

**Jeff Koons' *Made in Heaven* i
den erotiske kunstens
utvidede felt**

Hilde Fauskerud

**Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk
Universitetet i Oslo
Høst 2009**

Veileder: Ina Blom

Takk

Å begi seg inn i Jeff Koons' verden har vært krevende, men aller mest spennende, interessant og lærerikt. I den forbindelse er det en rekke mennesker som fortjener en takk. Den største takken fortjener min veileder Ina Blom for gjennomlesning, gode råd og konstruktiv kritikk. Din hjelp har vært svært betydningsfull. Takk også til Kristin og Marit for meget god hjelp med språkvask. Til slutt vil jeg gi en stor takk til min kjære Torbjørn for uvurderlig støtte, velvilje og forståelse. Uten deg hadde ikke dette vært mulig.

Hamar, oktober 2009.

Hilde Fauskerud

Innholdsfortegnelse

1.0 Innledning	4
1.1 Rosalind E. Krauss' strukturalistiske feltanalyse som metode.....	4
1.2 Oppgavens intensjon og hva jeg har kommet frem til.....	12
1.3 Generell litteratur om kunst, pornografi og kitsch.....	14
1.4 Struktur og avgrensning.....	17
2.0 Kunstnerskap og <i>Made in Heaven</i> spesielt	18
2.1 Jeff Koons' kunstnerskap.....	18
2.2 <i>Made in Heaven</i>	21
Presentasjon av verkene i serien.....	24
3.0 Koons' bearbeiding av erotisk kunst	27
3.1 Den idealiserte erotiske kunsten og dens konvensjoner.....	27
3.2 Koons og Staller som samtidens Adam og Eva.....	30
3.3 Bystene <i>Bourgeois Bust – Jeff and Ilona</i> og <i>Self-Portrait</i>	32
<i>Self-Portraits</i> relasjon til Berninis <i>Therasas Ekstase</i>	34
<i>Bourgeois Bust – Jeff and Ilona</i> : Staller lest som Venus.....	36
Oppsummering.....	39
4.0 Koons' operasjon i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi	40
4.1 Om pornografibegrepet og pornografiens ulike oppfatninger.....	41
4.2 Koons' lek med pornografiens objektive typer kontra aktive subjekter.....	43
4.3 Koons' lek med erotiske fremstillinger som tegn på ikke-pornografi.....	48
<i>Dirty – Jeff on Top og Ilona on Top (Rosa)</i>	50
Nærbildene <i>Ilona's Asshole</i> og <i>Dirty – Ejaculation</i>	53
4.4 Fravær/ikke-fravær av en betrakter gjennom aktørenes blick.....	57
4.5 Koons' <i>Manet</i> og <i>Manet Soft</i> : en henvisning til Édouard Manet.....	59
Oppsummering.....	61
5.0 Koons' operasjon i feltet mellom kitsch og ikke-kitsch	62
5.1 Hva er kitsch og hvilke konvensjoner spiller kitsch på?.....	63
5.2 <i>Yorkshire Terriers</i> og <i>Three Puppies</i> : Koons' bearbeiding av den søte kitschens sentimentalitet.....	66
5.3 Seriens blomsterskulpturer.....	69
Oppsummering.....	72
6.0 Koons' bearbeiding av pornokitsch	73
6.1 Hva er pornokitsch?.....	73
6.2 Koons' lek med kamasutra: Vakkert å beholde, kjekt å vite.....	76
6.3 Fullmåne-motivene: en lek med både mytologi og ren fantasi.....	81
Oppsummering.....	84
Bibliografi	85
Bildeliste	91
Liste over alle verk i <i>Made in Heaven</i>	115

1.0 Innledning

I 1989-1991 lagde Jeff Koons en rekke fotobaserte oljemalerier og skulpturer av seg selv sammen med sin daværende kone, den italienske pornostjernen Ilona Staller alias Cicciolina. Flere verk viser paret i ulike seksuelle fremstillinger. Serien, som til sammen rommer 52 verk, fikk navnet *Made in Heaven*, og skapte sjokkreaksjoner da den ble vist på Venezia-biennalen i 1990. Koons ser ut til å iscenesette seg selv inn i Stallers pornografiske univers, der fotografiene i serien ble tatt av Stallers pornofotograf i hennes studio.¹ I tillegg fremviser han en forestilling om ulike sosiale klassers smak i forhold til erotiske fremstillinger, gjennom en lek med både pornografi og kitsch. I denne oppgaven vil jeg gjøre en analyse av *Made in Heaven* og se hvordan serien forholder seg til erotisk kunst i et utvidet felt, og hvordan han gjennom dette bringer frem sosiale klasser smak. Med *erotisk kunst i et utvidet felt* mener jeg i denne sammenheng erotisk kunst som både spiller på pornografi og kitsch, der man kan snakke om erotisk kunst i et større sosialt felt av flere muligheter og kombinasjoner. For å gjøre dette vil jeg bruke Rosalind Krauss' strukturalistiske analyse av begrepet *skulptur* som modell, for deretter å analysere Koons' serie i forhold til den erotiske kunstens utvidede felt.

1.1 Rosalind E. Krauss' strukturalistiske feltanalyse som metode

Krauss skrev artikkelen "Skulpturen i det utvidede felt" i 1979, der hun beskriver hvordan den moderne skulpturen brøt med det tradisjonelle skulpturbegrepet. I artikkelen rettet hun en kritikk mot hvordan man tenkte på nye skulpturer som en gradvis utvikling av foregående former.²

Begrepet skulptur er historisk betinget og er ikke altomfattende. Den historiske forståelsen av skulptur er at den er et monument, ifølge Krauss. Den har sin egen indre logikk og spiller på sine egne regler.³ En skulptur er ifølge Krauss en markør for stedet den står på, der den skal minne oss om noe bestemt, for eksempel en historisk hendelse.⁴ Krauss trekker frem skulpturens sokkel som en viktig del av dens struktur, der den fungerer som et bindeledd mellom stedet den står på og hva skulpturen står for. Denne forståelsen mener Krauss danner utgangspunktet for flere tusen års vestlig skulpturproduksjon.⁵ I siste halvdel av 1800-tallet

¹ Jeff Koons, Gunnar B. Kvaran og Grete Åbu, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, red. av Marit Woltmann, overs. av Erik Ringen, Eva Storsveen og Chris Saunders (Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004), 102.

² Rosalind E. Krauss, "Skulpturen i det utvidede felt" i *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, overs. av Agnete Øye (Oslo: Pax Forlag A/S, 2002), 39.

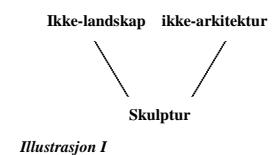
³ *Ibid.*, 46.

⁴ *Ibid.*, 46-47.

