for seg et barns relasjon til sin menneskelignende dukke. Ifølge Freud skaper et barn intet særskilt skille mellom et animert og et livløst objekt. Derfor tillegger barnet det livløse objektet, her: dukken, menneskelige kvaliteter og det

⁵¹ Jentsch, Ernst. "On the psychology of the uncanny (1906)", i *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 1997, (pp. 7-16), 11. DOI: 10.1080/09697259708571910

⁵² Jentsch, "On the psychology of the uncanny (1906)", 12

⁵³ Jentsch, "On the psychology of the uncanny (1906)", 12

⁵⁴ Jentsch, "On the psychology of the uncanny (1906)", 12

oppstår følgelig en følelsesrelasjon til det i utgangspunktet livløse objektet. Som en konsekvens av denne følelsesrelasjonen, hevder Freud at barnet ønsker at objektet skal komme til live, og at dette er et ønske som er fremtredende frem til barnet når voksen alder.⁵⁵ Ifølge Freud er det først i voksen alder at subjektet mentalt klarer å skille mellom animerte og livløse objekter, og at subjektets følelsesreaksjon i møte med voksfigurer eller andre menneskelignende objekter derfor er todelt: på den ene side vil subjektets infantile ønske om at det menneskelignende objektet skal komme til live, være fremtredende i subjektets underbevissthet. På den annen side vil det voksne subjektet, som distinktivt klarer å skille mellom et animert eller et livløst objekt, frykte at det menneskelignende objektet skal komme til live.

I tilfellet der Freud omtaler menneskelige reaksjoner og følelsesrelasjoner i tilknytning til menneskelignende voksfigurer, vil det derfor oppstå en forvirring i subjektet om hvorvidt objektet virkelig er levende eller ikke. Det er således denne sanseopplevelsen, når det som ved første øyekast fremstår som noe velkjent og tillitsvekkende, vender seg om til å bli noe skremmende og fremmedgjort, Freud forbinder med *unheimlichkeit*.⁵⁶

3.2 Freud og menneskelig seksualitet i *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905)

I forbindelse med sin undersøkelse av menneskelig seksualitet, utvikler Freud i sin essaysamling *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* begrepene *seksualobjekt* og *skopofili*. For å tilnærme oss en forståelse av begrepene, vil det først være hensiktsmessig å ta utgangspunkt i Freuds bestemmelser av seksualinstinktet. I essaysamlingen etablerer Freud forestillingen om seksualinstinktet som noe som er iboende i mennesker fra tidlig alder. Freud fremlegger her det menneskelige seksualinstinktet som grunnlaget for hele vår sosiokulturelle eksistens, som til enhver tid er dypt forankret i vår underbevissthet. Ifølge Freud er det gjennom en forståelse av seksualinstinktet at vi bedre kan forstå vår relasjon til andre mennesker, men også til objekter vi omgir oss med. Freud fremlegger det menneskelige seksualinstinktet som en sammensetning av ulike komponentinstinkter som stammer fra kroppslige opplevelser fra barndommen, der den aller første kroppslige opplevelsen relateres til barnets første inntak av føde.⁵⁷ Freud beskriver således utviklingen av det menneskelige seksualinstinktet som formet

⁵⁵ Freud, *The Uncanny*, 141

⁵⁶ Freud, *The Uncanny*, 148

⁵⁷ Minsky, Rosalind. *Psychoanalysis and Gender. An Introductory Reader* (London: Routledge, 1995), 32

gjennom fem overlappende faser, hver med sin kilde, mål og objekt.⁵⁸ Kilden [*Drang*] er den erogene sonen som opplever behov eller begjær. Ifølge Freud er det kilden som er selve drivkraften til seksualinstinkt. Målet [*Ziel*] for kilden er tilfredsstillelse, mens objektet [*Objekt*] er gjenstanden eller personen som subjektet oppnår sitt mål igjennom.⁵⁹ For å nå en forståelse av Freuds teori omkring seksualinstinkt, kan vi ordlegge det slik: Det aktive eller passive målet frigir seksuell spenning i subjektet, mens objektet er den personen eller gjenstanden som kan gi subjektet tilfredsstillelse eller glede. Forstår vi Freud rett, drives subjektet av *kilden* for å oppnå et *mål* om tilfredsstillelse gjennom et *objekt*. Det er gjennom dette Freud etablerer forestillingen om *seksualobjektet*, som subjektet er avhengig av for å kunne oppnå tilfredsstillelse.

3.2.1 Søken etter seksualobjektet

Den første forankringen av seksualinstinkt etableres ifølge Freud ved barnets første inntak av føde fra morsfigurens bryster. Fra og med dette øyeblikket vil barnet forbinde tilfredsstillelse med det å motta føde fra morsfiguren, og ser henne derfor som et *seksualobjekt* som er nødvendig for å oppnå tilfredsstillelse.⁶⁰ "At a time at which the first beginnings of sexual satisfaction are still linked with the taking in of nourishment, the sexual instinct has a sexual object outside the infant's body in the shape of his mother's breast"⁶¹, skriver Freud, som videre poengterer at denne etableringen av seksualinstinkt er mest fremtredende hos menn. Før det mannlige subjektet er i stand til å knytte følelsesrelasjoner til en annen person, et annet seksualobjekt, hevder Freud at subjektet først knytter en følelsesrelasjon til morsfiguren, som var den som ga subjektet den første forbindelsen til tilfredsstillelse.⁶² I dette øyeblikket forankres således tanken om å finne et seksualobjekt for å oppnå tilfredsstillelse. Freud hevder med dette at subjektets søken etter et seksualobjekt er forbundet til opplevelsen av tilfredsstillelse slik subjektet opplevde ved sitt første inntak av føde fra morsfiguren. "There are thus good reasons why a child suckling his mother's breast has become the prototype of every relation of love. The finding of an object is in fact a re-finding of it."⁶³ skriver Freud. Det er først senere, når barnet har klart å forme en idé om

⁵⁸ Ifølge Freuds teori om seksualinstinkt gjennomgår mennesket fem stadier av seksuell utvikling: Det orale stadium (0-1 år), det anale stadium (1-3 år), det falliske stadium (4-5 år), det latente stadium (puberteten) og det genitale stadium (puberteten – resten av livet).

⁵⁹ Freud, Sigmund. "Instincts and their Vicissitudes", i *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud Volum XIV (1914-1916)*, overs. Strachey. (London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1957), 122

⁶⁰ Bruu, Christine. "Død, femininitet og truende seksualitet. En psykoanalytisk tilnærming til Gabriel von Max' Der Anatom (1869)" Upublisert akademisk essay. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo, 2021.

⁶¹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

⁶² Minsky, *Psychoanalysis and Gender*, 32

⁶³ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

seksualobjektet som individ, at subjektet evner å foreta en distinksjon mellom seksualobjekt og morsfigur.⁶⁴ Dersom subjektet skal finne tilbake til den samme tilstanden av tilfredshet er subjektet avhengig av å finne et seksualobjekt som kan gi en liknende form for tilfredsstillelse, hevder Freud.⁶⁵ Det er her relevant å poengtere at Freud ikke kun sikter til en seksuell tilfredsstillelse slik vi forbinder begrepet med i nyere tid, men tilfredsstillelse i form av å motta kjærlighet og omsorg fra sitt utvalgte objekt. Videre i sin teori omkring begrepet, omtaler Freud hvordan subjektet i søken etter et seksualobjekt kan danne fetisjer som *skopofili*.

3.2.2 Dannelsen av skopofili

I søken etter et seksualobjekt, kan dannelsen av fetisjer oppstå når subjektet utvikler det Freud omtaler som upassende erstatninger for det opprinnelige seksualobjektet. Erstatningen kan være en kroppsdel, slik som en fot eller hår, som i utgangspunktet ikke har noen seksuell funksjon. Erstatningen kan også være et livløst objekt som etterligner objektet det erstatter, eksempelvis voksfigurer som etterligner et levende menneske, og som prydes med klær, smykker eller andre elementer som gjør at det livløse objektet etterligner et levende objekt.⁶⁶ Ifølge Freud utvikles dette som en fetisj der subjektet blir fiksert på noe som har gitt inntrykk i infantil alder, eksempelvis elementer ved morsfiguren som var det første opprinnelige seksualobjektet.⁶⁷ "The situation becomes pathological only when striving for the fetish, going beyond such a condition, becomes fixated and, furthermore, when the fetish is detached from a particular person and becomes the sole sexual object."⁶⁸ Slik Freud beskriver det her, når fetisjen et patologisk nivå når fikseringen isoleres fra selve seksualobjektet og enkelte elementer i seg selv blir til et seksualobjekt.

Ifølge Freud kan det i andre tilfeller omhandle en assosiasjon av idéer som blir erstatningen for det opprinnelige seksualobjektet.⁶⁹ Dette er særlig gjeldende i tilfeller der seksualobjektet erstattes av noe eller noen som har likhetstrekk til det opprinnelige seksualobjektet, men som er uegnet for det Freud omtaler som normal tilfredsstillelse.⁷⁰ Der et normalt seksuelt mål er tilsidesatt, hevder Freud, er tilfeller der seksualobjektet er pålagt å oppfylle en fetisjistisk tilstand – for eksempel besittelse av en bestemt hårfarge eller

⁶⁴ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

⁶⁵ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

⁶⁶ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

⁶⁷ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 17

⁶⁸ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 17

⁶⁹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 17

⁷⁰ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

klesplagg, eller til og med en kroppsdefekt.⁷¹ Ifølge Freud er en viss avvikelse fra det normale seksuelle målet en forutsetning for alle seksuelle relasjoner og en viss grad av fetisjisme må derfor regnes som en vanlig del av normale følelsesrelasjoner, spesielt i stadiene av forelskelse der det normale seksuelle målet virker uopnåelig.⁷² "All external and internal conditions impending or deferring the attainment of the normal sexual aim [...] will understandably support the inclination to linger over the preparatory acts and turn them into new sexual aims that can take the place of normal ones"⁷³, skriver Freud. Forstår vi Freud rett, er det i søken etter et seksualobjekt at fetisjen *skopofili* oppstår. Freud omtaler skopofili som en fetisj og en seksuell drift som er isolert fra selve kjønnnet, der objektivering av andre mennesker ligger til grunn. Freud omtaler dette som en fetisj som går ut på å oppleve nytelse ved blikk, det vil si nytelse ved å observere andres nakenhet.

I hans omtale av skopofili, fremkommer det at aktivitetene å *se* og *beføle* er tett sammenvevd, og at en viss grad av berøring er unnværlig for å oppnå det normale seksuelle målet. "Everyone knows what source of pleasure on the one hand, and what influx of fresh excitation on the other hand, are afforded by the tactile sensations of the skin of the sexual object"⁷⁴ skriver Freud. "Visual impressions remain the most frequent pathway along which libidinal excitation is aroused; indeed, natural selection counts on the viability of this pathway, making the sexual object appear endowed with beauty."⁷⁵ I dette tilfellet får det å *se* en funksjon som en form for *berøring*. Det fetisjerte objektet lindrer slik subjektets behov for å gå videre til det normale seksuelle måtet, og blir i seg selv seksualobjektet. Det er slik å forstå, at Freud hevder skopofili blir et privilegium, der fremstillingen av seksualobjektet ekskluderer den seksuelle aktiviteten som forbindes med berøring. Den idealiserte fremstillingen av objektet, maskerer dermed fetisjen, "for art too remains in the register of the gaze, forecloses touch, displaces touch onto the gaze, transforms the gaze into a form of touch."⁷⁶ I sin teori, hevder Freud videre at det mannlige subjektets trang etter å se og beføle seksualobjektet, også har en sammenheng med aggresjon og et ønske om å destruere, det vil si, overvinne eller påføre smerte.

The sexuality of most men contains an element of *aggression*, of an inclination to overpower, whose biological significance may be found in overcoming the resistance of the sexual object by means other than wooing. Sadism would thus correspond to an aggressive component of the sexual drive that has now become independent and exaggerated and, by displacement, has taken on the leading role.⁷⁷

⁷¹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

⁷² Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 17

⁷³ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 18

⁷⁴ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 18

⁷⁵ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 18-19

⁷⁶ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 102

⁷⁷ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 20

Ifølge Freud viser vestlig kulturhistorie en sammenheng mellom påføringen av lidelse og seksualdriften: "According to some authors, the source of aggression linked to the sexual drive is a relic of cannibalistic pleasures – that is, it involves the apparatus for obtaining mastery, which serves for the satisfaction of the other, ontogenetically older, major need."⁷⁸ Slik kan vi forstå skopofili og trangen etter å beføle, ikke kun som en fetisj, men som en utøvelse av makt over seksualobjektet.

3.3 Oppsummerende kommentarer

I dette kapitlet har jeg presentert det teoretiske rammeverket for oppgaven.

Vi har sett at Freuds psykoanalytiske begreper åpner opp for en tilnærming til *La Venere Anatomica* som i første omgang belyser den umiddelbare sanseopplevelsen som oppstår i møtet mellom verk og betrakter. Begrepet *unheimlichkeit* lar meg komme inn på hva som utfolder seg i denne sanseopplevelsen mellom blikket og voksfiguren, og på hvilken måte verkets fremstilling har en påvirkende karakter som vekker følelsesreaksjoner hos betrakteren. Videre har vi sett hvordan begrepene *seksualobjekt* og *skopofili* tillater oss å tilnærme oss en ny forståelse for voksfigurens fremstilling. Begrepene anvendes i verksanalysen som fremlegges i kapittel 6, før de tas opp i diskusjonen omkring psykoanalytiske perspektiver på voksfigurens fremstillingsmåte.

⁷⁸ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 20

4. Et møte med *La Venere Anatomica* (1782)

La Venere Anatomica ble presentert for første gang i vokspaviljongen ved Museo della Specola i Firenze i 1782. Fra høsten 2019 har verket vært utilgjengelig grunnet omfattende restaurerings- og vedlikeholdsarbeid tilknyttet museets vokssamling og historiske lokaler.⁷⁹ Våren 2023, nærmere 250 år etter sin opprinnelse, inngår voksfiguren i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada i Milano. Sammen med *La Venere Anatomica*, fremvises beslektede kvinnelige voksfigurer i fullskala, fragmenter av kvinnetorsoer i voks og anatomiske illustrasjoner fra Museo della Specola, akkompagner av videoverket *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023) av David Cronenberg, som tar for seg en kjønnsstematisert filmatisering av figurene og måten de fremstilles på. I dette kapittelet presenteres en verksbeskrivelse av *La Venere Anatomica*, slik voksfiguren fremstår i mitt møte med den i verkets nye utstillingskontekst. For å få en bedre forståelse for omfanget av figures fremstilling, redegjøres det videre for voksfigurens opprinnelse, etterfulgt av en redegjørelse for voksfigurens fremstillingsmåte sin nye utstillingskontekst.

4.1 Verksbeskrivelse

La Venere Anatomica er et verk i fullskala bestående av jern, pigmentert og transparent bivoks, og menneskehår, og måler med kisten 198 x 104 x 84 cm. For å komme frem til voksfiguren, må besøkende tre igjennom et sort tekstilforheng som leder inn til utstillingsrommet hos Fondazione Prada. På innsiden av forhenget blir betrakteren møtt av seksten opphøyde kister, der fire av dem viser kvinnelige voksfigurer i fullskala, ni viser anatomiske skisser og tre viser fragmenterte kvinnetorsoer i voks som illustrerer de ulike stadiene av et svangerskap. Utstillingsrommet fremstår som mørkt, og kun konturene av kistene er synlige. Det vil si, helt til betrakteren beveger seg nærmere kistene, og sensorene i gulvet aktiverer store, flate lamper plassert rett over kistene, som kaster et sterkt og kaldt hvitt lys over dem. Som det første utstillingsobjektet betrakteren møter, er *La Venere Anatomica* (ill.4) plassert til venstre i rommet, bevart i en opphevet rektangulær kiste av *rose de bois* og venetiansk glass. På avstand fremstår voksfiguren blot som en naken kvinne hvilende på et

⁷⁹ Høsten 2019 åpnet Museo della Specola en midlertidig utstilling, *Natura Collecta – Natura Exhibita*, i Salone Donatello under Basilica di San Lorenzo i Firenze. Utstillingen stod frem til september 2022, og bestod av over 150 objekter fra museets samling, deriblant et dusin voksfigurer. Da undertegnede besøkte utstillingen under et forskningsopphold i Firenze høsten 2021, var det kun utstilt mannlige voksfigurer. Det er interessant å stille spørsmål ved museets beslutning om å kun fremvise mannlige voksfigurer, og følgelig hvilke hensyn som har blitt tatt i denne avgjørelsen. Les mer om utstillingen her: <https://www.naturacollecta.unifi.it/vp-114-presentation.html> [Sist oppdatert 11.10.2021]

hvitt silkelaken, med en gylden hud og langt brunt hår som ligger ned ved brystene og sidene av kroppen. Deler av det lange brune håret er flettet, mens andre deler ligger fritt. Ved å tre nærmere voksfiguren og bevege seg rundt den, aktiveres lyset over kisten, og man kan betrakte detaljer som ikke er synlige ved første øyekast. Den fargede huden reflekterer det kliniske lyset. Overflaten virker glatt, samtidig som den gir inntrykk av å være mettet med tekstur, og kan således minne om ekte menneskehud.

Figuren ligger utstrakt på rygg på en burgunderrød madrass i brokademønster, dekket av et tynt hvitt silkelaken med frynser og en identisk liten pute som figuren lener hodet på. Tekstilene nærmest omfavner kroppen hennes og løfter henne frem for oss. Selve posituren fremstår som hvilende, med antydning til bevegelse i armer og ben. Armene ligger ned langs kroppen, mens begge hender antyder ulike gestuser. Vi kan minnes gestusen til den hellenistiske marmorskulpturen *Venere de' Medici* (2. århundre f.Kr), men som i motsetning til *La Venere Anatomica*, har armene vendt foran kroppen. Voksfigurens høyre ben ligger rett i en avslappet positur, mens venstre ben er vendt litt til siden. Krusete brunt kjønnshår dekker kjønnsorganet og enkelte av hårstråene fremstår grålige eller sølvfargede idet lyset treffer dem.

Figurens blanke og halvåpne mørkebrune øyne kikker ut i rommet (*ill.5*). Blikket virker tomt og avslører lite om kvinnens tilstand. De tynne rosenfargede leppene er så vidt adskilt fra hverandre og kan minne om uttrykket som Gian Lorenzo Bernini gav kvinnen i hans *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1645-52), der marmorskulpturen viser St. Teresa i liggende positur, med halvåpne øyne og åpen munn. Likefult er det noe ved ansiktet som får uttrykket til *La Venere Anatomica* å virke motsettende. Uttrykker hun en form for ekstase, eller kanskje angst? Er det en desperasjon vi er vitne til, eller et uttrykk som vitner om at hun har falt til ro med sin skjebne?

Trer vi nærmere voksfiguren, belyses perlesmykket som skjuler snittet rundt halsen, og det blir tydelig at voksfiguren skjuler på et hemmelig indre. De skinnende hvite perlene og det hvite silkelakenet hun ligger på står i skarp, men dekorativ kontrast til den gyllne huden som dekker kroppen hennes. Slik Kara Rilley har bemerket det, fremstiller voksfiguren en anatomisk gjengivelse av en gravid kvinne, som mannlige anatomer kunne dissekere ved å tre inn under det øverste hudlaget på overkroppen og fjerne de indre organene (*ill.6*). Til sist kunne anatomen avdekke et sammenkrøllet lite foster og fjerne det fra livmoren.⁸⁰ På denne måten står *La Venere Anatomica* i kontrast til de mannlige voksfigurene i fullskala som ble

⁸⁰ Reilly, "Two Venuses", 117

produsert ved Museo della Specola i samme tidsperiode. Da et flertall av de mannlige voksfigurene ble fremstilt hudløse og i samme oppreiste positur som *Apollo Bebevedere* for å fremvise kroppens muskulatur og nervesystem, ble den kvinnelige voksfiguren fremstilt liggende med ekte menneskehår og kjønnsår, og med mulighet for å fjerne det øverste hudlaget og organene. Ifølge Rilley var hensikten med voksfigurens funksjonalitet å kunne utføre en disseksjon for å komme nærmere en forståelse av kvinnelig anatomi i forbindelse med svangerskap.⁸¹ Det er imidlertid noe som ikke stemmer med voksfigurens beskrevne bruksfunksjon og fremstillingen av den. Kvinnen fremfor oss har ingen antydning til opphøyd mage eller forstørrede bryster. Ingen kroppslige tegn avslører at hun bærer frem et liv. I sin fremstilling, er det lite som vitner om at hun er en anatomisk figur som kan dissekeres. Slik Anna Maerker har bemerket det, ble voksfiguren utstilt som et museumsobjekt, og kun et fåtall museumsgjester ved Museo della Specola fikk bevitne en demonstrativ disseksjon av figuren.⁸²

I sin nye utstillingskontekst ved Fondazione Prada, er det kun *La Venere Anatomica* som gir inntrykk av å være hel og urørt. Det vil si, hun er den eneste av de totalt fire utstilte kvinnelige voksfigurene som ikke viser tegn til at hun er en anatomisk figur. Dette til sammenligning med de resterende figurene, som fremstilles i lignende positurer, også på silkelaken, med perlesmykke, åpne øyne og enkelte med et tekstil bak hodet som kan minne om brudeslør, men med disseksjonssnitt på overkroppen der ulike organer nærmes velter ut av kroppene. Denne distinksjonen mellom de fremstilte kvinnekroppene er påfallende.

Videre gjør kistens transparente glass at *La Venere Anatomica* kan observeres fra alle vinkler. Voksfiguren er således åpenbar i sin presentasjon; den nakne kvinnekroppen er lagt på utstilling, blottlagt og fremhevet, pyntet og ven. Samtidig vekker den en ambivalens; den innehar noe forstyrrende og mystisk, noe som gjør at verket umiddelbart kan fremstå som lukket og avgrenset. Kisten avgrenser voksfiguren og definerer hennes plass i forhold til betrakteren. Der betrakteren kan bevege seg rundt henne og observere henne, er hun betinget sin plass og sin tilstand, men hvilken tilstand er det?

⁸¹ Reilly, "Two Venuses", 118

⁸² Maerker, *Model Experts*, 123

4.2 Kvinnekroppen på utstilling

Før vi vender blikket tilbake til *La Venere Anatomica* for en analyse av verket i kapittel 6, er det nødvendig med en forståelse for verkets fremstillingsmåte ved sin opprinnelse ved Museo della Specola og i sin kontemporære utstillingskontekst i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada. En bevissthet rundt dette kan hjelpe oss å komme nærmere en forståelse for hva som ligger til grunn når kvinnekroppen legges på utstilling. Hvilke forutsetninger ligger til grunn når den døde, nakne kvinnekroppen fremstilles som et utstillingsobjekt? For å belyse dette, vil jeg først redegjøre for den anatomiske figurens opprinnelse og fremstillingsmåte ved Museo della Specola, der også samtidsberetninger trekkes frem. Deretter redegjøres det for voksfigurens fremstillingsmåte ved Fondazione Prada i Milano. Dette leder frem til en verksanalyse i kapittel 6, der min sanseopplevelse i møte med verket ligger til grunn for tilnærmelsen og diskuteres i lys av Freuds psykoanalytiske begreper.

4.2.1 Kvinnelig anatomi i opplysningstidens Firenze

Som den første av sin art, uttrykte *La Venere Anatomica* en ny tilnærming til kvinnekroppen. Fremstillinger av kvinnekroppen i medisinvitenskapelig sammenheng ble frem til sent 1700-tallet dominert av anatomiske og kunstneriske gjengivelser som etterstrebet en likhet til antikkens klassiske skjønnhetsidealer.⁸³ En rekke av fremstillingene viste tydelig inspirasjon fra den hellenistiske marmorskulpturen *Venere de' Medici*, som ble regnet som en universal skjønnhet blant kunstnere og anatemer.⁸⁴ Andre fremstillinger viste tydelige henvisninger til mytologiske motiver av Venus og Mars, slik vi gjenkjenner det i en illustrasjon av Charles Estienne (ca.1504 – ca.1563) fra det anatomiske atlaset *De dissectione partium corporis humani libri tres* (1545) (ill.7). I tresnittet er Mars fjernet fra historien, og den gjenkjennelige Venus-figuren fremstilles i frontalspektiv, liggende fremfor oss på en seng, slik at vi kan beskue kvinnens reproduktive system gjennom den dissekerte livmoren.⁸⁵

Felles for de anatomiske skildringene, var at de avslørte en flat og distansert tilnærming til kvinnekroppen, der fremstillingenes fremste hensikt var å fremvise kvinnens biologiske funksjon og reproduktive system, og følgelig kvinnens posisjonering gjennom biologien i forhold til sin mannlige motpart. Opplysningstidens vitenskapsmenn så det som en

⁸³ Riva, Alessandro m.fl. "The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy from the 16th to early 19th centuries", i *Journal of Anatomy* (2010), 216, (pp.209-222), 209

⁸⁴ Reilly henviser her til en medisinsk illustrasjon av William Cheselden, som i 1733 tegnet det kvinnelige skjelettet for boken *Osteographia* i en positur som etterlignet *Venere de' Medici*, samt en illustrasjon fra 1796 der Samuel Thomas von Soemmering modellerte et kvinnelig skjelett basert på den klassiske Venus for å oppnå en universal representasjon av kvinnekroppen. Reilly, "Two Venuses", 13-14

⁸⁵ Rifkin, Benjamin A. *Human Anatomy: Depicting the Body from the Renaissance to Today* (London: Thames & Hudson Ltd, 2006), 92

grunnleggende forutsetning at kvinner var ulike fra menn grunnet deres fysiologi og anatomi. I *Sexual Visions* refererer Ludmilla Jordanova til den medisinske filosofen Cabanis (1757-1808) som mot slutten av 1700-tallet uttalte at "Nature has not simply distinguished the sexes by a single set of organs the direct instruments of reproduction: between men and women there exist other differences of structure which relate more to the role which has been assigned to them."⁸⁶ En slik differensiering av kjønnene basert på biologi og anatomi, la ifølge historiker Ester Diana følgelig grunnlaget for kunstneriske fremstillinger der kvinnen ble fremstilt som det mystiske og naturknyttede objektet som skulle utforskes og forklares, og den mannlige anatomen som det kunnskapssøkende og erkjennende subjektet som skulle avdekke kvinnens hemmelige indre.⁸⁷ Et tidlig eksempel på dette ser vi antydning til i Andreas Vesalius' tittelblad fra *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem* (1543) (ill.8), der gravingen viser en åpenbar distinksjon mellom kvinnelig og mannlige anatomi. I bakgrunnen av gravingen ser vi mannlige anatomiske figurer og skjeletter i oppreist positur, mens vi på disseksjonsbordet i gravingens midtpunkt bevitner en kvinnekropp idet den dissekeres, omgitt av mannlige anatomer og vitenskapsmenn som ser tilbake på betrakteren. Distinksjonen mellom det mannlige subjektet og det kvinnelige objektet skulle bli enda mer fremtredende etter hvert som opplysningstidens medisinske nyutviklinger ble forent med kunstnerisk praksis mot slutten av 1700-tallet i Italia, med opprettelsen av nye forskningsinstitutter som henga seg til studiet av anatomi og til fremstillinger av menneskekroppens indre systemer. Et av disse instituttene var Museo della Speocla i Firenze, også kjent under navnet La Specola.

Museo della Specola oppstod på et viktig tidspunkt i Firenzes historie. Byen ble regnet som renessansens episenter, og opplysningstiden førte med seg en stor oppblomstring av naturalistiske kunstneriske representasjoner og en enestående interesse for studiet av menneskets anatomi. Museet ble etablert i 1546 av Cosimo I dei Medici som et privat forskningsinstitutt hengitt til vitenskapelige studier av botanikk, astrologi, geologi og anatomi. Instituttet forble privat frem til hertug Leopold II av Lorraine (1747-92) åpnet instituttet som Italias første offentlige museum i 1775, med et formål om å bidra til en kunnskapsutvikling blant befolkningen, da under navnet il Museo Imperiale e Reale di Fisica e Storia Naturale.⁸⁸ Museet ble i sin tid regnet som en av Italias fremste vitenskapsinstitutter

⁸⁶ Cabanis, *Oeuvres philosophiques*, vol.1, 275. Gjengitt i Jordanova, *Sexual Visions*, 27

⁸⁷ Diana, Esther. "Anatomy between Public and Private in 14th-16th Century Europe: Social Context, Scenarios and Personages", i *Anatomy and Surgery: From Antiquity to the Renaissance* (Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publishing, 2016), 329, 340

⁸⁸ Poggesi, Marta. "La Collezione delle cere anatomiche", i *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze: Le collezioni della Specola: zoologia e cere anatomiche* (Firenze: Firenze University Press, 2009): (81-105), 82

og var i likhet med Università di Bologna en av de største produsentene av anatomiske modeller og voksfigurer i Italia.⁸⁹ Under ledelse av vitenskapsmannen og anatomen Felice Fontana (1730-1805), utviklet museet en omfattende samling av anatomiske modeller som i ifølge Joanna Ebenstein blant annet skulle fungere som vitenskapelige redskaper og som fysiske leksikon i undervisning av menneskelig anatomi for mannlige anatomistudenter.⁹⁰ Gjennom nære samarbeid mellom kunstnere og anatomer, ble det utviklet nye metoder for å fremstille menneskekroppen på en måte som i større grad enn anatomiske illustrasjoner kunne gjengi korrekte skildringer av kroppens indre organer og systemer.⁹¹ Som en konsekvens av mangelen på lik til disseksjoner, deriblant grunnet bevaringsmuligheter i varmt klima, samarbeidet kunstnere og anatomer om å fremstille menneskekroppen i tre, voks, lær og terrakotta.⁹²

I kunsthistorisk perspektiv representerte symbiosen mellom medisinvitenskapelige nyutviklinger og kunstnerisk praksis en kulturell revolusjon der kunstnere arbeidet side om side med anatomer for å frembringe fremstillinger av menneskekroppen som det ultimate skaperverket. Ester Diana har forsket på hvordan oppblomstringene av universiteter på 1200- og 1300-tallet i Europa dannet grunnlaget for det nære samarbeidet mellom kunstnere og anatomer, der det var kunstnere som stod for den nest største andelen disseksjoner, og som i likhet med leger og anatomer tilegnet seg kropper og lemmer fra likhus og sykehus for studiet av anatomi til kunstneriske produksjoner.⁹³ Inspirert av votive voksfigurer, utviklet instituttets kunstnere nye metoder for fremstillinger av menneskekroppen, og henga seg til en utforskning av voks og dens materielle egenskaper. I motsetning til treverk, kunne voks modelleres og endes underveis, noe som var fordelaktig ved store produksjoner av anatomiske modeller og figurer.

Teknikken for fremstillinger av anatomiske modeller og figurer, varierte i forhold til størrelse og art til det som skulle produseres. For å produsere de større modellene, ble det

⁸⁹ Museo della Specola var en ekstraordinær institusjon for sin tid, og kan sies å ha sitt utspring i tradisjonen rundt *wunderkammer*. Gjennom den tidligmoderne perioden hadde adelsmenn og velstående medlemmer av borgerskapet samlet artefakter i private *wunderkammer*. Disse samlingene var ment å vise et mikrokosmos av Guds skapelse, samtidig som de demonstrerte velstanden til dem som eide dem. Medici-familiens *wunderkammer*, som ble overgitt til det nye regeringsdynastiet Habsburg-Lorraine, utgjorde kjernen i det nye offentlige museet i Firenze.

For mer, se Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 82.

⁹⁰ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 18

⁹¹ Jonathan Sawday har forsket på hvordan disseksjons-basert anatomi dominerte i renessansen og i århundrene fremover. For mer, se Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in the Renaissance Culture*. (London: Routledge, 1997).

⁹² Ifølge Lucia Dacome var ikke anatomiske voksfigurer noe nytt på 1700-tallet. Anatomiske voksfigurer hadde tidligere vært laget i religiøs sammenheng som votiver i kirker. "Moreover, since the renaissance, models of flayed anatomical statues (ecorches) were to be found in workshops of artists and the cabinets of medical practitioners. Giorgio Vasari (1511-1574) referred to artists who completed wax figures of artworks that they could realize in different materials such as marble."

Dacome, Lucia. "Women, wax and anatomy in the 'century of things'", i *Renaissance Studies*, September 2007, Vol. 21, No. 4, Spaces, Objects and Identities in Early Modern Italian Medicine (September 2007), (pp.522-550), 525

⁹³ Diana, "Anatomy between Public and Private in 14th-16th Century Europe", 329, 340

først laget en avstøpning av en dissekert kroppsdel i varm voks eller leire. Når formen var klar, ble den gnidd inn med såpe for å fylle de små åpningene og for å lette den etterfølgende løsgjøringen av modellen. Etter dette var tørket, ble et første lag med myk voks spredt inni og kolorert med en bakgrunnsfarge. I tilfeller der det skulle produseres en modell som etterlignet menneskehud, ble det påført pigment i oker. Tykkelsen på dette laget varierte i henhold til størrelsen på kroppsdelene som skulle reproduseres. Når dette så var avkjølt, ble det lagt et lag med voks utenpå, og eventuelt et tredje lag dersom det var behov. Til sist ble et tynt lag med voks påført med pensel, med et pigment enten lysere eller mørkere enn det underliggende materialet, i henhold til ønsket effekt.⁹⁴ Figurene i fullskala, både stående og liggende, ble laget med en jernramme formet etter holdningen figuren skulle innta. Jernrammen ble pakket inn i et klede gjennomtrukket i voks, og de støpte elementene ble festet utenpå. De ulike kroppsdelene ble støpt separat, før de ble satt sammen på den endelige voksfiguren. Detaljene som ble påført, deriblant muskelfibre og nervetråder, ble laget ved å dryppe en tynn silketråd i voks, og deretter formet og malt direkte på figuren. Ved figurens ferdigstilling, ble den dekket av et tynt lag med resin som skulle sikre figurens holdbarhet over tid.⁹⁵

De anatomiske voksfigurene i tredimensjonal form representerte for første gang menneskekroppen på en mer korrekt måte enn en flat illustrasjon. Ifølge Ludmilla Jordanova illustrerte de første voksmoellene fragmenter av ulike kroppsdelene og sykdomsforløp hos menn, mens de kvinnelige voksmoellene var begrenset til å fremstille fragmenter av kvinnens livmor og reproduktive system.⁹⁶ I tillegg ga voksmaterialet mimetiske egenskaper antydninger til liv i voksfigurene, fremfor et inntrykk om at de fremstilte en død kropp.⁹⁷ I perioden 1770 til 1890, ble det produsert mer enn førti voksfigurer i fullskala ved Museo della Specola, sammen med tusenvis av anatomiske fragmenter og illustrasjoner. Til sammen utgjør den utstilte samlingen ved instituttet 19 komplette menneskekropper i fullskala og 543 mindre utstillingskabinetter som inneholder omtrent 1400 modeller i voks av ulike organer.⁹⁸

4.2.2 *La Venere Anatomica* blir til

Noen år etter Museo della Specola åpnet som et offentlig museum i 1775, skapte museets overstående anatom Giuseppe Ferrini i samarbeid med kunstneren Clemente Susini⁹⁹ en rekke

⁹⁴ Azzaroli, Maria Luisa. "La Specola: The Zoological Museum of Florence University", i *Cere Anatomiche, La Specola di Firenze*, David Cronenberg, utstillingskatalog, (Milano: Nava Press & Fondazione Prada, 2023), 25

⁹⁵ Azzaroli, "La Specola: The Zoological Museum of Florence University", 26

⁹⁶ Jordanova, *Sexual Visions*, 44

⁹⁷ Düring, Monika. "The Anatomy of the Human Body – A unique collection of the late 18th century", i *Encyclopedia Anatomica. A collection of Anatomical Waxes*. (Firenze: Tachen Bibliotheca Universalis, 2017), 66

⁹⁸ Azzaroli, "La Specola: The Zoological Museum of Florence University", 27

⁹⁹ Clemente Susini (1754 – 1814) var på dette tidspunktet museets sjefsmodellerer og kunster. Azzaroli, "La Specola: The Zoological Museum of Florence University", 24

anatomiske voksfiguren i fullskala, deriblant en kvinnelig anatomisk figur som skulle tiltrekke seg oppmerksomhet fra hele Europa.¹⁰⁰ Basert på kroppene til to hundre kvinnelik, ble det skapt den første kvinnelige voksfigurer i fullskala, kjent som *La Venere Anatomica* – den anatomiske Venus. Voksfiguren ble fremstilt som en ung kvinne liggende på et hvitt silkelaken på en burgunderrød madrass med brokademønster, med perlehalsband, glassøyne, en gylden hud og et mystisk ansiktsuttrykk. Den ble også fremstilt med langt brunt hår og kjønnsår, angivelig fra organisk materiale. Voksfiguren, som skulle fremstille kvinnens reproduktive system, kunne demonteres lag for lag, gjennom muskulatur til brystkjertler; videre til brystkassen, lungene og hjertet; under tarmene og til livmoren. Til slutt kunne hjertet, magen og livmoren åpnes, der sistnevnte organ avslørte et sammenkrøllet lite foster. Ifølge Kara Rilley skulle denne lagvise presentasjonen av den kvinnelige anatomien henviser til opplevelsen av en virkelig disseksjon, der mannlige anatomer kunne avdekke lag for lag av kroppens systemer og organer, uten ubehagelighetene ved menneskelig materie, som blod og kroppens forfall.¹⁰¹

Som det kom frem i oppgavens innledende kapittel, stod *La Venere Anatomica* i kontrast til flere av de eksisterende voksfigurene som ble produsert ved instituttet. Da et flertall av de mannlige voksfigurene ble fremstilt hudløse i samme oppreiste positur som *Apollo Bebevedere* for å fremvise kroppens muskulatur og nervesystem, ble *La Venere Anatomica* fremstilt liggende i en positur som viste hentydning til bevegelse i armer og ben, og med alle kroppsdelene intakt. Det vil si, hun ble fremstilt i sin fulle form, uten antydning til å ha vært utsatt for disseksjon, et element som er fremtredende ved de andre kvinnelige figurene i fullskala som senere ble produsert. Opphevet i en rektangulær kiste av *rose de bois* og venetiansk glass, ble voksfiguren plassert midt i instituttets utstillingsrom som henga seg til kroppens reproduktive system, omringet av stående og hudløse mannlige voksfigurer på hver sin side.