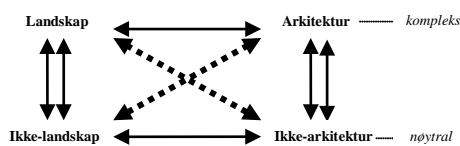
⁵ *Ibid.*, 46.

begynte skulpturproduksjonen å vende seg vekk fra dens monumentalitet og stedstilknytning.⁶ Krauss trekker frem Auguste Rodins (1840-1917) *Balzak* (1897) og *Helvetesporten* (ca 1880) som eksempler, der disse ikke kan relateres til et bestemt sted, eller innehar formale kvaliteter som er i overensstemmelse med det hun her har beskrevet som skulptur. Disse to skulpturene mener Krauss danner overgangen til modernismen.⁷ Da man på 1960- og 1970-tallet fikk nye former som hauger av jord, avsagt tømmer, hull i bakken eller stabler av vedkubber, ble begrepet skulptur etter hvert vanskelig å definere: ”Og så står vi og stirrer på hullet i jorden og tenker at vi både vet og ikke vet hva skulptur er for noe.”⁸ Krauss mener skulpturen etter hvert beveget seg inn i et ingenmannsland, noe hun beskriver som: ”monumentets negative tilstand – en slags stedløshet, eller hjemløshet, et absolutt tap av sted.”⁹ Etter hvert ble skulptur lettere å definere i negative termer, det vil si gjennom hva den ikke er, heller enn gjennom hva den er: ”Den var det som var på eller foran en bygning uten å være bygningen selv, eller det som var i landskapet uten å være landskap.”¹⁰ Skulpturen var ikke lenger en positiv ting, men heller noe som oppstod i sammenkoblingen mellom *ikke-landskap* og *ikke-arkitektur*.¹¹

Med utgangspunkt i skulpturens negative definisjoner kunne Krauss illustrere i et diagram som viste modernistiske skulptur som summen av verken *landskap* eller *arkitektur* (illustrasjon I).¹² Mellom disse negative definisjonene utspiller den skulpturelle kunsten seg og uttrykket et skille mellom motsetningsparene det bygde/ikke-bygde og det



kulturelle/naturlige.¹³ Ifølge Krauss er *ikke-landskap* en annen måte å definere *arkitektur* på, mens *ikke-arkitektur* en annen måte å definere *landskap* på.¹⁴ På denne måten kunne Krauss inkluderte de negative begrepenes positive motpol inn i diagrammet. Slik fikk Krauss fire termer som dannet ytterpunktene i et strukturalistisk kvadrat (illustrasjon II).



Illustrasjon II

Krauss' strukturalistiske kvadrat har sitt utspring i semiotiker og strukturalist Algirdas Greimas (1917-1992)' *semiotisk kvadrat (semiotic square)*. Greimas' semiotiske kvadrat er et

⁶ Ibid., 46-47.

⁷ Ibid., 47.

⁸ Ibid., 43.

⁹ Ibid., 47.

¹⁰ Ibid., 49.

¹¹ Ibid.

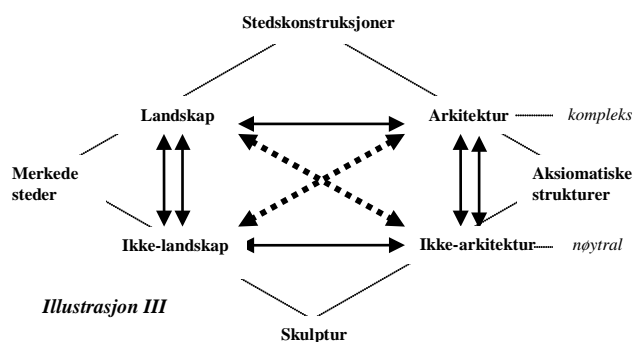
¹² Ibid., 48-49.

¹³ Ibid., 49.

¹⁴ Ibid., 50.

strukturalistisk analyseverktøy for å analysere setninger i språket, som igjen er forankret i paradigmatiske analyser. *Strukturalisme* handler om å studere forhold mellom ulike tegn og hvordan disse plasserer seg i forhold til hverandre. Strukturalismen har røtter i Ferdinand de Saussures (1857-1913) semiologi, der han definerte språket som et system av forskjeller.¹⁵ Paradigmatiske analyser handler om å studere kontraster og motsetninger mellom tegn.¹⁶ For enkelte teoretikere betød dette å involvere semantiske opposisjoner, der tegnet ga mening i hva det ikke var.¹⁷ Dette blir på samme måte som Krauss definerte begrepet skulptur gjennom negative termer. Greimas' og Krauss' kvadrater bygger på slike paradigmatiske analyser og handler om å studere parkonsepter fullt ut. Et slikt skjema fremviser flere muligheter mellom motsetninger som er rikere en *enten eller*.¹⁸

Krauss mener det er ingen grunn til og ikke inkludere de negative termenes positive term, som i dette tilfellet er *arkitektur* og *landskap*, og videre en sammenkobling mellom disse.¹⁹ Sammenkoblingen mellom *arkitektur* og *landskap* kaller Krauss *kompleks*, som indikerer at disse to termene knyttes sammen.²⁰ Dette betyr å inkludere to termer som tidligere var ekskludert fra kunsten til å komme innenfor. Disse to termene bidro fra og med modernismen til å definere skulpturen både gjennom dens positive og negative form.²¹ Gjennom en sammenkobling av *arkitektur* og *landskap*, mener Krauss man finner *stedskonstruksjoner* som både er arkitektur og landskap. Her trekker hun frem oldtidens



idrettsarenaer, japanske hager og labyrinter, som eksempler på en slik sammenkobling. Krauss presiserer at disse velkjente konstruksjonene ikke er varianter av skulptur eller avviker fra skulptur, men at de sammen med skulptur danner en del av et felt av flere

muligheter og kombinasjoner (illustrasjon III).²² Krauss' skjema forblir et strukturalistisk skjema som speiler de opprinnelige motsetningene mellom termene, samtidig som motsetningene brytes opp. På denne måten oppstår tre andre termer som er forutsatt av feltet,

¹⁵ Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics* (London: Routledge, 2002), 99.

¹⁶ *Ibid.*, 98.

¹⁷ Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and art history" i *The Art Bulletin*. Vol. LXXIII.Nr. 2. 1991.177.

¹⁸ Chandler, *Semiotics: The Basics*, 119.

¹⁹ Krauss, "Skulpturen i det utvidede felt", 54.

²⁰ *Ibid.*, 51 og 54.

²¹ *Ibid.*, 54.

²² *Ibid.*, 55.

der *skulptur* forblir èn term i utkanten av feltet på lik linje med de andre termene.²³ I feltet mellom *landskap* og *ikke-landskap* foreligger det Krauss kaller for *merkede steder*. Dette er kunst som utforsker kombinasjoner av disse kategoriene, og Robert Smithsons (1938-1973) *Spiral Jetty* (1970) kan fungere som et eksempel.²⁴ I feltet mellom *arkitektur* og *ikke-arkitektur* foreligger *aksiomatiske strukturer*, som Krauss beskriver som "... intervensjon i arkitekturens virkelige rom...", og der kunstnere utforsker muligheter og kombinasjoner mellom disse kategoriene.²⁵ Krauss trekker frem Bruce Naumans (f. 1941) videokorridorer som eksempel.²⁶ Det er mellom disse kategoriene den skulpturelle praksis foregår, og man kan snakke om skulpturen et utvidet skulpturfelt.

Hva vil jeg hente fra denne modellen og hvorfor vil jeg bruke den som modell i en analyse av Koons' serie? Selv om Krauss så på begrepet skulptur i et tverkkulturelt og transhistorisk perspektiv, kan Krauss' strukturalistiske skjema benyttes i et synkront perspektiv i distribusjonen av erotisk smak i sosialt perspektiv. Krauss' skjema gjør det mulig å se hvordan erotiske fremstillinger strukturerer seg sosialt. Erotiske fremstillinger kan være mange ting, enten de fremstår som høykulturell kunst, utilslørt pornografi, snill erotikk eller som følelsesmessig kitsch. Koons' ser ut til å spille på ulike erotiske fremstillinger for å fremvise ulike sosiale klassers smak. Et strukturalistisk skjema gjør det mulig å se at motsetninger, som i Krauss' tilfelle er *arkitektur* og *landskap*, ikke fremstår som *enten eller*. Det foreligger flere muligheter og kombinasjoner i relasjon til motsetningsparet, slik jeg mener det også i gjør i forhold til erotisk kunst. Jeg ønsker å benytte meg av Krauss' fremgangsmåte, dvs. slik Krauss tok utgangspunkt i begrepet skulptur. I denne sammenheng vil jeg så å ta utgangspunkt i at *erotisk kunst* kan defineres som en kombinasjon av *ikke-pornografi* og *ikke-kitsch*. Med utgangspunkt i dette vil jeg kunne fremstille et strukturalistisk skjema der erotiske fremstillinger kan fremstå på forskjellige måter i relasjon til pornografi og kitsch, slik jeg mener Koons' serie fremstår. Jeg vil nå forklare hvorfor erotisk kunst kan defineres som en sammenkobling av ikke-pornografi og ikke-kitsch.