I sin opprinnelige utstillingskontekst fremstod *La Venere Anatomica* som en ny måte å fremstille kvinnekroppen på, da den gjenga kvinnekroppen i fullskala, fremstilt i voks, et materiale med påfallende mimetiske kvaliteter. Ved å fremstille kvinnekroppen i farget voks, gir figuren inntrykk av å fremstille en levendegjort kvinne og skiller seg på denne måten fra andre tematisk beslektede fremstillinger av kvinnekroppen der den nakne, døde kvinnekroppen kontempleres i påvente av eller utsettelse for en disseksjon. Et annet faktum å

¹⁰⁰ Maerker, Anna. "Scenes from the museum: the hermaphrodite monkey and stage management at La Specola", i *Endeavour*, Vol. 29. No.3, (September 2005), 104

¹⁰¹ Reilly, "Two Venuses", 117

bemerke seg, er at voksfiguren skilte seg betydelig fra tidligere anatomiske fremstillinger av kvinnekroppen, der kvinnens reproduktive system er i fokus. Ved første øyenkast, er det lite som tyder på at *La Venere Anatomica* fremstiller en gravid kvinnekropp. Figuren har ingen opphevet mage eller forstørrede bryster. Ingen kroppslige elementer viser tegn til en graviditet. Ettersom voksfiguren ble fremstilt i en glasskiste, ville det ikke vært mulig for besøkende ved instituttet å selv utføre en disseksjon på figuren for å avdekke fosteret, med mindre instituttets egne anatomer utførte en presentasjon. Museets vokssamling var ifølge Anna Maerker tilgjengelig for alle samfunnsklasser fra instituttet ble åpnet som et museum for allmenheten i 1775.¹⁰² ¹⁰³ Likevel var det kun viktige besøkende som fikk ta del i en demonstrasjon av en disseksjon av voksfiguren.¹⁰⁴ Museumsgjestene kunne gå fritt i paviljongen og *La Venere Anatomica* fremstod på denne måten mer som et utstillingsobjekt, enn et medisinvitenskapelig redskap.¹⁰⁵

4.2.3 På anatomisk teater

Frem mot 1700-tallets siste halvdel ble vokspaviljong ved Museo della Specola et ettertraktet reisemål for intellektuelle under datidens dannelsesreiser.¹⁰⁶ Under en av sine visitter i Firenze, skal Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ha besøkt museet og vist entusiasme over instituttets omfattende vokssamling:

Plastic anatomy is the subject; in Florence it has been pursued at a high level for a long time, but nowhere is it undertaken with such success as there, whereby nature science, art, taste and technique are fully active. If the establishment of such a place were to be proposed at Berlin, (but) not immediately [...] send an anatomist, a sculptor, a plaster modeler to Florence, since this special art is taught there.¹⁰⁷

Goethe var ikke den eneste som fattet interesse for voksfigurene ved museet. Den franske forfatteren Marie-Henri Beye (1783-1842), også kjent under navnet Stendhal, skal i hans *Diary of 1811* gitt uttrykk for et gledelig besøk ved vokspaviljongen:

What pleasure an anatomist must feel when entering the Museum! Nothing more fitting, more precise, more instructive [...]. The room of fetuses and neonates seems to me much superior to those of Bologna or Vienna. [...] I Observe, with the curiosity of the incompetent, muscles and nerves representing with extreme clarity; the anatomy of the eye with its camera obscura.¹⁰⁸

¹⁰² Maerker, "Scenes from the museum: the hermaphrodite monkey and stage management at La Specola", 120

¹⁰³ Museets besøkende ble delt i ulike grupper etter samfunnsklasse. Besøkende av lavere klasse ble sluppet inn for en tidlig omvisning om morgenen fra 8:30 til 10, mens den senere omvisningen fra 10 til 12:30, var forbeholdt kvinner og menn i høyt ansette yrker, slik som leger og advokater. For mer, se Maerker, "Scenes from the museum: the hermaphrodite monkey and stage management at La Specola", 121

¹⁰⁴ Maerker, *Model Experts*, 123

¹⁰⁵ Maerker, *Model Experts*, 123

¹⁰⁶ Wagner, Corinna. "Replicating Venus: Art, Anatomy, and Automata", i *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 24, (2017), 13

¹⁰⁷ Johan Wolfgang von Goethe i et brev til Beuth, gjengitt i Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 92

¹⁰⁸ Stendhal, gjengitt i Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 97

Selv om mange uttrykte en entusiasme over fremstillingene av menneskekroppen i voks, viser andre kilder til reaksjoner som ikke viste like stor begeistring. Under et besøk ved Museo della Specola i 1838, skal grevinne Marguerite Blessington ha omtalt besøket slik:

Today I entered the Laboratory of Physics and, though remaining only for a few minutes, I left with a sense of repulsion, which has yet to leave me. It would be appropriate to impose restrictions to avoid that these models be seen by men and women together. [...] It is inappropriate that one has under one's eyes the disgusting details of animal economy, in all their dreadful and indecent nudity and truthfulness.¹⁰⁹

Blessington var ikke den eneste som reagerte på fremstillingen av de anatomiske voksfigurene. I sine reiseskildringer fra Italia i *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun* (1835-37) skildrer den franske kunstneren Elisabeth Vigée Le Brun sitt første møte med en av museets kvinnelige voksfigurer under sin gjennomreise i Firenze i 1792:

One souvenir of Florence, which I could not get rid of for a long time, was a visit I paid to the celebrated Fontana. This great anatomist had endeavored to represent, even the smallest details, the interior of the human body. He showed me his cabinet, which was full of pieces of anatomy made in wax and flesh colour. I looked around me with admiration, for it is impossible to consider the structure of the human body without being convinced of the existence of a God. I had experienced no disagreeable impression till I remarked a recumbent woman, life-size, and who one might have supposed was alive. Fontana told me to go close to the figure, and then lifting a sort of covering, he exhibited to my astonished gaze all the intestines arranged as our own. This sight had such an effect on me, that I almost fainted, and for several days I could think of nothing else.¹¹⁰

I Le Bruns beskrivelse av besøket, blir voksfigurenes påvirkningskraft tydelig. Opplevelsen av møtet med den kvinnelige voksfiguren, minner således om mitt eget møte med *La Venere Anatomica*, slik jeg opplevde den ved mitt første besøk ved Museo della Specola. Slik det har fremgått i skildringene som omtaler besøk ved museet, er det tydelig at det er tilrettelagt for fremstillingen av de anatomiske voksfigurene, der besøkende kan tilnærme seg dem som utstillingsobjekter.

Fremstillingen av kvinnekroppen i voks vekket stor oppmerksomhet også utenfor Firenze. Ifølge Marta Poggesi ble det laget kopier av *La Venere Anatomica* på bestilling, der disse ble spredt til blant annet Cagliari, Bologna, Pisa, Pavia, Modena, Budapest, Leiden og Wien.¹¹¹ Napoleon selv skal ha stått for bestillingen av førti kvinnelige voksfigurer lik den av *La Venere Anatomica* til forskningsinstitutter og medisinske universiteter i Paris, som i dag befinner seg i Montpellier.¹¹² I *The Anatomical Venus* omtaler Joanna Ebenstein hvordan

¹⁰⁹ Marguerite Blessington, gjengitt i Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 97

¹¹⁰ Le Brun, Madame Vigée, *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun*. Third American Edition, Revised and corrected by Morris F. Tyler, A. M., (New York: R. Worthington, 1876), 176-177

¹¹¹ En av de største samlingene av anatomiske voksfigurer produsert ved Museo della Specola befinner seg i Wien, og ble bestilt av keiseren Joseph II av Østerrike til anatomiske studier ved Josephinum Military Medical School.

Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 87

¹¹² Poggesi, "La Collezione delle cere anatomiche", 87

interessen for kvinnelig anatomi ble særlig tydelig fra slutten av 1700-tallet, der offentlige disseksjoner av kvinnekroppen ble anset som et alminnelig skue ved såkalte anatomiske teater, hvor allmennheten kunne observere den nakne kvinnekroppen idet den ble dissekert av en mannlig anatom. Slike anatomiske teatre var ifølge Ebenstein vanlige ved medisinske universiteter og institutter som henga seg til studiet av menneskelig anatomi, blant annet i byene Padua, Pavia, Leiden og Bologna. Det anatomiske teateret spredte seg raskt til resten av Europa, og innen 1825 og frem til 1900-tallet ble kopier av *La Venere Anatomica* hovedattraksjonen ved omreisende anatomiske teatre i en rekke sentrale byer.¹¹³ I sin omtale undersøker Ebenstein særlig hvordan *La Venere Anatomica* kun var en av mange fremstillinger av kvinnekroppen i opplysningstiden som spilte på relasjonen mellom død, voyeurisme og tillagt passiv erotisme. Ifølge Ebenstein skapte den vitenskapelige studien av kvinnelig anatomi en trygg og legitim ramme hvor den nakne kvinnekroppen kunne beskues og tilnærmes, i en tid der de fleste offentlige former for nakenhet var betydelig regulert.¹¹⁴ Slik ble fremstillingen av kvinnekroppen i voks nærmest en unnskyldning for å legitimere det å betrakte den nakne kvinnekroppen uten motstand og uten tabu.¹¹⁵

4.2.4 En kontemporær setting

Nærmere 250 år siden sin opprinnelse, er *La Venere Anatomica* igjen på utstilling. I utstillingen 'Cere Anatomica' som vises våren 2023 ved Fondazione Prada i Milano, fremstilles voksfiguren i en kontemporær setting. Voksfiguren utstilles med sine beslektede kvinnelige voksfigurer i fullskala fra Museo della Specola, akkompagnert av videoverket *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023) (3:54 min) (ill.9) av David Cronenberg. Ifølge Fondazione Prada er formålet med utstillingen å belyse betydningen av en historisk samling, med utgangspunkt i kvinnekroppen:

The project focuses on the female body and how it has been represented for scientific purposes using artistic means. Cronenberg's short film and the models selected for the exhibition testify to the cultural references and medical knowledge at the root of the collection of wax models, but also reveal aspects related to the image of women, sexuality, and pleasure that are still valid today. The result is simultaneously an art exhibition, an anatomy lesson, a video about desire, and an educational experiment aimed at recounting the significance of a collection and its history, revealing the contribution of creative thought to knowledge, and promoting interest in scientific studies.¹¹⁶

¹¹³ Det anatomiske teateret i Padua, som ble bygget i 1594, er det eldste anatomiske teateret i Europa som man fortsatt kan besøke. Flere av de anatomiske teatrene ble senere omgjort til anatomiske museer dedikert til bevaringen og fremvisningen av menneskekroppen. For mer, se Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 123

¹¹⁴ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 122

¹¹⁵ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 130-131

¹¹⁶ Utstillingspamphlett for utstillingen 'Cere Anatomiche, La Specola di Firenze, David Cronenberg', Fondazione Prada, Våren 2023, 3

I utstillingens første del, vendes betrakteren inn i et rundt rom med opphøyde mørkegrå tribuner, der Cronenbergs avspilles på en massiv skjerm mellom tribunene. Videoverket viser *La Venere Anatomica* som én av fire kvinnelige voksfigurer Cronenberg har valgt ut for utstillingen. I videoen vises figurene innledningsvis i nærbilder, der kameraet panorerer over ulike kroppsdelene og detaljer som perlesmykkene og figurenes lange, flettede hår. I bakgrunnen avspilles lyden av lave kvinnestønn idet utsnittene viser ansiktene til figurene og andre kroppslige detaljer der de indre organene nærmest velter ut av disseksjonssnittet på figurene. Lyden av kvinnestønn vokser seg sterkere og forenes med måkeskrik idet utsnittet viser *La Venere Anatomica* ovenfra og hun gjennomgår en digital disseksjon. Det øverste hudlaget på overkroppen forsvinner, og litt etter litt fordufter organene; lungene, hjertet og livmoren. Lyden av måkeskrik gjør seg tydelig og forenes med kvinnestønn etter hvert som utsnittet viser voksfigurene i nesten full positur, liggende på gjenkjennelige hvite silkelaken og burgunderrøde madrasser med brokademønster, flytende rundt på det som gir inntrykk av å være et tropisk blått hav. I en uttalelse gjengitt i utstillingskatalogen, uttrykker Cronenberg at videoverket er en utforskning av de kvinnelige voksfigurenes ekstase idet de utsettes for en disseksjon:

[...] in their effort to create certain partially dissected full figures whose body language and facial expression did not display pain or agony, did not suggest they were undergoing torture or punishment or even surgery. They happened to produce living characters who seemed to be in throes of ecstasy. It was this startling choice on the part of the sculptors of these figures that captured my imagination: what if it was the dissection itself that induced that ecstasy, that almost religious rapture?¹¹⁷

Den resterende delen av utstillingen befinner seg på et øvre nivå, opp en trapp, der et sort tekstilforheng leder inn til et svakt opplyst rom hvor betrakteren møtt av seksten opphøyde kister av *rose de boise* og venetiansk glass, der fire av dem viser kvinnelige voksfigurer i fullskala, ni viser anatomiske skisser og tre viser fragmenterte kvinnetorsoer i voks som illustrerer de ulike stadiene av et svangerskap (*ill. 10*). Kun konturene av kistene er synlige ved første øyekast, frem til betrakteren trer nærmere kistene og sensorer i gulvet aktiverer de flate lampene som er plassert rett over kistene. Voksfigurene er utstilt på rekke og rad, i det som fremstår som en klinisk og kunnskapsbasert presentasjon, i kontrast til Cronenbergs kreative tilnærming i det første utstillingsrommet.

I den 552 sider lange katalogen produsert i forbindelse med utstillingen, har museet samlet en rekke akademiske tekster som tar for seg vokssamlingen ved Museo della Specolla, deriblant av Joanna Ebenstein, etterfulgt av tekster som omhandler David Cronenbergs

¹¹⁷ David Cronenberg, gjengitt i *Cere Anatomiche*, 8

filmatiske univers. I katalogens midtparti, er 128 sider dedikert til fotografier av de utstilte kvinnelige voksfigurene. Fotografiene viser nære utsnitt av figurene, der enkelte viser detaljer som perlesmykker og brudeslør som figurenes hoder hviler på, mens andre viser organer og kroppslige elementer. Ved å bla igjennom fotografiene, fremstår handlingen nærmest som en ny disseksjon, der betrakteren gjøres til den aktive parten som fører disseksjonen videre idet vi blar igjennom katalogen.

I utstillingen som helhet vinkles det tematisk inn på kvinnelig seksualitet og voksfigurenes antatte ekstase, der Cronenbergs videoverk *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection*, som det første kunstverket betrakteren møter, er toneangivende for resten av utstillingen. Som vi har sett i Cronenbergs omtale av voksfigurene, avviser han at *La Venere Anatomica* og de tre andre utvalgte kvinnelige voksfigurene uttrykker en form for smerte eller at de gjennomgår en tortur idet de dissekeres. I Cronenbergs fortolkning av figurenes fremstilling, vektlegger han ekstaseøyeblikket idet figurene dissekeres, som om de opplever seksuell nytelse. Dette er tankevekkende, fordi det viser hva som ligger til grunn når de kvinnelige voksfigurene igjen er på utstilling og hvilke elementer man velger å vektlegge ved en slik presentasjon.

4.3 Oppsummerende kommentarer

I dette kapittelet har jeg presentert *La Venere Anatomica*. Ved første møte lot jeg mitt uvitende blikk møte verket. Voksfiguren fremstod som mystisk og avgrenset. Samtidig dro den blikket til seg og det oppstod en tvil omkring voksfigurens levendegjorte fremstilling. For å få en bedre forståelse for hva som ligger til grunn når voksfiguren legges på utstilling, redegjorde jeg for verkets opprinnelse og utstillingshistorie, etterfulgt av verkets fremstilling i en kontemporær setting, som del av utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada. Ved å redegjøre for voksfigurens presentasjon, både ved sin opprinnelse og i nåtiden, kan vi med et kunnskapsrikt blikk vende tilbake til figuren med kunnskap som åpner for nye perspektiver på verket. I det følgende kapittelet redegjør jeg for tidligere fortolkninger av den anatomiske voksfiguren, før en ny tilnærming til verket presenteres i kapittel 6.

5. Tidligere fortolkninger

Tidligere fortolkninger av *La Venere Anatomica* domineres av historiografiske og sosiopolitisk orienterte tilnærmelser. En fellesnevner for en rekke av disse fortolkningene, er tilnærmelser der voksfiguren omtales som et symbol for sosiokulturelle kjønnsnormer og hvordan dette kommer til uttrykk i fremstillingen av figuren. I dette kapittelet redegjør jeg for tidligere fortolkninger av voksfiguren, før jeg presenterer min analyse av voksfiguren gjennom en psykoanalytisk tilnærming i oppgavens kapittel 6.

5.1 Anna Maerker om kunnskapsbasert vitenskap

I *Model Experts* argumenterer Anna Maerker for en historiografisk og kontekstuell tilnærming til *La Venere Anatomica* gjennom en historisk redegjørelse for produksjonen og anvendelsen av voksfigurer ved Museo della Specola, sett i lys av politiske reformer og regimeendringer i Firenze på 1700- og 1800-tallet. I Maerkers redegjørelse, trekker hun særlig frem museets rolle som vitenskapsinstitutt, som hadde som et overordnet formål å opplyse allmenheten om naturvitenskapelig anliggende, hvorledes kunnskap ble ansett som selve fundamentet for et samfunn i utvikling.¹¹⁸ Ifølge Maerker svarte produksjonen av voksfigurer i fullskala til dette formålet, og ga mulighet for en kunnskapsbasert tilnærming til kvinnekroppen, der særlig mannlige anatomer kunne tilegne seg kunnskap om svangerskap.¹¹⁹ Vokspaviljongen ved Museo della Specola henvendte seg på denne måten både til vitenskapsmenn og museumsbesøkende, som kunne observere voksfigurer som *La Venere Anatomica* gjennom en demonstrativ disseksjon.¹²⁰

Med søkelys på praktiske aspekter rundt anatomisk modellering og opplysningstidens kunnskapsideal, gir Maerker i sin redegjørelse uttrykk for at representasjoner ikke er uproblematisk speilinger av en uavhengig virkelighet, men snarere resultatene av en historisk og lokalt spesifikk konstruksjonsprosess. Analysen tar således utgangspunkt i forholdet mellom epistemologiske og praktiske problemstillinger tilknyttet produksjonen og anvendelsen av voksfigurer som *La Venere Anatomica*.

¹¹⁸ Maerker, *Model Experts*, 40

¹¹⁹ Maerker, *Model Experts*, 70

¹²⁰ Maerker, *Model Experts*, 123

5.2 Ludmilla Jordanova om realisme

I Ludmilla Jordanovas omtale av *La Venere Anatomica* i *Sexual Visions*, argumenterer hun for det hun omtaler som voksfigurens realistiske utførelse som utgangspunkt for tilnærmelsen. I sin analyse vektlegger Jordanova begrepet *realisme* og hevder det var en medisinvitenskapelig intensjon å gjengi korrekte fremstillinger av kroppen, både når det angikk produksjonen av voksfigurer og kunstneriske illustrasjoner av menneskekroppen.¹²¹ På bakgrunn av dette, fremmer Jordanova påstanden om at *La Venere Anatomica* presenterer en realistisk fremstilling av kvinnekroppen, og begrunner det med det faktum at voksfiguren er fremstilt med ekte menneskehår og kjønnsår, og i farget voks. Ifølge Jordanova er dette elementer som kan gi inntrykk av at voksfiguren etterligner en ekte kvinnekropp, og vitner om et ønske om å fremstille figuren på en realistisk måte, slik at mannlige anatomer kunne forholde seg til voksfiguren på samme måte som de forholdt seg til en ekte kvinnekropp, med et mål om å tilegne seg kunnskap om kvinnens reproduktive system.¹²² Jordanovas påstand om realisme er et interessant aspekt hva det angår diskusjonen omkring voksfigurens fremstillingsmåte, og Jordanova fører i stor grad en overbevisende argumentasjon gjennom sin omtale av den. Det vil si, frem til hun motsetter sin egen påstand om at den anatomiske voksfiguren fremstiller en realistisk og naturtro gjengivelse av kvinnekroppen når hun poengterer at "[...] those who offer representations are always selecting and choosing, both consciously and un-consciously, rather than merely reflecting a pre-given world."¹²³ I sin helhet blir Jordanovas påstand om realisme og en utbrodering av begrepet dominerende i analysen av den anatomiske voksfiguren, i den grad at man stadig står i fare for å bevege seg vekk fra verket og risikerer å betrakte voksfiguren som et symbol i tråd med semiotiske tilnærmelser. Jordanovas påstand vil derfor diskuteres i oppgavens kapittel 7.

Et mer interessant aspekt ved Jordanovas omtale av *La Venere Anatomica*, er avsnittet der hun fremmer påstanden om voksfiguren som en representasjon for kvinners sosiopolitiske rolle i samfunnet, som et individ bundet til sin biologiske funksjon i opplysningstidens Italia. I Jordanovas argumentasjon for dette, trekker hun igjen frem de organiske elementene, det vil si bruken av ekte menneskehår og kjønnsår:

The wax models of recumbent women are highly sexualized by virtue of their conspicuously feminine features: long hair, smooth skin, passive pose and so on. Equally, they indicate female reproductive

¹²¹ Jordanova, *Sexual Visions*, 45

¹²² Jordanova, *Sexual Visions*, 45

¹²³ Jordanova, *Sexual Visions*, 46

capacities through the presence of the fetus. ...they invite us to peer into bodily recesses and to find there evidence of reproductive capacities.¹²⁴

Gjennom Jordanovas analyse av voksfiguren, kan den forstås som seksualisert, der de organiske elementene bidrar til denne fortolkningen.

Avslutningsvis i sin omtale av voksfiguren, hevder Jordanova at *La Venere Anatomica* kun kan tilnærmes som et forskningsobjekt der verkets funksjonalitet som medisinvitenskapelig redskap er fundamentalt for tilnærmelsen til den. Ifølge Jordanova vil tilnærmelser til voksfiguren der det ikke legges en hovedvekt på verkets funksjonalitet, det vil si verket som et kunnskapsobjekt, danne utgangspunktet for spekulasjon:

Useful as such studies are, they are limited because they do not address directly two issues which must be considered if we are to do justice to anatomical models and other medical representations: their meaning and their emotional power. This is to enter dangerous territory because speculation is necessary involved.¹²⁵

I Jordanovas utsagt er voksfigurens representasjonsmoment tydelig vektlagt, og hun virker videre å ha sett bort i fra at det eksisterer en rekke dokumenterte samtidsberetninger som beskriver virkelige opplevelser i møtet med de anatomiske voksfigurene. Et fåtall av disse ble henvist til i kapittel 4. Det er slik å forstå, at Jordanova i dette utsagnet låser voksfiguren inn i ideen om sikker kunnskap, som et kunnskapsobjekt. Utsagnet poengterer derfor viktigheten av en kunsthistorisk forskningspraksis som åpner for tilnærmelser som følger Georges Didi-Hubermans epistemologiske og fenomenologiske metode, slik han argumenterer for i *Confronting Images*. Jordanovas utsagn har vært særlig inspirerende for oppgaven, som søker å frembringe en ny fortolkning av *La Venere Anatomica* med en tilnærming som inndrar sanseopplevelsen i møtet mellom verk og betrakter, og som på denne måten skiller seg fra tradisjonelle ikonografiske tolkingsmodeller.

5.3 Joanna Ebenstein om seksualisering og ekstase

I sin kontekstuelle analyse av *La Venere Anatomica* i *The Anatomical Venus*, reflekterer Joanna Ebenstein blant annet over tradisjonen omkring bevaring og eksponering av den døde kvinnekroppen i opplysningstidens Italia. Ebenstein argumenterer for voksfiguren som et sublimert medisinvitenskapelig redskap, men også som et seksualisert og fetisjert objekt. For å poengtere voksfiguren som uttrykk for fetisj, presenterer Ebenstein et eksempel som tar for seg hvordan den østeriske ekspresjonisten Oskar Kokoschka (1886-1980) bestilte en dukke av

¹²⁴ Jordanova, *Sexual Visions*, 50

¹²⁵ Jordanova, *Sexual Visions*, 49

sin tidligere elsker Alma Mahler (1879-1964), enken etter komponisten Gustav Mahler. Ifølge Jordanova innledet Kokoschka og Mahler et seksuelt forhold som Mahler nektet å erkjenne offentlig. Tre år etter forholdet tok slutt, skal Kokoschka ha gitt leketøysprodusenten Hermoine Moos i oppdrag om å gjenskape Mahler som en dukke i fullskala. Da dukken var ferdig produsert i 1919, ble Kokoschka skuffet over at den overhodet ikke lignet Mahler. Like vel malte han den og avfotograferte den, og tok den med seg som sin følgesvenn på teaterstykker og på restaurantbesøk. Ifølge Joanna Ebenstein antyder dette offentlige aspektet et element av hevn, en form for ydmykelse over kvinnen han ikke kunne kontrollere eller være i besittelse av. Dukken skal visstnok ha blitt halshugget på en av kunstnerens fester, og neste dag skal Kokoschka ha uttrykt at "the dustcart came in the gray light of dawn, and carried away the dream of Eurydice's return. The doll was an image of spent love that no Pygmalion could bring to life."¹²⁶ Ebensteins eksempel er således interessant, fordi det illustrerer hvordan kvinnekroppen fremstilles som en erstatning for et seksualobjekt, på samme tid som det illustrerer det mannlige subjektets ønske om eierskap over kvinnekroppen. Slik belyses både det mannlige subjektets ønske om å bevare noe tapt, samtidig som det uttrykkes en form for aggresjon over seksualobjektet.

Videre i sin omtale av *La Venere Anatomica*, belyser Ebenstein voksfigurens ansiktsuttrykk. I kapittelet titulert 'Ecstasy, Fetishism and Doll Worship', hevder Ebenstein voksfigurens ansiktsuttrykk kan fortolkes som ekstatisk, dog i form av en sensuell religiøs ekstase. Ifølge Ebenstein ble ikke voksfiguren ansett som seksuell i sin egen samtid, og begrunner påstanden med at voksfigurene var av de mer populære attraksjonene ved Museo della Specola, og hevder at de ikke mottok kritikk for måten de var fremstilt på.¹²⁷ "The ecstatic was understood at the time as not merely as a profane, sensual experience, but as an expression of the sacred: a mystical experience. Depictions of saints and martyrs in attitudes of ecstatic release fill the churches in Italy and other Catholic countries."¹²⁸, skriver Ebenstein, og sammenligner voksfigurens ansiktsuttrykk med ansiktsuttrykket Bernini ga kvinnen i hans *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1645-52). Ifølge Ebenstein var Bernini en hengiven katolikk, og hevder intensjonen derfor ikke kan ha vært å fremstille St. Teresa på en seksuell måte.

The account reads as extremely suggestive to those outside the faith, but there is no indication that the young Theresa's diary is considered impure: after all, she was elevated to sainthood, and her diary is

¹²⁶ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 195

¹²⁷ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 180

¹²⁸ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 180

routinely read by the devout. Bernini's sculpture was placed in the church without censure and celebrated as a masterpiece.¹²⁹

Ebenstein anvender således dette eksempelet for å henvise til ansiktuttrykket til *La Venere Anatomica* som ekstatisk i religiøs forstand, det vil si, ikke seksuell. Det er derfor interessant at Ebenstein tidligere i sin analyse fortolker voksfiguren som et seksualisert og fetisjert objekt gjennom å sammenligne den med dukken Oskar Kokoschka fikk produsert av Alma Mahler.

I sin helhet presenterer Joanna Ebenstein gjennom det første litterære verket dedikert enestående til utforskningen av *La Venere Anatomica*, et viktig bidrag til forskningsfeltet som analyserer fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen. I likhet med tidligere tilnærmelser, forholder Ebenstein seg i stor grad til voksfigurens synlighet og på hvilken måte verket fremstår som en representasjon for opplysningstidens forhold til den døde kvinnekroppen, og virker følgelig ikke å ta i betraktning verkets visualitet i sin tilnærming til den.

5.4 Elisabeth Bronfen om bevaring av den fetisjerte kvinnekroppen

En av de mer interessante tilnærmelsene til *La Venere Anatomica*, frembringes av Elisabeth Bronfen, som i sin korte omtale av voksfiguren i *Over Her Dead Body* argumenterer for bevaringen av *La Venere Anatomica* som en metafor for opplysningstidens idé om eierskap til kvinnen gjennom bevaring av den døde kvinnekroppen. I kapittelet titulert 'Bodies on display' tar Bronfen utgangspunkt i Samuel Richardson's *The History of a Young Lady* (1748) der verkets mannlige hovedkarakter Lovelace fantaserer om å balsamere og bevare hjertet til hans utkårede, men motvillige Clarissa. Ifølge Bronfen kan Lovelace' fantasi blant annet fortolkes som et uttrykk for en bekjempelse av den mannlige karakterens indre angst og redsel for Clarissas kroppslige forfall etter hennes død og skriver: "Producing a substitute of the corrupt and putrefied dead body that would mask death, these models are endemic to a general cultural effort to eliminate the impure state of mutability and decay by replacing it with a pure and immutable wax body double."¹³⁰ Bronfen argumenterer for at fortellingen om Lovelace er et uttrykk for opplysningstidens ambivalente forhold til kvinnelig seksualitet, og at et lignende forhold derfor kan forstås fra et flertall av de kvinnelige anatomiske voksfigurene fremstilt ved Museo della Specola, deriblant *La Venere Anatomica*. I likhet med tidligere tilnærmelser til de kvinnelige voksfigurene, hevder Bronfen at voksfigurene først og

¹²⁹ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 181

¹³⁰ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 99

fremst ble produsert for å gi mannlige anatomer tilgang til kunnskap om menneskekroppen uten å delta i en virkelig disseksjon. Bronfen omtaler dette som en måte å distansere død og fordervelse fra det kroppslige.¹³¹ Det er derfor interessant å stille spørsmål ved hvorfor *La Venere Anatomica* ble fremstilt som en levendegjort kvinne, der lite ved figurens fremstillingsmåte avslører av den er en anatomisk figur.

I sin korte omtale av *La Venere Anatomica* presenterer Bronfen interessante perspektiver på kisten som voksfiguren bevares i, og sammenligner fremstillingen av voksfiguren i kisten med fremstillingen av den kvinnelige karakteren i eventyret om *Sneewittchen* (1819). I sin psykoanalytisk orienterte tilnærming til fremstillingen av Snehvit i glasskisten, ventende på prinsen som skal frigjøre henne fra sin passive tilstand, hevder Bronfen at "The contents of the coffin can not only be viewed from all sides, but owing to the prominence of its position, the body virtually offers itself to the gaze of others, draws this gaze onto itself."¹³² I Bronfens forståelse av *La Venere Anatomica*, blir voksfiguren således et syn – kvinnekroppen blir et objekt som trekker oss mot seg, selv om glasslokkets fremste funksjon er å adskille betrakteren fra figuren. Bronfen argumenterer således for hvilken betydning blikket har i fetisjeringen av et objekt:

By implication the act of seeing means possession and pleasure while the act of idealizing annuls both the femininity of the adored dead object and its insertion to temporality. By embalming a beautiful woman she is idealized in a way that obscures the possibility of decay and with the possibility of the survivor's death.¹³³

Det er slik å forstå, at Bronfen hevder kvinnekroppen innen vestlig kunsthistorie fremstilles som et fetisjert objekt som bærer på det kollektive subjektets frykt og redsel for sin egen eksistens, slik som død og kroppens forfall, og at det er snakk om en romantisering av den døde kvinnekroppen. Dette reflekteres i litterære verk som *The Philosophy of Composition* (1846) av den famøse poeten Edgar Allan Poe, der han evner å uttrykke at "the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetic topic in the world."¹³⁴ I sin konstruerte tilknytning til døden, blir fremstillingen av kvinnekroppen innen den kunstneriske tradisjonen ifølge Bronfen et uttrykk for en fetisj. Bronfen forlater omtalen av de kvinnelige anatomiske voksfigurene her, men vekker således en idé om *La Venere Anatomica* som et objekt fremstilt av og for det mannlige subjektet og der en psykoanalytisk orientert tilnærming til verket kan åpne for interessante aspekter ved det.

¹³¹ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 99

¹³² Bronfen, *Over Her Dead Body*, 100

¹³³ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 100

¹³⁴ Poe, *The Raven and the Philosophy of Composition*

5.5 Oppsummerende kommentarer

I dette kapitlet har jeg redegjort for tidligere fortolkninger av *La Venere Anatomica*. Felles for en rekke av disse fortolkningene, er tilnærmelser der voksfiguren omtales som et symbol for sosiokulturelle kjønnsnormer og således hvordan verket fremstår som et kunnskapsobjekt. I det følgende kapitlet presenteres en analyse av voksfiguren basert på mitt møte med verket, ved hjelp av begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* slik de omtales av Sigmund Freud i kapittel 3. Deretter bringes begrepene inn i en diskusjon omkring psykoanalytiske perspektiver på voksfigurens fremstillingsmåte.

6. En psykoanalytisk tilnærming til *La Venere Anatomica*

Ved første møte med *La Venere Anatomica* fremstod voksfiguren som en fremstilling av naken kvinnekropp liggende på et hvit silkelaken, med en gylden hud og et mystisk ansiktuttrykk. Når vi nå vender blikket tilbake til figuren med nyervervet kunnskap, har verket gjennomgått en forvandling og nye betydningslag har gjort seg synlig for oss. I dette kapitlet fremlegges en analyse av verket ved hjelp av begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* fra Sigmund Freuds psykoanalytiske teori, etterfulgt av en diskusjon omkring voksfigurens fremstillingsmåte.

6.1 Verksanalyse

Ved første møte med *La Venere Anatomica*, var det ikke opplagt at voksfiguren var en anatomisk figur som i livmoren skjulte et sammenkrøllet lite foster. Går vi tilbake til den umiddelbare sanseopplevelsen som oppstod i møtet med verket, ga voksfiguren inntrykk av å fremstille en naken kvinnekropp fremlagt på et hvitt silkelaken bevart i en opphevet rektangulær kiste av *rose de bois* og venetiansk glass. Kvinnekroppen fremstod som ung og vakker, utsmykket med perlemor rundt den delikate halsen og med langt brunt hår som omfavnet voksfigurens feminine former. Likefult var det noe som avgrenset den fra oss, noe vi ikke får tak på uten nærmere kontemplasjon av verkets fremstillingsmåte.

Oppmerksomheten falt i første omgang på overflaten, på den menneskelignende huden i voks. Voksen danner tanker om noe bevegelig, noe flytende, men samtidig fast og fremstiller på en levede måte kjøttet som bekler kroppsdelene hennes. Slik omdanner voksen mimetiske egenskaper den døde kvinnekroppen til å fremstå som en levendegjort kvinne. Dersom voksfiguren hadde vært fremstilt i et annet materiale, slik som marmor eller tre, ville den ikke gitt uttrykk for det samme. Således gir voksfigurens gyllne hud inntrykk av varme og tekstur, som om hennes hud er vår egen og at blodet pumper gjennom årene og gir henne liv. Den menneskelignende hudens taktile undertoner trekker oss til seg, og vekker ønsket om å berøre, om å omfavne og om å forstå det som minner om oss selv. Slik fremstår voksfiguren ikke lenger som et fremmed og distansert objekt. Den er ikke lenger *noe*, men *noen*. Å observere den nakne og levendegjorte kvinnekroppen under glasset vekket en ubehagelig følelse og jeg falt inn i en tilstand av forvirring og usikkerhet. Denne sanseopplevelsen kan således relateres til Sigmund Freuds begrep *unheimlichkeit*.

På samme tid som voksfiguren trekker oss til seg, uttrykker den en form for avstand og innehar således en ambivalens. Umiddelbart kunne fremstillingen minne om en av de utallige

fremstillingene av kvinnekroppen i kunst fra opplysningstiden, der den døde, nakne kroppen kontempleres i vente av eller en utsettelse for en disseksjon, slik vi kjenner det fra *Der Anatom* (1869) av Gabriel von Max. Det er likefult noe som distanserer *La Venere Anatomica* fra sine tematisk beslektede verk. Voksfiguren har antydninger til bevegelse i armer og ben, der hendene uttrykker tydelige gestuser. Således antydes en aktivitet. Vi kan minnes gestusen til den hellenistiske marmorskulpturen *Venere de' Medici*. I motsetning til den hellenistiske Venus, som forsøker å dekke sitt kjønn og sine bryster for vårt skue, er hendene til *La Venere Anatomica* vendt vekk fra kroppen og ned mot det hvite silkelakenet hun ligger på.

Voksfiguren ligger stille, i det som virker å være et frosset øyeblikk eller en hendelse satt på pause. Denne passive fremstillingsmåten får henne til å virke maktesløs, der vi kan observere den nakne kroppen hennes uten motstand, som om hun ikke har krefter til å motsette seg handlingen eller innser at det er nytteløst.

Oppmerksomheten falt fra den nakne kroppen videre til den burgunderrøde madrassen og det hvite silkelakenet som nærmest omfavner og løfter kroppen frem. Det medisinvitenskaplige aspektet ved voksfiguren virker å være tilsidesatt, til fordel for å fremstille den som et museumsobjekt. Således vekkes erindringer av fremstillinger av nakne kvinnekropper i italienske renessansemalerier, der kvinneskikkelsen nærmest besmykkes med tekstilene hun omgis av og der kroppen bys frem som et seksualisert objekt. Vi kan minnes fremstillingene av hvilende Venus-skikkelser fra kjente motiver av Giorgione (1477-1410) eller Tiziano Vecellio (ca. 1485-1578), der kvinnen - Venus - tilsynelatende bevisst fremviser sin kropp. Den lignende dekorative fremstillingen av *La Venere Anatomica* kan således forstås gjennom Freuds begrep om *seksualobjektet*.

Med en gylden hud er voksfiguren fremstilt som en levendegjort kvinne og gir således inntrykk av å være en erstatning for noe, eller snarere noen. På denne måten kan voksfiguren forstås som en erstatning for det opprinnelige seksualobjektet, slik Freud omtaler det. La oss ta i betraktning, at voksfiguren er modellert etter avstøpninger av kroppsdeler fra to hundre kvinnelik. Hun er med andre ord ikke formet etter en kvinne – en kropp, men en sammensetning av ulike kropper. Satt sammen av delene av mange, fremstilles hun derfor som et ideal. Få synlige tegn avslører av voksfiguren er en anatomisk figur som skal fremvise kvinnens reproduktive system under et svangerskap. Voksfiguren er fremstilt uten synlige tegn til at den kan dissekeres. Figuren har heller ingen antydning til oppreist mage eller forstørrede bryster. De kroppslige kjennetegnene som vitner om en graviditet, virker bortfalt. Fokuset er snarere rettet mot kvinnens idealiserte fremstilling, fremfor sin evne til å bære

frem et liv. Kvinnens biologiske funksjon er således erstattet med kvinnens funksjon som visuelt nytelsesobjekt.

Den anatomiske voksfiguren er dekorert med perlesmykke og sensuelle tekstiler, og fremstår på denne måten som en representasjon for et maskulint ønske. Slik fremstår den ikke som et lik i påvente av en disseksjon – som noe kaldt og livløst, men en levendegjort kvinne, pyntet for betrakteren. Fremstillingen av voksfiguren minner således om myten om skulptøren Pygmalion fra Ovid's metamorfoser, som i sinne over kvinners kyskheter og sine mislykkede tilnærmelser former sin idealkvinne i elfenben og forelsker seg i sin egen skapelse. Han besmykker henne med perler og luksuriøse tekstiler, og overøser henne med kjærlighet før hun vekkes til live av gudinnen Venus. På denne måten har subjektet formet sitt seksualobjekt og prosjekterer sin fantasi over på henne ved å ilegge henne visuelt tiltalende kvaliteter. Særlig perlesmykket til *La Venere Anatomica*, som tidligere fremstod som en detalj som skjulte disseksjonssnittet, får en ny funksjon. Det dekker så fremst det synlige tegnet på at hun er en anatomisk figur. Slik tildekkes også forestillingen om det ubehagelige som vekkes ved tanken på å dissekere den tilsynelatende levendegjorte kvinnekroppen. Det kvinnelige seksualobjektet er pyntet *av* subjektet, *for* subjektet. Vi kan forstå denne fremstillingen som et uttrykk for en fetisj. Siden subjektet ikke kan tilnærme seg voksfiguren som et normalt seksualobjekt, tilnærmer han seg henne gjennom blikket, gjennom å observere hennes nakenhet og hennes idealiserte fremstilling. Vi kan således forså dette gjennom Freuds begrep om *skopofili*.