Den vestlige kunsttradisjonen med erotiske motiv er lang. Man kan gå helt tilbake til den greske og romerske antikken der fruktbarhet og manndom var viktige budskap. Fremstillinger av mannen spilte da en større rolle, enn fremstillinger av kvinner. Beatrice Farwell mente at man fra renessansen av fikk et skifte fra å fremstille den mannlige akt, til og

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., 58.

²⁵ Ibid., 59.

²⁶ Ibid.

fremstilling av den kvinnelige akt.²⁷ Det var først i den italienske renessansen at kirken begynte å sette spørsmålsteget ved de tidligere akt-fremstillingene.²⁸ Farwell mente at dette hadde sitt opphav i Evas' skam og at dette senere påvirket akt-fremstillingene. Draperier ble en måte å løse dette problemet på.²⁹ Innenfor kunsten utviklet det seg en egen retorikk ved akt-fremstillinger. Innenfor vestlig kunsthistorie kan ikke akt-fremstillinger betraktes som en form blant mange andre former, men var slik Lynda Nead skriver: "... *the subject, the form.*"³⁰ Erotiske fremstillinger, slik man bl.a. fant dem innenfor Salongmaleriet på 1800-tallet, reflekterte en idé om skjønnhet, og var inkorporert et sett av moralske koder.³¹ Ifølge Kenneth Clark var det et skille mellom akten fremstilt som *the nude* eller som *naked*. Å være *naked* var å være uten klær, og var knyttet til sjenanse, i motsetning til *the nude* som fortsatt var en fremstilling uten klær. *The nude* var ikke knyttet til skam: "To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word 'nude' on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone."³² Fremstillingene av *the nude* reflekterte den høykulturelle smaken, og var sterkt regulert av spørsmålet om skam. Clark beskriver *the nude*, som en type spesialisering av fremstillinger av nakne kropp, der en "ren form" var viktig. Den rene formen var etablert av grekerne, og var en balansert og riktig proporsjonert kropp.³³ Alyce Mahon trekker frem Titians (ca 1488-1576) *Venus fra Urbino* (1538) som eksempel på denne type fremstilling, der Titians Venus fremviser jomfruelig, kyskhets og trofasthet.³⁴ Akten var "pakket" inn i mytologiske eller bibelske scener, slik at fremstillingen skulle fremstå som trygg.³⁵ Det er akt-fremstillinger som *the nude* som danner grunnlaget for hva jeg i denne sammenheng vil definere som *erotisk kunst*.

Ifølge Nead stod *the nude* ikke bare i sentrum av høykulturen, men stod også på kanten av den. Etter midten av 1800-tallet ble fremstillingen av *the nude* utfordret, og *the nude* stod på randen av en kunstkategori, hvor den risikerte å miste respekten og bli tolket som

²⁷ Beatrice Farwell, *Manet and the Nude: A study in Iconography in the Second Empire* (New York: Garland Publishing Inc. 1981), 29.

²⁸ Alyce Mahon, *Eroticism & Art* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 24.

²⁹ Farwell, *Manet and the Nude*, 32.

³⁰ Lynda Nead, "The female nude: Pornography, art and sexuality" i *Signs* 15, nr. 2 (Vinter 1990), 326 (forfatterens kursivering).

³¹ Mahon, *Eroticism and Art*, 17.

³² Kenneth Clark, *The nude: A study of ideal art* (London: John Murray, 1960), 1.

³³ Clark, *The nude: A study of ideal art*, 6.

³⁴ Mahon, *Eroticism & Art*, 17-19.

³⁵ Peter Webb, *The Erotic Arts* (London: Martin Secker & Warburd Limited, 1975), 168.

pornografi.³⁶ Ifølge Kerstin Mey er pornografi den erotiske kunstens antitese: "Pornography – often considered as the negative Other of erotic arts..."³⁷

Jean Auguste Dominique Ingres' (1780-1867) *Grand Odalisque* (1814) kan fungere som en overgangsfigur der kunsten gikk vekk fra en idealisert fremstillingsmåte som *the nude*, til å fremstille den nakne i en virkelighetsnær kontekst. Farwell skriver følgende om Ingres: "The monumental female nude for its own sake, devoid of classical reference as far as it's 'subject was concerned."³⁸ Ingres vek derfor vekk fra tema hentet fra den greske mytologien. Fremstillingen ble virkelighetsnær og var ladet med skam.³⁹ Etter hvert ble grensen for erotiske fremstillinger stadig utfordret, og Édouard Manets *Olympia* (1863) er et viktig eksempel. Etter Manet endret *the nudes'* ikonografi seg, og den nakne ble nå knyttet til det virkelige liv.⁴⁰

Etter hvert fikk vi en erotisk kunst som også spilte på pornografiens vokabular, slik enkelte popkunstnere på 1960-tallet kunne gjøre. I England på 1970-tallet mente man at hva som var erotisk kunst, var tøyet i det lengste. Man forsøkte å tone ned nakne fremstillinger innenfor kunsten slik at den ikke skulle stå i fare for å bli betraktet som hva den ikke var, nemlig pornografi.⁴¹ Mens kunsten reflekterte de høyeste moralske verdier, ren og tillatt moral, reflekterte pornografien et råttent samfunn, søppel, ulovligheter, smuss og engangsforbruk, ifølge Nead.⁴² Den postmoderne kunsten kunne senere fremstå som pornografi, uten i seg selv å være pornografi. Koons' *Made in Heaven* er et eksempel på dette. Det mest ekstreme tilfellet er kanskje Annie Sprinkles (f. 1954) porno-performance på slutten av 1980-tallet, der hun bl.a. lot publikum betrakte henne mens hun viste hvordan man skulle bruke en dildo på seg selv.⁴³ I tillegg kan man trekke frem en rekke feministiske kunstnere på 1970- og 1980-tallet som bl.a. Carolee Schneemann (f. 1939), Judy Chicago (f. 1939) og Lynda Benglis (f. 1941), eller Robert Mapplethorpes (1946-1989) homoerotiske fotografier. Disse kunstnerne kunne spille på pornografiens kategorier, men var i seg selv ikke pornografi. Slik ble erotisk kunst etter hvert lettere å definere i negativ term, det vil si som *ikke-pornografi*.

På samme måte som pornografi, kan kitsch også betraktet som den erotiske kunstens negasjon. Termen *kitsch* bærer med seg, ifølge Tomas Kulka, negative konnotasjoner der den

³⁶ Nead, "The female nude: Pornography, art and sexuality", 325.

³⁷ Kerstin Mey, *Art and Obscenity* (London: I.B Tauris Et Co Ltd., 2007), 13.

³⁸ Farwell, *Manet and the Nude*, 36.

³⁹ Ibid.

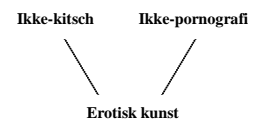
⁴⁰ Ibid., 34.

⁴¹ Nead, "The female nude: Pornography, art and sexuality", 325.

⁴² Ibid., 324-325.

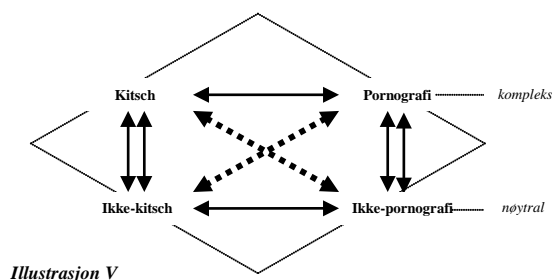
⁴³ Her sikter jeg til hennes show *Post Porn Modernism* (1992). Mahon, *Eroticism & Art*, 242.

ofte brukes for å skille objekter fra kunst. Kitsch blir betraktet som noe estetisk dårlig.⁴⁴ Kitsch representerer det masseproduserte.⁴⁵ Ifølge Gillo Dorfles blir kitsch sett på som noe falskt, sentimentalt, ikke-genuint og dårlig.⁴⁶ Mens modernismen forkastet kitsch, omfavnet popkunsten på 1960-tallet kitsch.⁴⁷ Popkunsten hentet sin inspirasjon fra massekulturen som betød bl.a. å bruke billboards, tv-reklame, magasiner og filmplakater. Dette innebar også å benytte seg av massekulturens bruk av sex i bl.a. reklame og annonsering. Tom Wesselmann (1931-2004) der han i serien *Great American Nude* (1965) fremviste en sammenkobling av den amerikanske massekulturens og kunstens ikonografi, der han bl.a. fremstilte nakne kvinner som flate og i et naivt perspektiv, samtidig som han spilte på kunstverk av Matisse, Modigliani og Manet.⁴⁸ På denne måten hadde Wesselmann et ironisk blikk på både massekulturens og kunstens fremstilling av nakenhet, og kunne derfor betraktes som *camp*. I tillegg kunne man benytte seg av bilder fra mykpornografiske magasiner som bl.a. *Playboy*.⁴⁹ Omfavnelser av kitsch finnes i større skala hos Koons, som bruker kitsch med stor begeistring.



Illustrasjon III

Etter hvert fikk vi en erotisk kunst som både spilte på pornografi og kitsch, men som i seg selv verken var pornografi eller kitsch. På denne måten kan erotisk kunst defineres som det



Illustrasjon V

som verken er pornografi eller kitsch (illustrasjon III). På samme måte som Krauss gjorde det med begrepet skulptur, inkluderes to termer som er definert som utenfor kunstens domene til å komme innenfor. I denne sammenheng betyr dette å

inkludere den erotiske kunstens negative definisjoner positive motpol, som i dette tilfellet er *pornografi* og *kitsch*. Slik vil jeg kunne få et strukturalistisk skjema, som både bryter opp og speiler de opprinnelige motsetningene (illustrasjon V). Gjennom å ta utgangspunkt i den erotiske kunstens negative definisjoner og inkludere de negative termenes positive motpol, vil jeg kunne åpne opp for et felt av ulike kombinasjoner og varianter av erotiske fremstillinger, og man kan snakke om erotisk kunst i et utvidet felt (illustrasjon VI).

⁴⁴ Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, 2. utg. (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002), 1.

⁴⁵ Clement Greenberg, "Avantgarde og kitsch" i *Den modernistiske kunsten*, overs. av Agnete Øye, bok nr 11 i pax artes, (Oslo: Pax Forlag, 2004), 22.

⁴⁶ Gillo Dorfles, "Kitsch" i *Kitsch: The world of bad taste*, med bidrag av John McHale, Karl Pawek, Ludvig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti og Aleksa Čelebonović, og essay av Clement Greenberg og Hermann Broch (New York: Universe Books, 1969), 29.

⁴⁷ Tomas Kulka, *Kitsch and Art*, 107.

⁴⁸ Mahon, *Eroticism & art*, 181.

⁴⁹ Ibid.

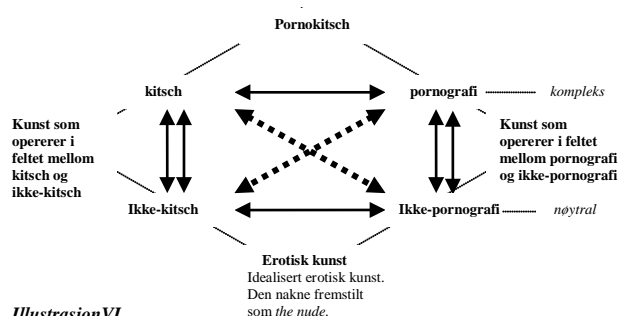
I skjemaets sammenkobling mellom *pornografi* og *kitsch* mener jeg kategorien *pornokitsch* befinner seg (illustrasjon VI). Dette er fremstillinger som både er pornografi og kitsch. Pornokitsch er pornografi som spiller på kitsch for å gjøre pornografien mildere både gjennom å gjøre den til noe vitenskapelig eller estetisk.⁵⁰ Pornokitschens opphav startet med *kitsch-menneskets* manglende evne til å ta sex ubearbeidet eller føle skam over det: ”...

pornokitsch was born simultaneously with kitsch-man and with his congenital inability either

to take his sex raw or to be ashamed of it...”⁵¹ Begrepet *kitsch-mennesket* eller

kitschmensch ble for første gang definert av Herman Broch som en definisjon på en mann med dårlig smak.⁵² I tillegg til *pornokitsch* vil det i feltet mellom *pornografi* og *ikke-pornografi* foreligge

Illustrasjon VI



kunst som opererer i gråsonen mellom pornografi og ikke-pornografi. Jeg har nevnt Sprinkle som et eksempel her. I dette spenningsforholdet foreligger også erotiske fremstillinger. Erotikk blir betraktet som *ikke-pornografi*.⁵³ På motsatt side av skjema, altså i feltet mellom *kitsch* og *ikke-kitsch*, mener jeg det befinner seg kunst som opererer i gråsonen mellom kitsch og ikke-kitsch. Her tenker jeg spesielt på appropriasjonskunsten, der Koons’ kunst er et viktig eksempel. Koons opererer generelt i gråsonen mellom kitsch og ikke-kitsch. Disse kombinasjonene, slik det fremkommer i illustrasjon VI, er erotiske fremstillinger i *den erotiske kunstens utvidede felt*. *Erotisk kunst*, som i dette tilfellet er idealisert retorisk kunst med erotiske motiv, er en type erotisk fremstilling på lik linje med øvrige erotiske fremstillinger. Slik mener jeg man åpner opp for et felt av muligheter og kombinasjoner, der det utvidede felt både inkluderer fremstillinger som står i relasjon til *pornokitsch*, *erotisk kunst*, *pornografi+ikke-pornografi* og *kitsch+ikke-kitsch*. Det er nettopp i dette feltet jeg mener Koons’ serie befinner seg.

Disse ulike erotiske fremstillingene kan knyttes til sosiale klassers smak. Kjetil Rolness mener det foreligger et klasseskille og et sosialt skille mellom erotisk kunst og pornografi.⁵⁴ Videre skriver han: ”Kunst er form. Porno er funksjon. Kunst betoner *måten*. Porno betoner

⁵⁰ Ugo Volli, “Pornography and pornokitsch” i *Kitsch: The world of bad taste*, red. av Gillo Dorfles (London: Studia Vista, 1969), 226.

⁵¹ Ibid., 226.

⁵² Dorfles, ”Kitsch”, 15.

⁵³ Webb, *The Erotic Arts*, 2.