Når vi observerer voksfigurens nakne kropp, fra de eksponerte brystene og opp mot hodet som hviler til siden, blir vi møtt av to brune øyne som ser tilbake. Følelsen av *unheimlichkeit* vokser seg sterkere, når det som ved første øyekast fremstod som en tilsynelatende levendegjort kvinnekropp, gir inntrykk av å fremstille et menneskeliv, og vender seg om til å bli noe mørkt. Voksfigurens halvåpne blick fremstår som tomt, og de rosenfargede leppene er så vidt adskilt fra hverandre. Vi kan minnes ansiktsuttrykket som Gian Lorenzo Bernini gav kvinnen i hans *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1645-52), der marmorskulpturen er fremstilt i liggende positur, med halvåpne øyne og munn. På samme tid er det noe som skiller uttrykket til *La Venere Anatomica* fra Berninis fremstilling av religiøs åpenbarelse. Der Berninis skulptur blir truffet av Guds brennende pil av kjærlighet, kan vi se for oss den mannlige anatomens skalpell idet han i sin repetitive handling utøver en disseksjon på *La Venere Anatomica*. Har Susini valgt å fremstille et nytelsens ansikt på en kvinne i påvente av en disseksjon? Eller uttrykker ansiktet hennes snarere en smerte og en maktesløshet, i øyeblikket den mannlige anatomen skjærer igjennom huden og tar ut fosteret?

Glasskisten som omringer *La Venere Anatomica* og fanger henne i sin tilstand, underbygger fremstillingen av den kvinnelige voksfiguren som et museumsobjekt. Som en effekt av valget om å fremstille kvinnekroppen på denne måten, fremstår voksfiguren å være fremstilt som et seksualobjekt pyntet for det mannlige subjektet, som et uttrykk for skopofili. Den nakne kvinnekroppen under glasset er fremlagt, eller snarere blottlagt, i en passiv tilstand der hun ikke kan yte noen motstand for betrakterens oppsøkende blikk. Som kvinnelig betrakter speiler jeg mine egne erfaringer i henne, og synet av voksfiguren vekker en ubehagelig kroppslig reaksjon. Det er her den ubehagelige følelsen, *das unheimliche*, vender tilbake.

6.2 En diskusjon omkring psykoanalytiske perspektiver på voksfiguren

Her body confronts us, not as an immediate sight, but as experience.¹³⁶

Ved første møte med *La Venere Anatomica* fremstod den anatomiske voksfiguren som mystisk og avgrenset. På samme tid hadde den en stor tiltrekningskraft og syntes å invitere betrakteren til nærmere kontemplasjon. I møtet med den oppstod det umiddelbart en tvil og en usikkerhet om hvorvidt den anatomiske voksfiguren fremstilte en død eller levende kvinnekropp, og således hva verket ga uttrykk for. Med bakgrunn i nyervervet kunnskap om voksfigurens utstillingshistorie og materialitet, resulterte møtet i en tilnærming der betrakteren stilles overfor verket med egne sansemessige erfaringer som reflekteres i tilnærmelsen til det, og dermed også i forståelsen av verket. Etter hvert som blikket tilnærmet seg voksfiguren, åpnet den seg opp og forvandlet seg fremfor oss. På bakgrunn av oppgavens metodologiske og epistemologiske utgangspunkt, fører dette kapitlet frem til en diskusjon omkring voksfigurens fremstillingsmåte slik den fremstår i mitt møte med den, der de psykoanalytiske begrepene av Freud tillater oss en tilnærming som belyser nye perspektiver på voksfigurens fremstillingsmåte.

6.2.1 Ubehaget i materialet

Voksfigurens fremstilling inviterer betrakteren til nærmere kontemplasjon. Det sansende og kunnskapsrike blikket møter verket på en slik måte at verkets visualitet åpenbarer seg for oss.

¹³⁶ Berger, John. *Ways of Seeing*. (London: Penguin Books Ltd, 1972), 61

Da blikket for første gang møtte voksfiguren, var det den menneskelignende huden som umiddelbart tiltrakk seg vår oppmerksomhet. I sin helhet fremstilles voksfiguren som en naken og tilsynelatende levendegjort kvinne i fullskala, fremlagt for betrakteren på et hvitt silkelaken. Silkelakenet nærmest løftet kroppen frem, og kontrasten til den menneskelignende huden blir påfallende tydelig. Huden som bekler kroppsdelene hennes er formet og farget, og virker således å implisere noe levende, eller snarere et liv.

Samtidig som voksfiguren trekker oss til seg, uttrykker den en form for avstand og innehar således en ambivalens. Vi kan trekke kjennskap til fremstillinger av den døde kvinnekroppen i opplysningstidens kunst, slik vi er vitne til i *Der Anatom* (1869) av Gabriel von Max eller *La Autopsia* (1890) av Enrique Simonet, der den døde, nakne kvinnekroppen kontempleres i påvente av eller en utsettelse for en disseksjon. Det er likefult noe som distanserer *La Venere Anatomica* fra sine tematisk beslektede verk. Den kvinnelige voksfiguren er fremstilt med gylden hud, i en positur som antyder bevegelse i armer og ben, der hendene uttrykker gestuser. Tankene falt tilbake til gestusen til den hellenistiske marmorskulpturen *Venere de' Medici*, men i motsetning til den hellenistiske Venus, som i blyghet forsøker å dekke sitt kjønn og sine bryster for betrakterens skue, vendes hendene til *La Venere Anatomica* vekk fra kroppen og ned mot det hvite silkelakenet hun ligger på. Vår Venus er ikke blyg. Hun blottes seg for oss, eller snarere er blottlagt for oss. Det oppstår noe ubehagelig i dette motsetningsforholdet. Figurens fremstillingsmåte gir inntrykk av voksfiguren som en levendegjort kvinnekropp, på samme tid gir uttrykk for en passivitet, der vi kan observere den nakne kroppen uten motstand. Å observere den levendegjorte voksfiguren under glasset vekket en ubehagelig følelse av forvirring og usikkerhet. Denne sanseopplevelsen, det kroppslige ubehaget som oppstår i møte med verket, kan forstås i lys av Freuds begrep om *unheimlichkeit*.

Som det kom frem i kapittel 3, trekker Freud paralleller mellom menneskelignende objekter og følelsen av *das unheimliche*. I sin redegjørelse for begrepet, omtaler Freud hvordan objekter som etterligner eller fremstår som noe levende, henvender seg til subjektets følelsesregister. Ifølge Freud har vi fra barnsalder knyttet følelsesrelasjoner til objekter som minner om oss selv, gjennom å ilegge objektet menneskelige kvaliteter. Denne følelsesrelasjonen kan også omtales som en objektrelasjon, der subjektet følelsesmessig knytter seg til objektet, og betrakter objektet og omgivelsene rundt det gjennom kroppslige erfaringer. Som en konsekvens av den oppståtte følelsesrelasjonen, vil vi ifølge Freud i møtet med menneskelignende objekter speile oss selv i dem, og derfor i voksen alder oppleve en

usikkerhet og en tvil om hvorvidt et menneskelignende objekt virkelig er levende.¹³⁷ Slik vi kan forstå det gjennom Freud, veksler *La Venere Anatomica* mellom å fremstå som levende og ikke-levende og det oppstår dermed et ubehag i møtet med verket. Dette ubehaget – *das unheimliche* - understrekes i voksfigurens materialitet.

I essayet *Viscosities and Survivals – Art History Put to the Test by the Material* omtaler Didi-Huberman voks som et ubehagelig materiale som til enhver tid oppstår som "a substance between two states."¹³⁸ Ifølge Didi-Huberman er det voksens mimetiske egenskaper som gjennom det kunsthistoriske kanon har gjort det til offer for nyklassisistiske holdninger som har sett bort ifra fargede voksfigurer som kunstverk. "Censorship exists only where there is an uneasiness"¹³⁹, skriver han, og hevder at møtet med voksfigurer kan fremstå som ubehagelig grunnet voksmaterialets evne til å etterligne noe levende, nærmere bestemt et menneskeliv: "[...] wax goes too far where resemblance is concerned. It is able to render the most delicate details of nature; it adapts plastically to the slightest creases in the plaster molds in which it is cast; it is able to capture all the varieties, all the little differences in texture."¹⁴⁰ Det er slik å forstå, at Didi-Huberman hevder objekter utformet i voks kan oppleves som ubehagelige, nettopp fordi materialet er organisk. "The reality of the material turns out to be more troubling because it possesses a viscosity, a sort of activity and intrinsic force, which is a force of metamorphism, polymorphism, imperviousness to contradiction (especially the abstract contradiction between form and formlessness)."¹⁴¹ I Didi-Hubermans utsagn, er det nettopp materialets evne til å transformere seg fra en tilstand til en annen, til å gjennomgå en metamorfose, som står frem i denne sammenhengen.

I *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960) belyser kunsthistorikeren E. H. Gombrich voksmaterialets egenskaper og skriver at "wax image which often causes us uneasiness because it oversteps the boundary of symbolism".¹⁴² Ifølge Gombrich overtrer voksfigurer grensen av symbolsk representasjon som noe udefinert. Han beskriver ikke i detalj hva han legger i dette utsagnet, men fremlegger i et tidligere avsnitt et illustrerende eksempel: "when we step in front of a bust [...] we do not, as a rule, take it to be a representation of a cut-off head."¹⁴³ En følelse av ubehag kommer først til uttrykk dersom bysten er farget, og spesielt hvis den er i voks. Da vil vi ifølge Gombrich

¹³⁷ Freud, *The Uncanny*, 150

¹³⁸ Didi-Huberman, Georges. "Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material", i *Ephemeral Bodies* (red. Roberta Panzanelli) (Los Angeles: Getty Research Institute, 2008), 155

¹³⁹ Didi-Huberman, "Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material", 155

¹⁴⁰ Didi-Huberman, "Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material", 155

¹⁴¹ Didi-Huberman, "Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material", 155

¹⁴² Gombrich, E. H. *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation* (New York: Princeton University Press, 1969), 60

¹⁴³ Gombrich, *Art and Illusion*, 60

"register a shock".¹⁴⁴ I Gombrich' illustrerende eksempel overgår representasjonen symbolikken i det visible, der sjokket som oppstår kan forstås som et symptom på det visuelle.

I møtet med voksfiguren, fremstår *La Venere Anatomica* som et levendegjort objekt grunnet voksens evne til å etterligne menneskehud. Således gir *La Venere Anatomica*s gylne overflate inntrykk av varme og tekstur, som om hennes hud er vår egen. Verket fremstår ikke lenger som et fremmed og distansert objekt. En metamorfose er i spill. Voksfiguren er ikke lenger *noe*, men *noen*. Allerede her oppstår verket fremfor oss med en viss distanse, samtidig som den trekker oss til seg. Den menneskelignende hudens taktile undertoner trekker oss til seg, og vekker ønsket om å berøre, om å omfavne og om å forstå det som minner om oss selv.

6.2.2 Et spørsmål om realisme

Ved å fremstille den anatomiske figuren i voks, et materiale som i stor grad evner å etterligne menneskehud, kan det stilles spørsmål ved om verket uttrykker en form for realisme, slik det hevdes av Ludmilla Jordanova. I sin analyse av *La Venere Anatomica* i *Sexual Visions*, argumenterer Jordanova for at valget om å utforme figuren i voks, vitner om et ønske om å fremstille en realistisk gjengivelse av en kvinnekropp. Hun begrunner også dette med at voksfiguren er fremstilt med ekte menneskehår og kjønnsår, elementer som kan gi inntrykk av at voksfiguren etterligner en ekte menneskekropp. Jordanova hevder med dette at voksfigurens fremstillingsmåte svarer til det hun påstår var medisinvitenskapens mål om å fremstille menneskekroppen på en så realistisk måte som overhodet mulig.¹⁴⁵ Jeg vil derimot hevde, at *La Venere Anatomica* fremstår som et idealisert objekt, snarere enn en realistisk representasjon av en kvinnekropp. Ser vi til kilder som omtaler anatomiske gjengivelser av menneskekroppen, blir det tydelig at realisme er et begrep som ikke nødvendigvis har en tydelig sammenheng med kunstneriske medisinvitenskapelige skildringer. I *Against the Statue Anatomized: The 'Art' of Eighteenth-Century Anatomy on Trial* hevder kunsthistoriker Lyle Massey at det innen den tidligmoderne perioden praktisk talt ikke eksisterte noen distinkt forskjell mellom det han omtaler som kunstneriske og medisinske fremstillinger av kvinnekroppen. Tidlige fremstillinger av anatomi som vi i dag har en tendens til å skille mellom kunstneriske og medisinvitenskapelige, slik som de anatomiske illustrasjonene i den vestlige verdens første anatomiske leksikon *De Humani Corporis Fabrica* (1543) av Andreas

¹⁴⁴ Gombrich, *Art and Illusion*, 60

¹⁴⁵ Jordanova, *Sexual Visions*, 45

Vesalius, ble ifølge Massey ikke kategorisert som sådan i tiden under eller etter det sekstende århundret. Ifølge Massey skyldes dette at kunstnerisk praksis og kunstteori hadde en dyp tilknytning til naturfilosofi og medisinvitenskap, og at medisinvitenskapelige illustrasjoner derfor hadde et kunstnerisk aspekt ved seg.¹⁴⁶

I sin argumentasjon for at kunstneriske og medisinvitenskapelige gjengivelser av menneskekroppen er tett sammenvevde, viser Massey til den skotske kirurgen John Bell, som i forordet til sin bok tittulert *Engravings, Explaining the Anatomy of the Bones, Muscles, and Joints* fra 1794, tar avstand til kunstneriske illustrasjoner av menneskekroppen og kritiserer fortidens anatomer som skal ha fremmet en kunstnerisk og imaginær tilnærming til anatomi, fremfor objektive og realistiske observasjoner av kroppen. "Exploiting *beauty* rather than knowledge in their plates, anatomists blundered into mistakes such as using the celebrated Torso for putting their bowels into, to explain them there, a practice which has descended from the time of Vesalius..."¹⁴⁷ Fra Bells utsagt, er det slik å forstå at medisinvitenskapelige gjengivelser av menneskekroppen ble dominert av kunstneriske illustrasjoner som ikke kan knyttes til begrepet realisme. Det Bell sikter til i sin kritikk av kunstneriske gjengivelser av menneskekroppen, er ifølge Massey en serie kjente graveringer fra Vesalius' *De Humani Corporis Fabrica*. Vesalius' graveringer illustrerer blant annet abdominale disseksjoner på fragmenter av antikke skulpturer som etterligner *Torso (Apollo) Belvedere* og *Venere dei Medici*.¹⁴⁸ Massey argumenterer for at Vesalius graveringer er et illustrerende og avgjørende eksempel på teorien og metodene som ble gjeldende for den normative billedtradisjonen i Europeisk anatomilære.¹⁴⁹ At anatomiske gjengivelser til enhver tid strakk seg etter et ideal om realisme og objektive fremstillinger av menneskelig anatomi, slik Jordanova hevder i sin tilnærming til *La Venere Anatomica*, er derfor ikke tilfellet.

6.2.3 Fremstillingen av seksualobjektet

I møte med *La Venere Anatomica*, falt oppmerksomheten fra den nakne kvinnekroppen, til den burgunderrøde madrassen og det hvite silkelakenet som nærmest omfavner de feminine formene hennes. Voksfiguren vekker erindringer av fremstillinger av nakne og idealiserte kvinnekropper i italienske renessansemalerier, der kvinneskikkelsen nærmest besmykkes med tekstilene hun omgis av, slik vi kjenner det fra motiver av Giorgione (1477-1410) eller

¹⁴⁶ Massey, Lyle. "Against the Statue Anatomized: The 'Art' of Eighteenth-Century Anatomy on Trial". i *Art History*, I, February 2017. Association of Art Historians 2016, (68-103), 69
DOI: 10.1111/1467-8365.12261

¹⁴⁷ John Bell, gjengitt i Massey, "Against the Statue Anatomized", 70

¹⁴⁸ Massey, "Against the Statue Anatomized", 70

¹⁴⁹ Massey, "Against the Statue Anatomized", 74

Tiziano Vecellio (ca. 1485-1578), der kvinnen - Venus - tilsynelatende bevisst frembyr sin kropp. På denne måten gir *La Venere Anatomica* uttrykk for en betydelig avstand fra fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen som noe kaldt og livløst i påvente av en disseksjon. Voksfigurens funksjon som medisinvitenskapelig redskap virker tilsidesatt, til fordel for en seksualisert fremstilling. Dette kan således forstås gjennom Freuds begrep om *seksualobjektet*.

I *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* omtaler Freud hvordan den første forankringen av seksualinstinktet etableres ved barnets første inntak av føde fra morsfigurens bryster. Fra og med dette øyeblikket forbinder barnet tilfredsstillelse med det å innta føde fra morsfiguren, og betrakter henne som et *seksualobjekt* som er nødvendig for å oppnå tilfredsstillelse.¹⁵⁰ Freuds bestemmelse av seksualobjektet kan forstås som en videreføring av hans teori om objektrelasjoner, slik han utvikler den i *Das Unheimliche*. På samme måte som det er snakk om en følelsesrelasjon til et objekt utenfor subjektets egen kropp, etableres det en lignende objektrelasjon til morsfiguren. "At a time at which the first beginnings of sexual satisfaction are still linked with the taking of nourishment, the sexual instinct has a sexual object outside the infant's body in the shape of his mother's breast"¹⁵¹, skriver Freud, som videre hevder at denne etableringen av seksualinstinktet er mest fremtredende hos menn. Før det mannlige subjektet er i stand til å knytte følelsesrelasjoner til en annen person, et annet seksualobjekt, hevder Freud at subjektet først knytter en følelsesrelasjon til morsfiguren, som den som ga subjektet den første forbindelsen til tilfredsstillelse.¹⁵² I dette øyeblikket forankres derfor tanken om å finne et seksualobjekt, for å nå frem til den samme tilstanden av tilfredsstillelse. Freud hevder med dette at subjektets søken etter et seksualobjekt er forbundet med opplevelsen av tilfredsstillelse, slik subjektet opplevde ved sitt første inntak av føde fra morsfiguren. "There are thus good reasons why a child suckling his mother's breast has become the prototype of every relation of love. The finding of an object is in fact a re-finding of it."¹⁵³ Det er først senere, når barnet har klart å forme en idé om seksualobjektet som individ, at subjektet evner å foreta en distinksjon mellom seksualobjekt og morsfigur.¹⁵⁴ Dersom subjektet skal finne tilbake til den samme tilstanden av tilfredshet, er subjektet ifølge Freud avhengig av å finne et seksualobjekt som kan gi en liknende form for tilfredsstillelse.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Bruu, *Død, femininitet og truende seksualitet*, 2021

¹⁵¹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

¹⁵² Minsky, *Psychoanalysis and Gender*, 32

¹⁵³ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

¹⁵⁴ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

¹⁵⁵ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 222

I lys av Freuds omtale av seksualobjektet, gir *La Venere Anatomica* inntrykk av å være en erstatning for noe, eller snarere noen.