⁵⁴ Kjetil Rolness, *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med mytene om porno* (Oslo: Aschehoug, 2003), 117 (forfatterens kursivering).

motiv.⁵⁵ Ifølge Pierre Bourdieu (1930-2002) er smak en markør for sosial klasse.⁵⁶ Han skriver: ”Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer...”⁵⁷ Bourdieu skilte mellom en folkelig smak og en borgerlig smak, som også kan defineres som lavkulturell smak og høykulturell smak. Den folkelige smaken vektla kunstverkets funksjon, dvs. det sanselige og den umiddelbare opplevelsen.⁵⁸ Den borgelige smaken derimot var distansert og intellektuell, og man var opptatt av kunstverkets form.⁵⁹ Man rettet blikket utover det man faktisk så.⁶⁰ Et klasseskille foreligger det også mellom erotisk kunst og kitsch. Kitsch appellerer til en ren sanselighet, er ikke intellektuell og lavkulturelt betinget.⁶¹

Jeg mener de ulike kombinasjoner og mulige erotiske fremstillinger som fremkommer i mitt skjema, fremviser hvordan erotiske fremstillinger strukturerer seg sosialt (illustrasjon IV). Det strukturalistiske skjemaet viser derfor en sosial oppdeling av virkeligheten ved hjelp av kategorier. Et slikt strukturalistisk skjema mener jeg derfor er et godt utgangspunkt i å analysere Koons’ serie, der Koons’ spiller på ulike erotiske fremstillinger nettopp for å bringe frem sosiale klassers smak.

1.2 Oppgavens intensjon og hva jeg har kommet frem til

Det jeg håper å vise med denne oppgaven er at Koons spiller på alle typer erotiske fremstillinger slik de fremkommer i dette skjemaets utvidede felt (illustrasjon VI). Han spiller på det jeg her har definert som erotisk kunst og pornokitsch. Samtidig opererer han i gråsonen mellom pornografi/ikke-pornografi og kitsch/ikke-kitsch. Koons’ operasjon i den erotiske kunstens utvidede felt fremstår ikke som *enten eller*. Serien verk og typer fremstillinger i det utvidede felt står hele tiden i relasjon til hverandre. Dette betyr at verkene i serien ikke fast kan plasseres ett sted fremfor et annet, men må hele tiden sees i relasjon til alle typer fremstillinger i det utvidede felt. En lek med kitsch påvirker hans lek med pornografi, og motsatt. I tillegg kan ett og samme verk spille på alle typer erotiske fremstillinger i feltet samtidig. Dette åpner opp for at tegn og tegnrelasjonene i serien fremstår som kaotiske og ambivalente, der fremstillingen kan tolkes på forskjellige måter. I tillegg ønsker jeg å vise at Koons, gjennom en

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Pierre Bourdieu, “‘Innledning’ til distinksjonen”, i *Estetisk teori: En antologi*, red. av Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale, overs. av Annick Prieur (Oslo:Universitetsforlaget, 2008), 379.

⁵⁷ Ibid. 383.

⁵⁸ Bourdieu, “‘Innledning’ til distinksjonen”, 382; Otto M. Christensen, “Bourdieu kunstsyn – en kritisk presentasjon av ‘La Distinction’, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant”, i *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*, red. av Dag Sveen, Møtesteder, bd. 1 (Oslo: Pax Forlag, 1995), 130.

⁵⁹ Bourdieu, “‘Innledning’ til distinksjonen”, 380, 383.

⁶⁰ Christensen, “Bourdieu kunstsyn”, 130.

⁶¹ Kulka, *Kitsch and Art*, 37; Clement Greenberg, “Avantgarde og kitsch”, 18, 28.

lek med forskjellige erotiske fremstillinger, behandler ulike sosiale klassers smak. Slik handler Koons' serie om en lek med ulike sosiale konvensjoner. Sett som en enhet mener jeg Koons maner frem de erotiske klassene, nettopp for å vise at folks smak er forskjellig og at smak er knyttet til sosial klasse.

Det kan se ut som det er viktig for Koons å si at erotisk kunst verken er porno eller kitsch, samtidig som han spiller på forbud, hva noe liker og ikke liker. Det er helt greit for Koons at noen liker "dirty" pornografi, sentimental kitsch, erotisk kunst, bearbeidet pornografi som pornokitsch, eller snill erotikk. Han vekker til live et sosialt felt der de ulike forholdene betyr noe for andre. Serien kan derfor sees som en videreføring av serien *Banality* (1988) der Koons presenterte en idé om middelklassens smak. Til forskjell fra *Banality* inkluderer *Made in Heaven* flere sosiale klassers smak.

Gjennom å bearbeide det jeg her har definert som erotisk kunst, presenterer Koons en distansert erotikk tiltenkt den høykulturelle smak. Den erotiske kunsten slik den fremkom i Salongmaleriet på 1800-tallet, kan knyttets til Bourdieus definisjon på borgerskapets smak. I denne sammenheng fremstår Koons' spill på den erotiske kunsten som en fremvisning av en høykulturell erotikk eller *high-class erotica*, slik Lise Vogel definerer den erotiske kunsten.⁶² På en annen side bryter Koons' på visse områder med den erotiske kunstens konvensjoner gjennom bl.a. å spille på barokk og rokokko.

Koons fremstiller en vitenskapeliggjort og estetisk pornografi ved å bearbeide pornokitsch. Pornokitschen er, som nevnt, tilrettelagt for kitsch-mennesket. Kitsch-mennesket representerer et menneske med dårlig smak, og skiller seg derfor fra den borgerlige smaken. Pornokitsch, mener jeg, kan fremstå som erotikk for den lavkulturens smak som toner oppover i smakshierarkiet for å gi inntrykk av å være intellektuell. Gjennom pornokitschens spill på det estetiske og vitenskapelige gir pornokitsch en illusjon om at den pornografiske fremstillingen er sofistikert, trygg og moralsk.

Koons' operasjon i terrenget mellom pornografi og ikke-pornografi fremviser bl.a. at noen liker *dirty* pornografi mens andre liker myk erotikk. Gjennom å leke med hardpornografiens konvensjoner fremstiller Koons en pornografi som er direkte og utilslørt. Slike fremstillinger har i utgangspunktet til hensikt å appellere til kropp enn til intellekt, og kan sammenfalle med den lavkulturelle og folkelig smak. Et slikt synspunkt er i tråd med at pornografi handler om funksjon, slik jeg tidligere har sitert Rolness. I kontrast til hardpornografien, spiller Koons også på erotikkens konvensjoner. Disse fremstillingene

⁶² Lise Vogel, "Erotica, the academy, and art publishing: A review of woman as sex object. Studies in erotic art, 1730-1970" i *Art Journal* 35, nr. 4 (sommer 1976), 378.

fremstår som snillere, mykere og estetiske. Erotiske fremstillinger ser ut til å ha til hensikt å appellere mer til intellektet, og kan knyttes til den borgerlige og høykulturelle smak. Ifølge Rolness markerer skillet mellom pornografi og erotikk et skille mellom høykultur og lavkultur.⁶³

Gjennom Koons' operasjon i feltet mellom kitsch og ikke-kitsch viderefører han *Banality*-seriens fremvisning av middelklassens smak. Dette gjør han gjennom seriens dyre- og blomsterskulpturer som ligner forstørrede masseproduserte pyntegjenstander. I dyreskulpturene spiller Koons på den søte kitschens sentimentalitet, som kommer i konflikt med pornografiens ikke-sentimentalitet. I tillegg spiller disse skulpturene en viktig rolle i tolkningen av de øvrige verkene i serien, og kan fungere som en beskyttelse i å tolke serien som obskøn.

I spenningsfeltet mellom de ulike erotiske fremstillingene foreligger spørsmålet om skam og obskønit, noe som spiller en sentral rolle i Koons' serie. Koons ser ut til å fjerne skam fra ulike erotiske fremstillinger, slik at man kan like det man liker, være den man er og dermed opprettholde en sosial identitet. Gjennom å fjerne spørsmålet om obskønit og skam knyttet til dette, gir Koons rom for ulike typer erotiske fremstillinger innenfor kunsten. Koons har dermed tatt de ulike sosiale klassers smak på alvor.

Det strukturalistiske skjema har gjort det mulig for meg å analysere Koons' lek med erotiske fremstillinger og sosiale konvensjoner. Slik belyses lettere hvordan Koons bringer frem ulike sosial klassers smak. Skjema har ryddet opp i denne serien som for øvrig peker i flere retninger. En strukturalistisk feltanalyse mener jeg har vært nyttig i denne sammenheng fordi begreper, fremstillinger og folks smak er noe i kraft av hva de ikke er.

1.3 Generell litteratur om kunst, pornografi og kitsch

Litteraturen jeg har lagt til grunn for valg av metode er Rosalind Krauss' "Skulpturen i det utvidede felt" (1979). Jeg har i tillegg forholdt meg til Daniel Chandlers *Semiotics: The Basics* (2002). Pierre Bourdieus "'Innledning' til distinksjonen" (1979) har vært til god hjelp i arbeidet med sosiale klassers smak, i tillegg til Otto M. Christensens "Pierre Bourdieus kunstsyn – en kritisk presentasjon av La distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant" (1995).

⁶³ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 121.

Verkene i Koons' serie er oppgavens primærkilder. Gjennom arbeidet med serien har jeg hatt god hjelp av Koons' egen hjemmeside, der 27 av verkene er presentert.⁶⁴ Ellers har jeg måtte forholde meg til verk avbildet i utstillingskataloger for å få den totale oversikten over alle verk i serien. Angelika Muthesius *Jeff Koons* (1992) presenterer en fullstendig liste over alle verk i serien, og jeg har valgt å gå ut fra at denne listen er korrekt. Flere utstillingskataloger opererer med ulike titler på noen av de samme verkene, men jeg har forholdt meg til hva Koons selv kaller verkene, samt hva flertallet av utstillingskatalogene bruker. Spesielt gjelder dette de fotobaserte oljemaleriene *Manet* og *Manet Soft*. Astrup Fearnleys utstillingskatalog *Jeff Koons retrospektiv* (2004) refererer kun til bildet *Manet*. I Muthesius *Jeff Koons* omtales *Manet* som *Manet Soft*, og jeg mener Muthesius' presentasjon fremstår som mer riktig. Kelly Devine Thomas skriver i *ARTnews* at under rettsaken med Staller, ødela Koons en rekke verk fra serien.⁶⁵ Åtte verk har det ikke vært mulig å oppdrive. Muthesius' bok er den eneste som nevner disse verkene, men har dem ikke illustrert. Jeg har derfor forholdt meg til serien uten å ta hensyn til disse åtte verkene, men jeg har inkludert dem i den totale listen over verkene som er vedlagt. Det foreligger mye litteratur om Koons' kunst enten i form av utstillingskataloger, bøker eller artikler. Her har jeg måtte forholde meg til et utvalg jeg mener best mulig kan belyse *Made in Heaven*. Ingen masteroppgaver omhandler Koons, bortsett fra Hanna Cecilie Skurdals masteroppgave i sosiologi *God smak – dårlig smak – eller kitsch?* (2006), som tar for seg produksjon, konsum og distribusjon av dårlig smak sett i forhold til Koons og Odd Nerdrum. Slik jeg kan se, foreligger det heller ingen masteroppgaver i kunsthistorie som bruker Krauss' strukturalistisk feltanalyse som metode på denne måten.

For å svare på denne oppgaven, har det for det første vært viktig å få en god oversikt over pornografien og dens konvensjoner. Det foreligger et stort litteraturtilfang om pornografi. For det første har jeg forholdt meg til litteratur skrevet i forbindelse med pornodebatten på 1970- og 1980-tallet. Her har Kjetil Rolness' *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med mytene om porno* (1992) fungert som et godt oversiktsverk over denne debattens hovedproblemstillinger, selv om den er skrevet med henblikk på den norske pornodebatten. Enkelte amerikanske feminister har skrevet en rekke artikler og bøker om deres synspunkter på pornografien. To eksempler er Andrea Dworkins bok *Pornography: Men Possessing Woman* (1977), som gir en redegjørelse over oppfattelsen av kvinnens objektivering i forhold til pornografien, og Gloria Steinems artikkel "Erotica and pornography: a clear and present difference" (1978) om erotikkens adskillelse fra pornografi. I denne diskusjonen har jeg også

⁶⁴ Se Jeff Koons hjemmeside: www.jeffkoons.com

⁶⁵ Kelly Devine Thomas, "The selling of Jeff Koons", i *ARTnews* (mai 2005), 119.

trukket inn artikler skrevet om pornografiens forhold til kunst, litteratur og film. Eksempler på dette er Susan Sontags bok *Pornografiens forestillingsverden* (1967) der hun gjennomgår pornografi som skjønnlitteratur. Pornoforsker Linda Williams har skrevet en rekke bøker og artikler om pornografi, og spesielt i forhold til pornofilm. Jeg har valgt å forholde meg til enkelte av hennes artikler, og spesielt de som kan belyse pornografiens konvensjoner, som for eksempel "Generic pleasure: number and narrative" (1999). Her gjennomgår hun hardpornografiens ikonografi i pornofilmer. Videre var det viktig å få en god oversikt over erotiske fremstillinger innenfor billedkunsten, og dens forhold til pornografi. Kenneth Clarks bok *The nude: A Study in Ideal Form* (1960) danner et viktig bakteppe for oppgaven, der han gjør rede for fremstillinger av kvinnen som *the nude* eller som *naked*. Det samme gjelder Beatrice Farwells bok *Manet and the Nude: A Study in Iconography in the Secound Empire* (1981), som ikke bare tar for seg Édouard Manets kunst, men også Manets forhold til *the nude*. Farwell på sin side nevner Clarks inndeling, men tar ikke hensyn til den i analysen av Manet. Manet spiller en nøkkelrolle i denne diskusjonen, fordi Koons tilsynelatende legger opp til en sammenligning med han. Peter Webbs bok *The erotic arts* (1975) og Alyce Mahons *Eroticism & Art* (2005) gir begge en god oversikt over erotiske fremstillinger gjennom kunsthistorien. Til forskjell fra Mahons bok som fungerer mer som en redegjørelse, er Webbs bok skrevet som et innlegg i pornodebatten på 1970-tallet, der man følte et behov for å skille kunst fra pornografi. Webb på sin side så på hvordan pornografi skilte seg fra erotisk kunst. John Bergers *Ways of Seeing* (1972) danner en motvekt i denne debatten, der han så på likheter mellom det tradisjonelle aktmaleriet og mykpornografiske fremstillinger. Denne diskusjonen berører også spørsmålet om det obscøne. I denne sammenheng har jeg valgt og forhold meg til Kerstin Meys bok *Art and Obscenity* (2007), der hun gir en god beskrivelse på obscønetet i forhold til pornografien. Videre har artikler skrevet om Annie Sprinkles porno-performance vært til god hjelp i å belyse pornografiens tilstedeværelse i den postmoderne kunsten. To eksempler er Linda Williams "The pornography and performance art of Annie Sprinkle" (1993) og Elinor Fuchs "Staging the obscene body" (1989). Begge disse artiklene belyser Sprinkles ikke-pornografiske grep, som vil her kunne sees i forhold til Koons' operasjon i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi.

På en annen side har det vært viktig å få god oversikt over kitschens og dens konvensjoner. Tomas Kulkas bok *Kitsch and Art* (1994), gir en grei oversikt over dette. Kulka redegjør for hva kitsch er, samtidig som han går i dybden på både hva som gjør kitsch verdiløst sett i forhold til kunsten. Videre kommer jeg ikke utenom Gillo Dorfles' *Kitsch: The world of bad taste* (1963). Den utgjør en samling av viktige artikler som belyser kitschens felt

fra flere synsvinkler. Tekster skrevet i forbindelse med kitschdebatten på 1930-tallet, der Clement Greenberg og Hermann Broch var sentrale aktører, danner et bakteppe for mange av disse teoretikerne og jeg kommer også i noe grad til å forholde meg til disse. Siden jeg i hovedsak har valgt å ta for meg den søte kitschen, vil Kathleen Higgins' artikkel "Sweet kitsch" (1992) og Robert C. Solomons artikkel "On kitsch and sentimentality" (1991) spille en vesentlig rolle. I tillegg har jeg forholdt meg til Milan Kunderas roman *Tilværelsens uutholdelige letthet* (1984).