I *Two Venuses: Historizing the anatomical female body*, hevder Kara Rilley at den anatomiske voksfigurens fremstillingsmåte vitner om en vektlegging av en idealisert utførelse. I Rilleys redegjørelse for figuren, fremkommer det av figuren ble formet etter ulike kroppsdeler fra to hundre kvinnelik. Ifølge Rilley svarer fremstillingen av voksfiguren dermed ikke til etterligningen av et enkelt individ, men en sammensetning av flere.¹⁵⁶ Dette kan kategoriseres som en selektiv prosess. Figuren er med andre ord ikke formet etter en kvinne – en kropp, men en kombinasjon av ulike kropper. Satt sammen av de beste delene av mange, fremstilles den derfor som et ideal. Voksfiguren, som skal fremvise kvinnens reproduktive system under et svangerskap, synes videre å fremstille noe annet enn det som var intendert. Voksfiguren er fremstilt uten synlige tegn på at den er en anatomisk figur som kan dissekteres. Fokuset er snarere rettet mot kvinnens ytre, som fremstilles idealisert, fremfor å illustrere den kvinnelige figurens livsbærende funksjon. Voksfiguren fremstår således som et seksualobjekt, der kvinnens biologiske funksjon er erstattet med kvinnens nye funksjon som et visuelt nytelsesobjekt.

6.2.4 Idealisert av subjektet, for subjektet

Slik det kom frem i oppgavens innledende kapittel, ble *La Venere Anatomica* laget av kunstneren Clemente Susini i samarbeid med anatomen Giuseppe Ferrini, til det som Kara Rilley hevder blant annet skulle være undervisning av mannlige anatomer ved Museo della Specola.¹⁵⁷ Det er derfor interessant at voksfiguren ble fremstilt som et museumsobjekt, der besøkende kunne tilnærme seg figuren, slik Anna Maerker forklarer det i *Model Experts*. Ifølge Maerker, ble voksfiguren utstilt i en kiste som et museumsobjekt, der kun et fåtall av museets besøkende som fikk bevitne en demonstrerende disseksjon av figuren utført av anatomene ved instituttet.¹⁵⁸ Dersom det virkelig var intendert at voksfiguren skulle utsettes for disseksjoner, slik Rilley hevder, og anvendes som et medisinvitenskapelig redskap som illustrerte kvinnens reproduktive system, kan det stilles spørsmål ved hvorfor voksfiguren ble fremstilt som en idealisert og tilsynelatende levendegjort kvinne, beskyttet med et perlekjede som skjuler disseksjonssnittet rundt halsen, liggende i en kiste der glasset tillater

¹⁵⁶ Reilly, "Two Venuses", 117

¹⁵⁷ Reilly, "Two Venuses", 117

¹⁵⁸ Maerker, *Model Experts*, 123

museumsgjestene å tilnærme seg den idealiserte kvinnekroppen gjennom blikket. Vi kan forså denne fremstillingsmåten i lys av Freuds begrep om *skopofili*.

Som beskrevet i kapittel 3, omtaler Freud skopofili som en fetisering, hvor opplevelsen av nytelse går gjennom blikket, det vil si en nytelse ved å observere andres nakenhet. "Visual impressions remain the most frequent pathway along which libidinal excitation is aroused; indeed, natural selection counts on the viability of this pathway, making the sexual object appear endowed with beauty."¹⁵⁹ I søken etter seksualobjektet, kan fetisjer som skopofili oppstå når subjektet utvikler det Freud omtaler som upassende erstatninger for det opprinnelige seksualobjektet, og der subjektet blir fiksert på elementer fra morsfiguren. Erstatningen kan være en kroppsdelt, slik som en fot eller hår, som i utgangspunktet ikke har noen seksuell funksjon. Erstatningen kan også være et livløst objekt som etterligner seksualobjektet den erstatter, og som prydes med klær, smykker eller andre elementer som gjør at det i utgangspunktet livløse objektet levendegjøres.¹⁶⁰ Det kan også være tilfeller der seksualobjektet erstattes av noe eller noen som har likhetstrekk til seksualobjektet, men som ifølge Freud er uegnet for det han omtaler som normal tilfredsstillelse.¹⁶¹

I lys av Freuds definisjon av skopofili, kan vi forstå *La Venere Anatomica* som et seksualobjekt fremstilt av og for det mannlige subjektet. Vi kan således minnes myten om skulptøren Pygmalion fra Ovid's metamorfoser, som i frustrasjon over kvinners kyskhets og sine mislykkede tilnærmelser, former sin idealkvinne i elfenben og forelsker seg i sin egen skapelse:

Blant vidnerne til deres utungt havde Pygmalion været,
og frastødt af alle laster, naturen så rigt har forsynet,
Kvinderne med, bestemte han sig for at leve som ungarl
og havde i lang tid ingen, der delte hans leje om natten.

Tiden brugte han til – thi han var en forunderlig kunstner –
at snitte en elfenbensdukke, så snehvid dejlig som ingen
kvindefødte pige. Og værket betog sin skaber med elskov.

Den var som en virkelig pige, som man skulle tro var i live
og kund af undseelighet lå helt ubevægelig stille.
Så skjult er kunsten bag kunsten. Pygmalion stirrer betaget,
hans hjerte fyldes af brand ved at se på pigeskulpturen.

Ofte rører han prøvende ved den og mærker efter,
om det er hud eller ben. Han lader sig ikke forvise,
men kysser og føler seg kysset igjen, han taler og griber
rundt om figuren og tror at fornemme, at huden gir efter,

¹⁵⁹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 18-19

¹⁶⁰ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

¹⁶¹ Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 16

frygter at tage for hårdt, så hun siden får blålige mærker.

Han bruger de sødeste ord og kommer med gaver, som piger
allerhelst ønsker at få, konkyljer og skinnende stene,
pippende fugle i but og blomster i tusind kulører,
liljer og farvede bolde og tårer fra Phaëthons søstre,
dryppet fra deres træer.

Hen klæder figuren i fint tøj,
giver den ringe på fingren og lange smykker om halsen,
dråbe i flippen af øret og sløjfe af silke på barmen.
Nydelig blev hun. Men helt uden tøj var hun endnu mer dejlig.

Så bringer han hende til ro på purpurfarvede lagner
og kalder hende sin elskede viv og lar hendes hoved
ligge på edderdunspude – som om hun mærked det mindste.¹⁶²

Nærmest slik Pymalion skaper sin idealkvinne i elfenben, pynter henne med smykker og tekstiler, og drømmer om at hun kommer til live, virker vår idealiserte voksfigur å fremstå som et uttrykk for en mannlig drøm, det vil si som et fetisjert objekt. Perlene som besmykker halsen hennes og det organiske menneskehåret, kjønnsåret og øyevippene har i seg selv ingen fysisk anvendelse, og tilfører lite annet til voksfiguren enn å understreke seksualiseringen av den. Elementene understreker på denne måten et ønske om å fremstille en levendegjort kropp, der subjektet kan forholde seg til voksfiguren som et seksualobjekt gjennom blikket, gjennom skopofili.

I sin omtale av *La Venere Anatomica*'s idealiserte utførelse i sammenheng med Samuel Richardsons *Clarissa, or; The History of a Young Lady* (1748) i *Over Her Dead Body*, viser Elisabeth Bronfen til Freud i en diskusjon omkring fetisjeringen av kvinnekroppen, der subjektet veksler mellom å erkjenne at fremstillingen av kvinnekroppen er utilstrekkelig fordi den ikke kan komme helt nær en fremstilling av et levende seksualobjekt, og det å erkjenne at denne utilstrekkeligheten konsekvent fører til en mangel på nytelse. "The purpose of the fetish is to preserve something which the fetishist should have given up or now is lost", skriver hun.¹⁶³

The lost object is preserved by virtue of the fetish substitute is not just the 'impossible' feminine phallus but an 'imagined' maternal body, so that the loss of the fetishist denies is not just the castrated female body, its lack of penis, but much more generally the fact that this perfect body is and always was absent from any real experience.¹⁶⁴

¹⁶² Utdrag fra Ovids *Metamorfoser* om Pygmalion. Tiende sang 241-267, i *Ovids forvandlinger*. overs. Due. (Danmark: Centrum, 1989), 319-320

¹⁶³ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 96

¹⁶⁴ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 97

Gjennom Bronfen er det slik å forstå, at det mannlige subjektets fetisjering av objektet fungerer som en illusjon, som dekker over det faktum at erstatningen for seksualobjektet aldri vil føre til en reell opplevelse av tilfredsstillelse, slik subjektet opplevde ved sitt første inntag av føde fra morsfigurens bryster. På denne måten kan vi forstå elementene ved *La Venere Anatomica*, slik som det flettede håret og det hvite perlesmykket, som en del av denne illusjonen. Subjektet har formet sitt seksualobjekt og projeksjoner sin fantasi over på voksfiguren, og den fremstår dermed som et fetisjert objekt. I Bronfens henvisning til Freud i omtalen av fetisjeringen av det livløse objektet, trekker hun også frem hvordan skopofili, det *à se*, blir en måte å berøre:

In this case “seeing” makes the desire to touch obsolete, or rather functions as a form of touching. It collapses the opposition between the two categories. The ‘embalmed corpse’ satisfies as an object of sight and alleviates the viewer of any need to progress to the ‘normal sexual aim’. Death sanctions that would otherwise, for Freud, be a perversion – the exclusive privilege of the gaze as it becomes, supplant, and excludes the sexual activity connected with touching the other. The aesthetic staging masks the prince’s ‘perversity’, “for art too remains in the register of the gaze, forecloses touch, displaces touch onto the gaze, transforms the gaze into a form of touch.”¹⁶⁵

Siden subjektet ikke kan tilnærme seg det fetisjerte objektet som et normalt seksualobjekt, tilnærmer han seg kvinnekroppen gjennom blikket, gjennom å observere voksfigurens nakne kropp og dens idealiserte utførelse. Ved å ilegge figuren menneskelignende elementer, som de lange brune lokkene av ekte menneskehår og perlesmykket, kan voksfiguren fortolkes som et uttrykk for en maskulin fantasi – et fetisjert objekt som erstatter det opprinnelige seksualobjektet.

6.2.5 Lidelsens ansikt

I fremstillingen av *La Venere Anatomica*, er det så lang tydelig at en seksualisering og fetisjering av kvinnekroppen ligger til grunn. Gjennom å fremstille den levendegjorte voksfiguren under glasset, fremstår den som et uttrykk for skopofili, der det mannlige subjektet kan tilnærme seg den nakne kvinnekroppen gjennom blikket. Slik vi husker det fra møtet med voksfiguren beveget blikket seg oppover den nakne kroppen, over de eksponerte brystene og opp mot hodet som hvilte til siden. Da blikket møtte voksfigurens ansiktuttrykk, ble følelsen av *unheimlichkeit* forsterket. De halvåpne mørkebrune øynene så ut på meg og ga i større grad enn tidligere et tydelig uttrykk for levendegjøring av figuren og det oppstod således en forvirring om hva ansiktet uttrykte. Uttrykker hun seksuell ekstase, eller kanskje

¹⁶⁵ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 102

angst? Uttrykker hun en form for desperasjon, eller et uttrykk som vitner om at hun har falt til ro med sin skjebne?

Med øyne som stirret ut i luften og med åpen munn, har *La Venere Anatomica* likhetstrekk til uttrykket skulptøren Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) gav kvinnen i hans *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1645-52) (ill.11). Marmorskulpturen illustrerer hvordan Guds ånd gjennomtrenger St. Teresa, som fylles av sensuell og gudommelig nytelse mens en mannlig tilskuerskare bevitner hendelsen. Som inspirasjon for fremstillingen av skulpturen, tok Bernini utgangspunkt i et avsnitt i St. Teresas gjengivelse av sin guddommelige opplevelse i autobiografien *La Vida de la Santa Madre Teresa* (1565). I avsnittet forteller hun hvordan en engel åpenbarte seg for henne da hun sang på hymnen *Veni, Creator Spiritus*:

Very close to me...and angel appeared in human form...he was not tall...but very beautiful and his face was so aflame that he appeared like one of those superior angels who look as though they are completely on fire...In his hands I saw a large golden spear and at its iron tip there seemed to be a point of fire. He appeared to me to be thrusting it at times into my heart, and to pierce my very entrails; when he drew it out, he seemed to draw them out also, and to leave me all on fire with a great love of God. The pain was so great, that it made me moan; and yet so surpassing was the sweetness of this excessive pain, that I could not wish to get rid of it...The pain is not bodily, but spiritual; though the body has its share in it, even a large one. It is a caressing of love so sweet which now takes place between the soul and God...¹⁶⁶

I St. Teresas møte med engelen, gjennomtrenges hun av Guds brennende kjærlighet i form av engelens spydspiss, og opplever en åpenbaring, søt og smertefull på én og samme tid. I Berninis skulptur gjengis hendelsen, og St. Teresa fremstilles i en halvveis liggende positur, med halvåpne øyne og en halvåpen munn. Der St. Teresa i sin skildring nevner en smerte så stor at den fikk henne til å stønne, er det i Berninis skulptur det mystiske ansiktsuttrykket som tiltrekker seg oppmerksomhet. I tidligere fortolkninger av figurens ansiktsuttrykk, virker en rekke av fremstillingene å inspireres av verkets tittel, som insinuerer at det St. Teresa opplevde var en ekstase av seksuell natur. En slik fortolkning frembringes blant annet av psykoanalytikeren Jaques Lacan (1901-1981), som i 1973, førti år etter sitt første møte med skulpturen, omtale den slik:

Mais pour la Hadewijch en question, pour Sainte Thérèse, enfin disons quand mÊME LOT MOT. ET PUIS VOUS N'AVEZ qu'à aller regarder dans une certaine église á Rome la statue du Bernini pur comprendre tout de suite – enfin quoi? – qu'elle jouit, ca ne fait pas de doute! Et de quoi jouit-elle? Il est clair que le témoignage essential de la mystique, c'est justement de dire ca – qu'ils lèprouvent mais qu'ils n'ensavent rien.¹⁶⁷

¹⁶⁶ St. Teresa, gjengitt i Ebenstein, Joanna. *The Anatomical Venus*, 181

¹⁶⁷ Lacan, gjengitt i Nobus, Dany. "The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance: Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa in Ecstasy", i *The Comparatist*, Vol.39 (October 2015), pp.22-46, Published by University of North Carolina Press, 25

I sin tilnærming til skulpturens ansiktsuttrykk, vektlegger Lacan kvinnelig nytelse. Denne antagelsen, om at Berninis skulptur uttrykker en form for seksuell ekstase i det Guds pil penetrerer St. Teresa og nærmes røsker med seg kroppens organer, virker således å ha vært toneavgivende for flere fortolkninger av skulpturen, og således også for tidligere fortolkninger av *La Venere Anatomicas* ansiktsuttrykk. En sammenligning av voksfigurens ansiktsuttrykk til det av Berninis *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, kommer til uttrykk i Ludmilla Jordanovas omtale av figuren i *Sexual Visions*, der hun skriver at "The faces of some recumbent women recall Bernini's Saint Teresa with its ambiguous mixture of sexual and religious ecstasy [...]."¹⁶⁸ Jordanova foretar ingen analyse av voksfigurens ansiktsuttrykk i sin fortolkning av den, men viser her en tydelig sammenligning med det antatte seksuelle ekstaseøyeblikk til St. Teresa, fremstilt gjennom Berninis mannlige blikk.

En henvisning til *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* finner vi også i Joanna Ebensteins analyse av *La Venere Anatomica* i *The Anatomical Venus*. Ebenstein argumenterer for at voksfigurens ansiktsuttrykk, i likhet med Berninis skulptur, kan fortolkes som ekstatisk, dog ikke på en seksuell måte. Ebenstein hevder at voksfiguren ikke ansett som seksuell ved sin opprinnelse, og begrunner det med at voksfigurene ved Museo della Specola var blant museets mest populære attraksjoner, og at de ikke mottok kritikk for måten de var fremstilt på.¹⁶⁹ Hva som ligger til grunn for Ebensteins påstand, er vanskelig å si, men det virker å være Ebensteins poeng at "The ecstatic was understood at the time as not merely as a profane, sensual experience, but as an expression of the sacred: a mystical experience."¹⁷⁰ I Ebensteins henvisning til voksfigurens ansiktsuttrykk, vektlegger hun figuren som et mystisk objekt. I både Ebenstein og Jordanovas fortolkning av voksfigurens ansiktsuttrykk, vises det til Berninis skulptur som referansepunkt. Dette kan sees som problematisk, fordi begge fortolkningene vektlegger kvinnelige ekstase, en antagelse som virker å komme fra tidligere fortolkninger av *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, slik Lacan tilnærmet seg den.

I sin analyse av Lacans fortolkning av Berninis skulptur, poengterer Dany Nobus hvordan verket lades med seksuelle konnotasjoner, ikke bare fordi St. Teresas opplevelse er visualisert gjennom perspektivet til en mannlig kunstner, men fordi den teatraliske rammen som omgir verket tvinger betrakteren inn i rollen som voyeur.

In staging the spectacle of ecstasy, it turns every spectator to a voyeur, someone who is by definition too entrenched in his or her own jouissance (pleasure) to fully understand what there is to be seen. If there is a highly charged eroticism in Bernini's sculpture, then, it would not just be because of the way in which Teresa's inner state has been visualized by a male sculptor, but also and primarily because the

¹⁶⁸ Jordanova, *Sexual Visions*, 45

¹⁶⁹ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 180

¹⁷⁰ Ebenstein, *The Anatomical Venus*, 180

emphatically theatrical setting forces the spectator into a certain spatial position. It is the position of the interpreter, as confessor or observer, as much as the contents of the work that is responsible for the effect.¹⁷¹

I møte med Berninis *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, kan vi derfor si at det er gjennom både skaperens og betrakterens blick at verket synliggjør seg, og at den teatraliske rammen som omgir verket er med på å seksualisere den. I St. Teresas skildringer, finnes det ingen beskrivelser av hvordan ansiktuttrykket hennes var i opplevelsen av Guds pil som penetrerte henne. Det var Bernini som visualiserte dette, slik han fortolket St. Teresas beskrivelse av hendelsen. Det er videre interessant å bemerke seg Berninis valg om å inkludere et relieff av en mannlig tilskuerskare til høyre for skulpturen, noe som poengterer fremstillingen av St. Teresas ekstaseøyeblikk for det mannlige blikket. Det er derfor mitt poeng, at antagelsen om at *La Venere Anatomica* uttrykker en form for seksuell ekstase, i en sammenligning med Bernini's *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, er å la seg binde av slike antagelser som Lacan insinuerer. Det blir simpelthen for enkelt å anta at det vi er vitne til hos *La Venere Anatomica*, er en form for seksuell ekstase slik det har blitt fortolket fra Berninis skulptur. Fremfor å akseptere denne antagelsen, må vi stille spørsmål ved den, snarere enn å akseptere den som den absolutte sannhet.

I møte med *La Venere Anatomica* er omgivelsene lagt til rette for at voksfiguren kan tilnærmes som et seksualobjekt gjennom skopofili, der hun fremstilles som en idealisert skapelse. La oss først stoppe der, og bli bevisst på vår egen rolle som betrakter. La oss kontemplere over voksfigurens idealiserte fremstilling og innta en annen posisjon enn det mannlige, som er tildelt gjennom sammenligningen med *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, før blikket vender tilbake. Hva om voksfiguren uttrykker en smerte, i det hun hengir seg til sin skjebne, plassert foran den mannlige kunstneren og anatomen som fremstilte henne? Hva om det er et lidelsens ansikt vi bevitner? Vi kan forstå dette gjennom Freud, som i *Three Essays on the Theory of Sexuality* omtaler hvordan tilnærmelsen til seksualobjektet gjennom blikket også har en sammenheng med aggresjon og ønske om å destruere:

The sexuality of most men contains an element of aggression, of an inclination to overpower, whose biological significance may be found in overcoming the resistance of the sexual object by means other than wooing. Sadism would thus correspond to an aggressive component of the sexual drive that has now become independent and exaggerated and, by displacement, has taken on the leading role.¹⁷²

På denne måten fremstår seksualobjektet som en fetisj, som subjektet ønsker å tilnærme seg for å komme nærmere en tilstand av nytelse. Samtidig er det et underliggende faktum, at han

¹⁷¹ Nobus, "The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance: Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa in Ecstasy", 27

¹⁷² Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, 20

ønsker å overvinne og redusere. Det vil si, kontrollere. I Jordanova og Ebensteins omtale av *La Venere Anatomica*, blir det å vektlegge ekstase en måte å distansere seg fra det som i utgangspunktet er en voldelig handling, og derfor en måte å dekke over smerte med tillagt passiv erotisme, eller å unnskyldte lidelse med antatt kvinnelig nytelse. Slik kan tilnærmelser til verket som vektlegger en seksualisering av voksfigurens ansiktuttrykk, også relateres til opplysningstidens idé om den døde kvinnekroppen som et fetisjert og erotisert objekt, slik det kommer til uttrykk i Edgar Allan Poes sitat "When it most closely allied itself to Beauty: the death of a beautiful woman is unquestionably the most beautiful topic in the world – and equally it is beyond doubt that the lips best suited for such a topic are those of a bereaved lover."¹⁷³

I fremstillingen av *La Venere Anatomica*, er destruksjonselementet Freud viser til først tydelig når vi gjøres bevisst på voksfigurens anatomiske funksjon. Når den mannlige anatomen fjerner voksfigurens øverste hudlag, kan han tre inn i henne og fjerne hennes organer. Slik St. Teresa opplever en smerte Guds pil treffer henne, opplever Susinis figur smerte når anatomens skalpell trenger inn i kjøttet hennes.

6.2.6 Begjært, bevart og beskuet

Glasskisten som omringer *La Venere Anatomica* og fanger henne i sin tilstand, understreker fremstillingen av den anatomiske voksfiguren som et seksualobjekt fremstilt for det mannlige blikket. Går vi tilbake til voksfigurens fremstillingsmåte i sin opprinnelige utstillingskontekst ved Museo della Speocla, minnes vi distinksjonen mellom fremstillingen av den kvinnelige voksfiguren og de mannlige voksfigurene. Da er flertall av de mannlige anatomiske voksfigurene ble fremstilt delvis hudløse i samme oppreiste positur som *Apollo Bebevedere* for å fremvise kroppens muskulatur og nervesystem, ble den kvinnelige voksfiguren ble fremstilt liggende i en passiv tilstand, som et utstillingsobjekt der den nakne kvinnekroppen er blottlagt for betrakters oppsøkende blikk. Vi kan minnes tittelbladet i Vesalius anatomiske leksikon, der de mannlige vitenskapsmennene og anatomene omringer den dissekerte kvinnekroppen, og der vi i bakgrunnen ser oppreiste mannlige anatomiske figurer. Kontrasten mellom *La Venere Anatomica* og hennes mannlige motparter er således påfallede og det skapes en tydeliggjøring av det mannlige subjektet som aktivt og det kvinnelige objektet som passivt. I fremstillingen av den kvinnelige voksfiguren understreker glasslokket dette skillet.

¹⁷³ Poe, *The Raven and the Philosophy of Composition*

På en side er det snakk om en avgrensning, der glasskisten fysisk avgrenser betrakteren fra den, det vil si, den avgrenser fra å berøre. Slik Freud hevder det, er isolering det eneste som fysisk kan adskille subjektet fra objektet:

Eros desires contact because it strives to make the ego and the loved object one, to abolish all spatial barriers between them. But destructiveness, too, which (before the invention of long-range weapons) could only take effect at close quarters, must presuppose physical contact, a coming of grips. To 'touch' a woman has become a euphemism for using her as a sexual object. [...] Since obsessional neurosis begins by persecuting erotic touching and then, after regression has taken place, goes on to persecute touching in the guise of aggressiveness, it follows that nothing is so strongly proscribed in that illness as touching nor so well suited to become the central point of a system of prohibitions. But isolating as removing the possibility of contact; it is a method of withdrawing a thing from being touched in any way.¹⁷⁴

Gjennom Freud kan vi forstå kisten som *La Venere Anatomica* ligger i som et element som fysisk adskiller subjektet fra objektet, og som følgelig understeker det mannlige subjektet som den aktive, og det kvinnelige objektet som den passive, men hvilken annen funksjon har glasset, enn å distingvere mellom subjekt og objekt? Slik vi tidligere har vært inne på, er effekten av å fremstille den anatomiske voksfiguren i kisten av *rose de boise* og venetiansk glass, at den nakne kvinnekroppen kan observeres fra alle vinkler og tilnærmes gjennom blikket, som i seg selv fungerer som en form for berøring. Glasskistens funksjon virker derfor ikke bare å skulle bidra til å opprettholde skillet mellom subjekt og objekt, men å bevare eller begrense kvinnekroppen, der den kan tilnærmes gjennom blikket.

I *Over Her Dead Body* sammenligner Elisabeth Bronfen fremstillingen av *La Venere Anatomica* i kisten med fremstillingen av den kvinnelige karakteren i eventyret om *Sneewittchen* (1819). I sin tilnærmelse til fremstillingen av Snehvit liggende i glasskisten, ventende på prinsen som skal frigjøre henne fra sin passive tilstand, belyser Bronfen hvordan glasset legger til rette for skopofili. "The contents of the coffin can not only be viewed from all sides, but owing to the prominence of its position, the body virtually offers itself to the gaze of others, draws this gaze onto itself."¹⁷⁵ Dette er også tydelig i fremstillingen av *La Venere Anatomica* i sin nye utstillingskontekt i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada, der voksfiguren presenteres sammen tre andre anatomiske kvinnelige voksfigurer i fullskala. De nakne kvinnekroppene ligger på rekke og rad under taklysene, i det som gir inntrykk av å være en klinisk fremstilling av dem, og der de mannlige voksfigurene er fjernet fra konteksten. Her gjøres enhver betrakter til en aktiv fører av blikket - en voyeur.

¹⁷⁴ Freud, Sigmund. "An Autobiographical Study. Inhibitions, Symptoms and Anxiety. The Question of Lay analysis and Other Works", i *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. overs. Strachey. (London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1959), 121-122

¹⁷⁵ Bronfen, *Over Her Dead Body*, 100

Kistene vekker således en nysgjerrighet hos betrakteren. Vi går nærmere for å se, og tilnærmer oss den nakne kvinnekroppen gjennom blikket.

6.2.7 Under huden

I møte med *La Venere Anatomica*, fremstår den anatomiske voksfiguren som et seksualobjekt. I sin anvendelse som medisinvitenskapelig redskap, belyses flere perspektiver på figuren. I tilfeller der den kvinnelige voksfiguren ble dissekert av en mannlig anatom fremfor besøkende ved Museo della Specola, kunne anatomen ta av hudlaget og trenge inn i den. Vi kan her forstå huden som elementet som adskiller det aktive subjektet fra det passive objektet. I *Kønnets anatomiske metaforer* fremlegger Lillian Munk Rössig påstanden om anatomiens metafor gjennom huden, men også som metafor for differensieringen mellom det aktive subjektet og det passive objektet: "Huden adskiller mig fra den anden, sætter en grense mellom os, men denne hudgrænse er samtidig berøringens sted; forudsætningen for at vi overhovedet kan røre hinanden. I hudens billede hersker der altid denne dialektik mellom afgrænsning og berøring."¹⁷⁶ På denne måten fremstår voksfigurens hud som et viktig element i forståelsen av den. Valget om å fremstille voksfiguren i farget voks som minner om menneskehud, blir en måte å levendegjøre den anatomiske figuren på. Huden avgrensner oss fra objektet, samtidig som den trekker oss til seg og vekker et ønske om å berøre, men i fremstillingen av *La Venere Anatomica* blir huden noe mer enn dette.

Ser vi tilbake til Rössings essay, trekker hun frem et utsagn fra den franske kjønnsfilosofen Luce Irigaray som i *Dette køn som ikke er et*, og i *Kønnsforskjellens etik* etterlyser en hud til kvinnen: "For at kunne være et hylster, må hun have sit eget hylster. Ikke kun sit tøj eller sin forførende pynt, men sin hud".¹⁷⁷ Det er slik å forstå, at det å ha et hylster, en hud, ifølge Irigaray blir definisjonen på å være et subjekt: "I hylsterets billede bliver subjektet den, der kan rumme sig selv, der har hjemme i sig selv."¹⁷⁸ I Rössings tilnærmelse til Irigaray, blir huden det anatomiske bildet på dette hylster som gjør kvinnen til subjektet. Hva skjer så når kvinnen frarøves sin hud, som når *La Venere Anatomica* utsettes for en disseksjon? Når det er kvinnen som fremlegges foran det mannlige subjektet og avkles sin hud, plasseres hun i rollen som objekt. Hun avkles i form av at hun fremstilles naken, blottlagt for det oppsøkende blikket, men også i form av at hun avkles sin hud, der den mannlige anatomen trenger inn i henne og røsker tak i hennes organer, frem til han kommer frem til

¹⁷⁶ Munk Rössig, Lillian. "Kønnets anatomiske metaforer", i *Kvinder, Køn og Forskning* Nr.4, 2002. (60-72), 70

¹⁷⁷ Iriguay 1984, 42, gjengitt av Munk Rössig, "Kønnets anatomiske metaforer", 71

¹⁷⁸ Munk Rössig, "Kønnets anatomiske metaforer", 71

voksfigurens livmor og foster. På denne måten har den mannlige anatomen en dominans og kontroll over objektet, både hennes kropp og hennes livsgivende kraft. Vi kan se denne dominansen over kvinnen i sammenheng med Simone de Beauvoirs omtale av kvinnen som den andre i *Le Deuxième Sexe (The Second Sex)* (1949). I boken omtaler Beauvoir kvinnen som et kjønnsvesen betinget sin biologi, og der det mannlige subjektets ønske om eierskap og kontroll over kvinnen kommer til uttrykk gjennom et ønske om å destruere, slik vi også kjenner det fra Freud:

History has shown that men have always held all the concrete powers; from patriarchy's earliest times they have deemed it useful to keep woman in a state of dependence [...] she was thus concretely established as the Other. Facing himself, man encounter Nature; he has a hold on it, he tries to appropriate it for himself. But it cannot satisfy him. Either it realizes itself as purely abstract opposition – it is an obstacle and remains foreign – or it passively submits to man's desire to be assimilated by him; he possesses it only by consuming it, that is, in destroying it.¹⁷⁹

Ifølge de Beauvoir ligger kvinnens trussel i hennes skaperkraft – hennes evne til å bære frem et liv, og at mannens altopplukende behov for å kontrollere henne og objektivere henne ligger til grunn for denne frykten.¹⁸⁰ Derfor projiserer mannen frykten for sin egen kjødelige tilfeldighet over på henne og går inn for å destruere, det vil si kontrollere.

Å fremstille *La Venere Anatomica* som et seksualobjekt og som et uttrykk for skopofili, fremstår som en måte å kontrollere kvinnekroppen på, slik Nydia Nead kommer inn på i *The Female Nude*: "Examining the female body internally and externally, medicine and art, anatomy and the life class, offered a thorough surveillance of femininity, regulating the female body through the definition of norms of health and beauty."¹⁸¹ Ved å fremstille den nakne, døde kvinnekroppen understrekes kvinnen som et objekt underlagt det mannlige subjektet. Men som vi har sett, er ikke *La Venere Anatomica* fremstilt som en død kvinnekropp. Den anatomiske voksfiguren er levendegjort, med hud som minner om vår egen, fremstilt som et seksualobjekt liggende på et hvitt silkelaken, bevart i en opphevet rektangulær kiste av *rose de bois* og venetiansk glass. Fremstilt med perlesmykke og hår i organisk materiale, gir den uttrykk for å være et nytelsesobjekt. Gjennom å bevare den nakne kvinnekroppen i kisten, har det mannlige subjektet erklært eierskap over den, der han kan tilnærme seg den nakne kroppen uten motstand. Samtidig skaper kisten en distinksjon, et tydelig skille mellom det oppsøkende og aktive subjektet og det passive objektet. "The forms, conventions and poses of art have worked metaphorically to shore up the female body – to

¹⁷⁹ de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. overs. Borde og Malovany-Chevallier. (London: Vintage Books, 2011[1949]), 164

¹⁸⁰ Bruu, Christine. "Kvinnekjønnets som det Fremmede. Et møte mellom Cindy Shermans Untitled #261 og Simone de Beauvoirs *Le Deuxième Sexe* (1949)". Upublisert akademisk essay. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo, 2021.

¹⁸¹ Nead, *The Female Nude*, 48

seal orifices and to prevent marginal matter from transgressing the boundary dividing the inside of the body and the outside, the self from the space of the other."¹⁸² På denne måten fremstår *La Venere Anatomica* å være et uttrykk for mannens ønske om eierskap og dominans over kvinnekroppen. Derfor fremstilles den anatomiske voksfiguren som et seksualobjekt, som det mannlige subjektet kan tilnærme seg gjennom blikket, men selv en levendegjort kvinnekropp fremstår som en trussel. For å utøve kontroll, gjennomtrenger den mannlige anatomen voksfigurens hud og tar ut dens organer. Når organene og livmoren er fjernet, er også kvinnens rolle som livsbærer fjernet. Hun blir redusert til ingenting; et skall – et visuelt nytelsesobjekt.

6.3 En kommentar til *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023)

Ser vi tilbake til utstillingen 'Cere Anatomica' ved Fondazione Prada, fremvises *La Venere Anatomica* med sine beslektede kvinnelige voksfigurer fra Museo della Specola, akkompagnert av videoverket *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* (2023) (3:54 min) av filmregissøren David Cronenberg. Videoverket, produsert i anledning utstillingen, presenteres i utstillingens første sal i et lukket rom med opphøyde tribuner, der videoverket avspilles på en massiv skjerm mellom tribunene. I videoverket er vi vitne til hvordan *La Venere Anatomica* som én av fire kvinnelige anatomiske voksfigurer fremstilles gjennom Cronenbergs blikk, der kameraet innledningsvis panorerer nærgående over voksfigurenes ansikter og kroppsdelar. I bakgrunnen gjør lyden av svake kvinnestønn ser mer og mer tydelig, før utsnittene skifter over til å vise voksfigurene ovenfra idet de gjennomgår en digital disseksjon, der organene fordufter og vi får et nærmere innblikk i kvinnenens indre. Kvinnestønnene forenes med lyden av måkeskrik, mens utsnittet viser figurene liggende på det gjenkjennelige hvite silkelakenet og den burgunderfargede brokademadrassen, flytende rundt på det som gir inntrykk av å være et tropisk blått hav. I en uttalelse gjengitt i utstillingspamphletten, uttrykker Cronenberg at videoverket er en utforskning av de kvinnelige voksfigurenes ekstase idet de utsettes for en disseksjon:

[...] in their effort to create certain partially dissected full figures whose body language and facial expression did not display pain or agony, did not suggest they were undergoing torture or punishment or even surgery. They happened to produce living characters who seemed to be in throes of ecstasy. It was

¹⁸² Nead, *The Female Nude*, 6

this startling choice on the part of the sculptors of these figures that captured my imagination: what if it was the dissection itself that induced that ecstasy, that almost religious rapture? ¹⁸⁵

Hvordan skal vi således forholde oss Cronenbergs videoverk, med tanke på det vi allerede vet om voksfiguren? Det hadde selvfølgelig vært mulig å fortolke Cronenbergs fremstilling av voksfigurene som en interessant og etterlengtet kritisk utforskning av hvordan den døde kvinnekroppen ble seksualisert i fremstillinger av den i opplysningstiden. Det vil si, hadde det ikke vært for den gjenkjennelige panoreringen over voksfigurenes ansikter og nakne kroppsdeler, mens lydene av stønnene forsterkes etter hvert som en digital dissekering av voksfigurene finner sted, idet de flyter rundt på et "purposeless sea". Gjennom denne panoreringen er Cronenbergs blikk førende. Som det mannlige subjektet fremstiller Cronenberg de kvinnelige voksfigurene som passive objekter, det blikket ledes sakte opp og ned over den nakne kroppen. I møte med videoverket, blir derfor Laura Mulveys teori om det mannlige blikket tydeliggjøres:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle.¹⁸⁶

I videoverket fremstilles de kvinnelige anatomiske voksfigurene som passive seksualobjekter, mottagelige for det mannlige subjektet som projiserer sin fantasi over på dem. I øyeblikket disseksjonen blir tydelig, transformeres den mannlige fantasien og fetisjeringen over til nærmest en voldelig handling, der betrakteren observerer kvinnekroppen som dissekeres. I kombinasjon med lyden av svake kvinnestønn og måkeskrik, fremstår Cronenbergs verk nærmest som banalt. Selve oppsettet for videoverket, er heller ikke uproblematisk. Betrakteren blir sittende på de opphøyde tribunene i det som virker å være en gjenskapelse av opplysningstidens anatomiske teater. Det vi er vitne til i Cronenbergs videoverk, er intet mindre enn en offentlig disseksjon, der voksfigurene dissekeres ved hjelp av moderne teknologi.

Har måten vi forholder oss til den døde, nakne kvinnekroppen endret seg siden opplysningstiden? Trolig ikke, skal vi tro fremstillingen av de anatomiske voksfigurene i Cronenbergs videoverk. I begrunnelsen for idéen bak verket, påstår Cronenberg at han ønsket å utforske den påståtte ekstasen de anatomiske voksfigurene opplever idet de utsettes for en

¹⁸⁵ Utstillingspamphlett for utstillingen 'Cere Anatomiche, La Specola di Firenze, David Cronenberg', Fondazione Prada, våren 2023, 3

¹⁸⁶ Mulvey, "Visual pleasure and Narrative Cinema", 19

disseksjon, i "that almost religious rapture". Det interessante ved dette, er tanken om at kvinnene i det hele tatt opplever en ekstase. Cronenberg virker her å vise til Gian Lorenzo Berninis *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila* (1645-52), der flere eksisterende fortolkninger av skulpturen i stor grad vektlegger kvinneskikkelsens ansiktsuttrykk som et uttrykk for en seksuell ekstase. Spørsmålet er derimot om det virkelig er en ekstase som utspiller seg, eller om det ganske enkelt er det mannlige subjektet som ilegger det passive objektet en seksualisering gjennom sitt perspektiv, i det han utfører en aggressiv handling, altså en utøvelse av makt over objektet. I *Gender and Aesthetics* hevder Carolyn Korsmeyer at det mannlige blikket uttrykker mestring og kontroll av det estetiske objektet.¹⁸⁷ Hun henviser videre til Naomi Scheman som hevder at kontroll over blikket er en forutsetning for makt:

Vision is the sense best adapted to express...dehumanization: it works at a distance and need not be reciprocal, it provides a great deal of easily categorized information, it enables the perceiver accurately to locate (pin down) the object, and it provides the gaze, a way of making the visual object aware that she is a visual object.¹⁸⁸

I Cronenbergs videoverk er vi vite til hvordan den døde, nakne kvinnekroppen fremstilles gjennom det mannlige blikket. Han er det aktive subjektet – voksfiguren er det passive objektet som han utøver makt over gjennom blikket. I Cronenbergs videoverk fremstår de anatomiske voksfigurene derfor som seksualiserte, og verket virker således toneavgivende for resten av utstillingen. Dersom Cronenbergs verk hadde blitt fremvist til sist, kunne betrakteren trolig hatt tid til å reflektere over voksfigurenes fremstillingsmåte, og dermed hatt en større mulighet til å møte videoverket gjennom en kritisk tilnærming. Ved å presentere *Four unloved women, adrift on a purposeless sea, experience the ecstasy of dissection* innledningsvis i utstillingen, settes stemningen. Vi presenteres for de seksualiserte kvinnene, for stønnene fra den antatte ekstasen idet de gjennomgår en disseksjon i en gjenkonstruering av opplysningstidens anatomiske teater. Disse såkalte uelskede kvinnene er fanget i sin tilstand, dømt til å innta samme posisjon som de utgjorde for omtrent 250 år siden.¹⁸⁹ Den nakne, døde kvinnekroppen er igjen på utstilling.