Når det gjelder pornokitsch og dens konvensjoner har jeg valgt å forholde meg til Ugo Vollis artikkel "Pornography and pornokitsch" (1969). Ut fra det jeg kan se, er det ingen andre teoretikere som går grundig inn på pornokitsch. I kapittel 6.0 kommer jeg frem til at pornokitsch inkluderer enkelte kamasutra-fremstillinger. Jeg har derfor også trukket inn læren om kamasutra slik den fremkommer i Mallanaga Vatsyayanas over to tusen år gamle bok *Kama Sutra: læren om nytelse*.

1.4 Struktur og avgrensning

Først vil jeg presentere Koons' kunstnerskap, og serien *Made in Heaven* spesielt. Deretter vil jeg ta for meg kategoriene i den erotiske kunstens utvidede felt hver for seg.

Kapittelinnndelingen vil følge denne. Kapittel 3.0 vil ta for seg Koons' bearbeiding av den idealiserte erotiske kunsten på 1800-tallet. Kapittel 4.0 vil ta for seg hvordan Koons opererer i spenningsfeltet mellom pornografi og ikke-pornografi, mens kapittel 5.0 vil ta for seg hvordan Koons opererer i spenningsfeltet mellom kitsch og ikke-kitsch. Det siste kapitlet vil behandle Koons' lek bearbeiding av pornokitsch. Seriens motivplan vil være utgangspunkt for analysen, noe som innebærer at jeg i hovedsak se på ikonografien. I enkelte tilfeller vil jeg gå ut over motivplanet og inkludere bildeteksten. Ifølge Roland Barthes fremviser ikke bildet i seg selv en isolert struktur, men kommuniserer med andre strukturer som for eksempel bildeteksten.⁶⁶ Siden serien inneholder 52 verk vil jeg forholde meg til et utvalg av disse. Utvalget er gjort på bakgrunn av at om jeg får belyst de viktigste punktene i det presenterte skjema (illustrasjon VI). Da jeg i innledningen allerede har redegjort for de viktigste hovedslutningene, vil oppgaven ikke ha en lang avsluttende konklusjon. I midlertid vil hvert kapittel som følger ha en kort konkluderende oppsummering.

⁶⁶ Roland Barthes, "The photographic message", i *Image-Music-Tekst*, overs. av Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 16.

2.0 Kunstnerskap og *Made in Heaven* spesielt

2.1 Jeff Koons' kunstnerskap

Jeff Koons er født i York, Pennsylvania i 1955. Han er utdannet ved Maryland Institute Collage of Art i Baltimore og The School of Art Institute of Chicago i tidsrommet 1972-1976.⁶⁷ Koons er en meget produktiv kunstner, og arbeidene hans er stort sett gruppert i serier. Frem til nå har Koons laget 14 serier, og de fleste inneholder flere titalls verk. I tillegg kommer enkeltverkene *Kiepenkerl* (1987), *Puppy* (1992) og *Split Rocker* (2002), der de to siste er enorme skulpturer sammensatt av ekte blomster. Jeg vil her omtale noen av seriene kronologisk, for å gi en oversikt over Koons' kunstnerskap. Jeg går ikke nærmere inn på enkeltverk, selv om jeg viser til noen i redegjørelsen. Serien *Made in Heaven* presenteres avslutningsvis.

Sammen med Haim Steinbach (f. 1944), Sherrie Levine (f. 1947), Philip Taaffe (f. 1955), Peter Halley (f. 1953) og Ashley Bickerton (f. 1959) markerte Koons et viktig skifte i den postmoderne kunsten på 1980-tallet i New York. Disse kunstnerne inkorporerte readymades dratt direkte fra det kommersielle markedet i deres skulpturer og installasjoner, og kan sees i sammenheng med postmodernismens angrep på den modernistiske kunsten.⁶⁸ Den kampen popkunsten kjempet på 1960-tallet seiret på 1980-tallet da den modernistiske kunsten hadde utspilt sin rolle, og popkunsten ble betraktet som høykunst.⁶⁹ Koons og de andre nevnte kunstnerne fortsatte Marcel Duchamps (1887-1969) og Andy Warhols (1928-1987) linje ved å plassere masseproduserte readymades inn i kunstgalleriet.

Koons' første utstilling *The New* var i 1980, da han stilte ut støvsugere satt inn i utstillingsmotre i vinduet til Museum of Contemporary Art i Soho. Koons fortsatte å lage bearbejdet readymades gjennom seriene *Equilibrium* (1985), *Statuary* (1986) og *Luxury and Degradation* (1986). I *Equilibrium* fikk han bl.a. hjelp av Richard P. Feynman, nobelprisvinner i fysikk, til å lage verket *Three Ball Total Equilibrium Tank* (1985).⁷⁰ Verket fremstiller tre basketballer svevende i en vannbeholder fylt med en blanding av vann og natriumklorid. Å bruke dyktige håndverkere er noe Koons fortsatte med i sin kunstproduksjon,

⁶⁷ Francesco Bonami, red. *Jeff Koons* (New Haven: Museum of contemporary art Yale University Press, 2008), 116.

⁶⁸ Peter Nagy, "Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bickerton 'From Criticism to Complicity'" i *Art in theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, red. av Paul Wood, (Malden: Blackwell Publishers, 1992), 1051.

⁶⁹ Arthur C. Danto, "Banalitet og hyllest: Jeff Koons' kunstnerskap", i *Jeff Koons retrospektiv*, Jeff Koons m.fl., red. av Marit Woltmann, overs. av Erik Ringen m.fl. (Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004), 49.

⁷⁰ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 30.

og kunsten hans innehar en høy kunstnerisk og økonomisk verdi. Gjennom Koons' bruk av dyktige håndverkere skiller han seg fra bl.a. Duchamps kunst som har liten eller ingen håndverksmessighet. Koons har i dag sin "fabrikk" på Manhattan i New York, der han har ansatt opp til 70 assistenter.⁷¹ I *Luxury and Degradation* presenterer han ulike spritreklame, og hvordan disse appellerer til ulike sosiale klassers smak.⁷²

1987 kan betraktes som en milepæl i Koons' kunstnerskap da han for første gang tok avstand fra sin tidligere kunst, og fremla en ny. Vendepunktet skjer i bladet *Artforum*, der han illustrerte forsiden, og en rekke helsider. Koons kalte prosjektet *Baptism*, og bildene fremviste kitschy folkelig kunst og objekter fra barokk og rokokko. Rundt disse bildene hadde han spredt ord og fraser som man ikke helt visste om man skulle tolke som tekst eller dekorative elementer.⁷³ Prosjektet endte med at Koons ødela en porselensfigur med en hammer lagt over ordene *criticality* og *gone*, noe som kan tolkes som at Koons nå gikk inn i en ny æra i sin kunstnerskap. Her forelå det både en dekonstruksjon og skapelse. En dekonstruksjon av den gamle måten å jobbe på, og et signal om at han kom til å skape helt nye objekter.⁷⁴ Fra å jobbe med en ren etterligning av readymades, kom Koons med det nye til å bearbeide readymades. Dette var objekter som var helt nye, men med en innebygget følelse av readymades hentet fra massekulturen. Ifølge Corris tok Koons på denne måten avstand fra hans kollegaer som Steinbach, Bickerton og Meyer Vaisman (f. 1960).⁷⁵ Koons hadde nå en mulighet til å utvikle et kompakt fortellende arbeide som var knyttet til massekulturen, i og med at de lignet objekter hentet derfra. Samtidig kunne ingen bevise at han ikke drev rovdrift på massekulturen gjennom en ren etterligning.⁷⁶

Mange vil si at serien *Banality* (1988) er en av hans hovedserier, som representerer "den nye Jeff Koons". I serien bearbeider Koons en idé om middelklassens estetikk, inspirert av porselensfigurer og kitsch. Gjennom å bli inspirert av former hentet fra barokk, rokokko og tysk treskjæring, behandler Koons middelklassens smak.⁷⁷ Barokk og rokokko, som tidligere representerte den kongelige smak, er i middelklassen benyttet som masseproduserte pyntegjenstander og billig nips.⁷⁸ Koons annonserte denne seriens ankomst ved aktivt å ta i

⁷¹ Gaby Wood, "The wizard of odd" i *The Observer*, 03.06.2007, <http://www.guardian.co.uk/artandedesign/2007/jun/03/art/print> (oppsøkt 23.07.2008).