¹⁸⁷ Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction* (New York: Routledge, 2004), 53

¹⁸⁸ Scheman, Naomi. "Thinking about Quality in Women's Visual Art" i *Engenderings: Constructions of Knowledge, Authority, and Privilege* (New York, Routledge, 1993), 159. Gjengitt i Korsmeyer, *Gender and Aesthetics*, 54

¹⁸⁹ Det er interessant å bemerke seg Fondazione Pradas valg om å initiere et samarbeid med en mannlig filmskaper som Cronenberg i forbindelse med utstillingen, og vi kan spørre oss hvordan videoverket ville fremstått dersom det var en kvinnelig filmskaper som skulle tilnærmet seg de anatomiske voksfigurene.

6.4 Oppsummerende kommentarer

I dette kapitlet har jeg presentert en verksanalyse av *La Venere Anatomica* og diskutert en psykoanalytisk tilnærming til den anatomiske voksfiguren. I kapittel 4 lot jeg mitt eget ikke-vitende blikk møte verket. Voksfiguren fremstod som ubehagelig og tiltrekkende på én og samme tid. Etter å ha redegjort for hvordan betrakteren kan oppleve voksfiguren, har jeg videre i kapittel 4 redegjort for verkets fremstillingsmåte ved Museo della Specola og slik den fremstilles i en kontemporær setting i utstillingen 'Cere Anatomiche' ved Fondazione Prada. I lys av dette synliggjøres nye perspektiver på den anatomiske voksfiguren. I dette kapitlet har jeg vendt blikket tilbake til verket med nyervervet kunnskap som åpner det opp og som tillater oss en ny tilnærming. Gjennom en analyse av verket som tok utgangspunkt i den umiddelbare sanseopplevelsen i møtet med den, der det sansende og tolkende blikket forenes, ledet det frem til en diskusjon omkring psykoanalytiske perspektiver på verkets fremstillingsmåte, der Sigmund Freuds teori omkring begrepene *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* ledet frem til en ny fortolkning av verket som et visuelt nytelsesobjekt.

7. Avsluttende refleksjoner

Denne oppgaven har analysert *La Venere Anatomica* av Clemente Susini og foreslått en ny tilnærming til den anatomiske voksfiguren, inspirert av Elisabeth Bronfen analyse av visuelle og litterære fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen, som et alternativ til tidligere tradisjonelle historiografiske tilnærmelser til figuren. Innledningsvis presenterte jeg en problemstilling som åpnet for en utforskning av voksfigurens fremstillingsmåte: *Hva er forholdet mellom La Venere Anatomica og Sigmund Freuds teori omkring de psykoanalytiske begrepene unheimlichkeit, seksualobjekt og skopofili?* Hovedformålet har vært å frembringe en ny fortolkning av voksfiguren som en del av et kulturelt betinget fenomen innen en kunsthistorisk kontekst. Gjennom Freuds psykoanalytiske begreper *unheimlichkeit*, *seksualobjekt* og *skopofili* har jeg etablert en forbindelse mellom psykoanalytisk teori og voksfigurens fremstillingsmåte. Jeg har argumentert for at Freuds psykoanalytiske teori rommer relevante perspektiver for samtidens tenkning og at den viser hvordan disse teoriene kan anvendes for å analysere og forså idealiserte og erotiserte fremstillinger av den nakne, døde kvinnekroppen innen kunst og visuell kultur. I motsetning til tidligere fortolkninger av den anatomiske voksfiguren, har jeg argumentert for at figurens materialitet og idealiserte fremstillingsmåte kan knyttes til et undertrykt infantilt seksualinstinkt som ifølge Freud kommer til uttrykk gjennom fetisjeringen av kvinnen som et visuelt nytelsesobjekt.

I sin nye utstillingskontekst ved Fondazione Prada, understrekes den anatomiske voksfiguren som et visuelt nytelsesobjekt i David Cronenbergs videoverk, der Cronenberg fremstiller voksfiguren gjennom sitt mannlige blikk. Det har vært min påstand, at en kvinnelig betrakter vil legge sine egne erfaringer inn i verket i møtet med verket. Hun tilnærmer seg verket, og setter seg i voksfigurens posisjon. Hun kjenner kjøttet på kroppen. Hun kjenner ubehaget – *das unheimliche*. På denne måten blir møtet med den anatomiske voksfiguren ubehagelig, ikke bare fordi den gir inntrykk av å fremstille den anatomiske figuren som et levedegjort seksualobjekt, men fordi en kvinnelig betrakter speiler sine egne kroppslige erfaringer i møte med den. En mannlige betrakter kan forsøke å sette seg inn i situasjonen, men vil aldri lykkes, fordi det er kvinnen som bærer på den kroppslige erfaringen som fører med sitt biologiske kjønn. På denne måten blir *La Venere Anatomica* derfor et verk man *erfarer*.

The woman is perfected
her dead
body wears the smile of accomplishment.¹⁹³

- Sylvia Plath, *Edge*, 1963

Litteraturliste

¹⁹³ Utdrag fra diktet *Edge* av den amerikanske poeten Sylvia Plath (1932-1963)

- Azzaroli, Maria Luisa. "La Specola: The Zoological Museum of Florence University", i *Cere Anatomiche, La Specola di Firenze, David Cronenberg*, utstillingskatalog, redigert av Mario Mainetti, Milano: Nava Press & Fondazione Prada, 2023.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books Ltd, 1972.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Bruu, Christine. "Død, femininitet og truende seksualitet: En psykoanalytisk tilnærming til Gabriel von Max' Der Anatom (1869)". Upublisert akademisk essay. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo, 2021.
- Bruu, Christine. "Kvinnekjønn som det Fremmede. Et møte mellom Cindy Shermans Untitled #261 og Simone de Beauvoirs Le Deuxième Sexe (1949)". Upublisert akademisk essay. Det humanistiske fakultetet. Universitetet i Oslo, 2021.
- Dacome, Lucia. "Women, wax and anatomy in the 'century of things'". *Renaissance Studies*, September 2007, Vol. 21, No. 4, Spaces, Objects and Identities in Early Modern Italian Medicine (September 2007), pp.522-550
- de Balzac, Honoré. *The Physiology of Marriage, or, the Musings of an Eclectic Philosopher on the Happiness and Unhappiness of Marriage*. Oversatt fra fransk av Kathrine Prescott Wormeley. USA: Createspace Independent Publishing Platform, 2013 [1829].
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Oversatt fra fransk av Constance Borde og Sheila Malovany-Chevallier. London: Vintage Books, 2011[1949].
- Diana, Esther. "Anatomy between Public and Private in 14th-16th Century Europe: Social Context, Scenarios and Personages". *Anatomy and Surgery: From Antiquity to the Renaissance*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publishing, 2016.
- Didi-Huberman, Georges. *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art*. Oversatt fra fransk av John Goodman. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2005.
- Didi-Hubermann, Georges. "Viscosities and Survivals. Art History Put to the Test by the Material". *Ephemeral Bodies*, redigert av Roberta Panzanelli. Los Angeles: Getty Research Institute, 2008.
- Düring, Monika. "The Anatomy of the Human Body – A unique collection of the late 18th Century". *Encyclopedia Anatomica. A collection of Anatomical Waxes*. Firenze: Tachen Bibliotheca Universalis, 2017.
- Ebenstein, Joanna. *The Anatomical Venus*. London: Thames and Hudson Ltd, 2016.
- Freud, Sigmund. "Instincts and their Vicissitudes". *The Standard Edition of the Complete Psychological works of Sigmund Freud (Volum XIV (1914-1916))*. Oversatt fra tysk av James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1957.
- Freud, Sigmund. "An Autobiographical Study. Inhibitions, Symptoms and Anxiety. The

- Question of Lay analysis and Other Works". *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Oversatt fra tysk av James Strachey. London: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1959.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Oversatt fra tysk av David McLintock. England: Pinguin Books, 2003 [1919].
- Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Oversatt fra tysk av av Ulrike Kistner. New York og London: Verso, 2016 [1905].
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Princeton University Press, 1969.
- Jentsch, Ernst. "On the psychology of the uncanny (1906)". *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2:1, 7-16, 1997. DOI: 10.1080/09697259708571910
- Jordanova, Ludmilla. *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. London: Harvester Wheatsheaf, 1989.
- Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge, 2004.
- Le Brun, Madame Vigée. *Souvenirs of Madame Vigée Le Brun*. 3.utgave, Redigert av Morris F.Tyler, A. M., New York: R. Worthington, 1876.
- Maerker, Anna. "Scenes from the museum: the hermaphrodite monkey and stage management at La Specola". *Endeavour*, Vol. 29. No.3, September 2005.
- Maerker, Anna. *Model Experts. Wax Anatomies and Enlightenment in Florence and Vienna, 1775-1815*. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- Massey, Lyle. "Against the 'Statue Anatomized: The 'Art' of Eighteenth-Century Anatomy on Trial". *Art History*, I, February 2017. Association of Art Historians 2016. (68-103) DOI: 10.1111/1467-8365.12261
- Minsky, Rosalind. *Psychoanalysis and Gender. An Introductory Reader*. London: Routledge, 1995.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and Narrative Cinema", i *Visuality and Other Pleasures*. New York: Palgrave, 1989.
- Munk Rössig, Lillian. "Kønnetts anatomiske metaforer". *Kvinder, Køn og Forskning* Nr.4, 2002. (60-72).
- Nead, Lydia. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. USA: Routledge, 1992.
- Nobus, Dany. "The Sculptural Iconography of Feminine Jouissance: Lacan's Reading of Bernini's Saint Teresa in Ecstasy". *The Comparatist*, Vol.39 (October 2015), pp.22-46, Published by University of North Carolina Press.
URL: https://www.jstor.org/stable/10.2307/26254717?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

- Ovids forvandlinger*. Oversatt fra italiensk av Otto Steen Due. Danmark: Centrum, 1989.
- Poe, Edgar Allan. *The Raven and the Philosophy of Composition*. USA: Project Gutenberg Ebooks, 2017 [1876]. URL: <https://www.gutenberg.org/files/55749/55749-h/55749-h.htm>
- Poggesi, Marta, "La Collezione delle cere anatomiche", *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze: Le collezioni della Specola: zoologia e cere anatomiche*, redigert av Barsanti, G. og Chelazzi, G, Firenze: Firenze University Press, 2009): (81-105).
- Reilly, Kara. "Two Venuses: Historizing the anatomical female body". *Performance Research*, 19:4, (111-121). DOI: 10.1080/13528165.2014.947129
- Rifkin, Benjamin A. *Human Anatomy: Depicting the Body from the Renaissance to Today*. London: Thames & Hudson Ltd, 2006.
- Riva, Alessandro m.fl. "The evolution of anatomical illustration and wax modelling in Italy from the 16th to early 19th centuries", i *Journal of Anatomy* (2010), 216, (pp.209-222)
- Sawday, Jonathan. *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in the Renaissance Culture*. London: Routhledge, 1997.
- Wagner, Corinna. "Replicating Venus: Art, Anatomy, Wax Models, and Automata". *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 24, 2017.

Illustrasjoner



Ill. 1 Exhibition view of "Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg"
David Cronenberg, *Four Unloved Women, Adrift on a Purposeless Sea, Experience the Ecstasy of Dissection*, 2023
Produced by Fondazione Prada
Video 4k, sound, 3:54 min
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 2 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782
Ceroplastic workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no.968
"La Specola", Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze
Photo by Aurelio Amendola
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 3 Gabriel Cornelius von Max (1840-1915), *Der Anatom*, 1869
Olje på lerret, 136.5 x 189.5 cm
Bayerische Staatsgemäldsammlungen – Neue Pinakothek München
Hentet fra: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Qm45pPXGNo/gabriel-cornelius-von-max/der-anatom> [oppsøkt 06.06.2023]



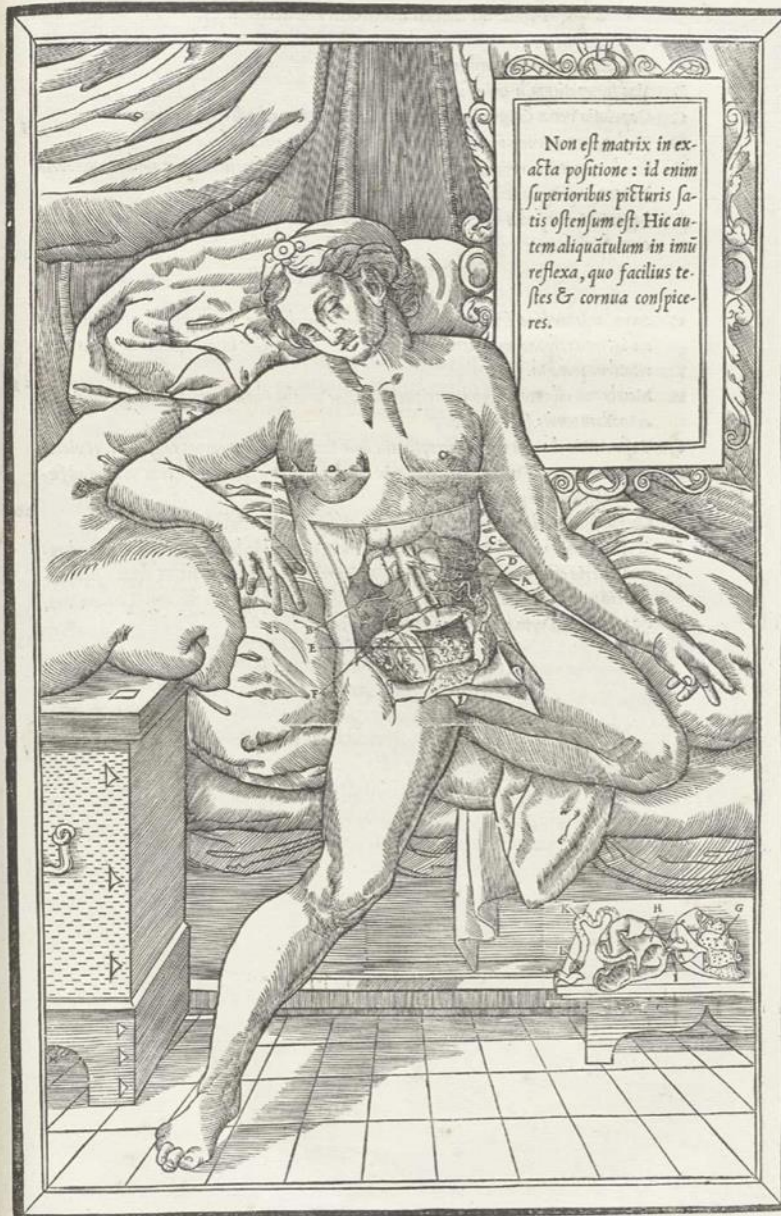
Ill. 4 Exhibition view of "Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg"
Fondazione Prada, Milan
Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782
Anatomical wax collection
"La Specola" Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 5 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782 (detail)
Ceroplastics workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
"Venus", recumbent female statue
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no. 968
"La Specola" Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze
Photo by Saulo Bambi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 6 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782 (detail)
Ceroplastics workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
"Venus", recumbent female statue
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no. 968
"La Specola" Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell'Università degli Studi di Firenze
Photo by Saulo Bambi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 7 Faksimile fra det anatomiske leksikonet *De dissectione partium corporis humani libri tres* av Charles Estienne (ca. 1505 – 1564), 1545

Hentet fra:

https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/Estienne_p279.jpg
pg [Oppsøkt 12.06.2023]



Ill. 8 Faksimile av tittelblad fra det anatomiske leksikonet *De humani corporis fabrica epitome* av Andrea Vesalius, 1642
Hentet fra: <https://mostre.sba.unifi.it/tesori-inesplorati/en/128/de-humani-corporis-fabrica-epitome> [Oppsøkt 06.06.2023]



III.9 Exhibition view of "Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg"
Fondazione Prada, Milan
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 10 Exhibition view of "Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg"
Fondazione Prada, Milan
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano



Ill. 11 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *L'Estasi di Santa Teresa d'Avila*, 1645-52
Marmorskulptur
Santa Maria della Vittoria, Roma, Italia
Privat foto

Illustrasjonsliste

Ill. 1 Exhibition view of “Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg”
David Cronenberg, *Four Unloved Women, Adrift on a Purposeless Sea, Experience the Ecstasy of Dissection*, 2023
Produced by Fondazione Prada
Video 4k, sound, 3:54 min
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 2 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782
Ceroplastics workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no.968
“La Specola” Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell’Università degli Studi di Firenze
Photo by Aurelio Amendola
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 3 Gabriel Cornelius von Max (1840-1915), *Der Anatom*, 1869
Olje på lerret, 136.5 x 189.5 cm
Bayerische Staatsgemäldsammlungen – Neue Pinakothek München
Hentet fra: <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Qm45pPXGNo/gabriel-cornelius-von-max/der-anatom> [oppsøkt 06.06.2023]

Ill. 4 Exhibition view of “Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg”
Fondazione Prada, Milan
Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782
Anatomical wax collection
“La Specola” Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 5 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782 (detail)
Ceroplastics workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
“Venus”, recumbent female statue
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no. 968
“La Specola” Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell’Università degli Studi di Firenze
Photo by Saulo Bambi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 6 Clemente Susini and Guiseppe Ferrini, *La Venere Anatomica*, 1782 (detail)
Ceroplastic workshop of the Imperial and Royal Museum of Physics and Natural History
“Venus”, recumbent female statue
Decomposable polychrome wax model
Anatomical wax collection, Obstetrics Room, case no. 968
“La Specola” Museum, Museum of Natural History of the University of Florence
SMA, Sistema Museale dell’Università degli Studi di Firenze
Photo by Saulo Bambi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 7 Faksimile fra det anatomiske leksikonet *De dissectione partium corporis humani libri tres* av Charles Estienne (ca. 1505 – 1564), 1545
Hentet fra:
https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/Estienne_p279.jpg [Oppsøkt 12.06.2023]

Ill. 8 Faksimile av tittelblad fra det anatomiske leksikonet *De humani corporis fabrica epitome* av Andrea Vesalius, 1642
Hentet fra: <https://mostre.sba.unifi.it/tesori-inesplorati/en/128/de-humani-corporis-fabrica-epitome> [Oppsøkt 06.06.2023]

Ill. 9 Exhibition view of “Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg”
Fondazione Prada, Milan
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 10 Exhibition view of “Cere anatomiche: La Specola di Firenze | David Cronenberg”
Fondazione Prada, Milan
Photo by Roberto Marossi
© Fondazione Prada, 2023
Courtesy of Fondazione Prada, Milano

Ill. 11 Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), *L’Estasi di Santa Teresa d’Avila*, 1645-52
Marmorskulptur
Santa Maria della Vittoria, Roma, Italia
Privat foto