⁷² Peter Schjeldal, "Sympati for djevelen" i *Jeff Koons – retrospektiv: Utstilling Aarhus Kunstmuseum 22.1-28.2.1993*, red. av Jens Erik Sørensen og Anders Kold (Århus: Århus Kunstmuseum Danmark, 1993), 13.

⁷³ Michael Corris, "Jeff Koons: In the heart of nowhere" i *ART+Tekst*, Nr. 45, Australia (mai 1993), 50.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Koons, m.fl. *Jeff Koons retrospektiv*, 8.

⁷⁸ Ibid., 85.

bruk massemedia. Han laget en serie plakater som han trykket i forskjellige amerikanske kunstmagasiner.⁷⁹ På denne måten plasserte han seg selv blant kunstnere på 1980-tallet som for eksempel Simon Linke (f. 1958), som tok kontroll over sin egen publisitet, og utnyttet massekulturens effekt av annonsering.⁸⁰ Koons betrakter seg selv som en media-personlighet.⁸¹ Gjennom sin selvforkusering, som artist bl.a. gjennom annonseringen til denne serien og Koons' fokusering omkring seg selv, kan han plasseres i bås sammen med Duchamp, Warhol, Roy Lichtenstein (1923-1997) og Joseph Beuys (1921-1986). Hans selvforkusering når sitt høydepunkt i *Made in Heaven*, der han brukte mediastjernen Ilona Staller (f. 1951) og seg selv i kunsten.

Koons giftet seg med Ilona Staller i 1991, og de fikk sønnen Ludvig i 1992. Paret skilte seg året etter og Staller tok Ludvig med seg til Italia. Koons ønsket at sønnen skulle komme tilbake, og han lagde i den forbindelse serien *Celebration* (1994-2000).⁸² *Celebration* er den lengstgående serien han har laget. Ifølge Kelly Devine Thomas i *ARTnews* lagde Koons denne serien for å kommunisere med sin sønn.⁸³ Koons' markerte at hans liv og kunst er nært knyttet sammen, noe vi senere skal se med serien *Made in Heaven*. I *Celebration* som består av monumentale ballongdyr i rustfritt stål, kan tolkes som en hyllest til barndommen.⁸⁴

I seriene som etterfulgte *Celebration*, ga ikke Koons slipp på barndommen og barneleker. I seriene *Easyfun* (1999) og *Easyfun – Eternal* (2001) finner vi en sammenblanding av barnslig moro og voksent alvor. *Easyfun – Eternal* består av collagemalerier sammensatt av en blanding av abstraksjon, tegneserieformer og realistiske bilder hentet fra reklame for matvarer. Ifølge Koons handler seriene om å akseptere alt, inkludert mat, seksualitet, barndom og den dagligdagse stimulus vi får fra reklame.⁸⁵

I Koons' siste serie *Hulk Elvis* (2007) sirkulerer han motivmessig rundt tegneseriehelten Hulk, brukt i ulike collage-fremstillinger som vises sammen med både abstrakte og realistiske elementer. I denne serien transformerer Koons Hulk til Warhols silketrykk av Elvis fra 1960-tallet, og fremstiller maskuliniteten i Warhols Elvis. Selv om Hulk ikke bærer en pistol som Warhols Elvis, uttrykker hulk en maskulinitet i seg selv, mener Koons.⁸⁶ Sammen med ikonografi fra den amerikanske kulturen, som for eksempel Liberty

⁷⁹ Remi Koolhaas og Hans Ulrich Obrist, "Interview" i *Jeff Koons retrospektiv*, Jeff Koons m.fl., red. av Marit Woltmann. Overs. av Erik Ringen m.fl. (Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004), 69.

⁸⁰ John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media*, (London: Pluto Press, 1994), 127.

⁸¹ Corris, "Jeff Koons: in the heart of nowhere", 53.

⁸² Thomas, "The selling of Jeff Koons", 119.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Bonami, *Jeff Koons*, 81.

⁸⁵ Ibid., 89.

⁸⁶ Ibid. 119.

Bell, fremstår serien som en tolkning av den aggressive og arrogante Amerikanske krigføringen de siste årene.⁸⁷ Koons avkrefter likevel at kunsten hans er politisk.⁸⁸ Akkurat nå arbeider Koons med å lage en tro kopi av et lokomotiv fra 1940-tallet, et oppdrag for Los Angeles Country Museum of Art. Lokomotivet skal henge i en kran.

2.2 *Made in Heaven*

Made in Heaven startet med en forespørsel fra Whitney Museum of American Art i New York, som skulle sette opp utstillingen *Image World* i 1989 om medias kraft. Koons ble spurt om han ville lage en rekke billboards som skulle henges opp på Manhattan som en del av denne utstillingen. Koons svarte ja, og valgte å publisere seg selv som filmstjerne. ”Den letteste veien å bli stjerne på, var å gjøre porno”, sa Koons i et intervju med Rem Koolhaas og Hans Ulrich Obrist.⁸⁹ Billboardet fremstiller Koons og Staller liggende på en klippe, og har påskriften: ”MADE IN HEAVEN *Starring: JEFF KOONS CICCIOLINA*”. Påskriften viser til filmen som skulle lages. Den ble aldri laget.⁹⁰

Ifølge Koons stiftet han bekjentskap med Ilona Staller gjennom arbeidet med *Banality*. Han ble fasinert av spesielt kulissene i hennes pornografiske bilder:

When I did my ‘Banality’ show, trying to find skin tones so that the assistants would know what colours to make the flesh, I bought some men’s magazines to show how to paint the Pink Panther or the woman in the tub. And I saw photos of Cicciolina there, and found out she was in the Italian Parliament; on the autostrada I found one of her magazines and bought it. I was very intrigued by the different type of backgrounds that were used in those men’s magazines; I was used to Playboy or something from American culture, which is the girl-next-door. But here these backdrops were very fantasy orientated. I thought I’ll just collage myself directly into some of these images. I fell in love with Cicciolina during these photo shoots...⁹¹

Samarbeidet med Staller resulterte i 52 verk, der over 20 av disse fremstiller paret mens de har samleie eller annen seksuell aktivitet. Serien spenner fra mykpornografiske fotobaserte oljemalerier og skulpturer, der kjønnsorganer er skjult eller samleie ikke forekommer, til hardpornografiske fotobaserte oljemalerier som inkluderer bl.a. nærbilder av opphissede kjønnsorganer. I serien finnes også skulpturer av dyr og blomster, som kan minne om ren kitsch. Med sju skulpturer i glass, kalt *Kama Sutra*, viser Koons også til Sanskrit-litteraturen og østlig seksualitet.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Remi Koolhaas og Hans Ulrich Obrist, ”Interview” 66.

⁹⁰ Ibid., 67.

⁹¹ Adrian Dannatt, ”Pop art’s shiny, happy person” i *The Art Newspaper*, nr. 146 (april 2004), 34.

Da deler av serien for første gang ble vist på Biennalen i Venezia i 1990, ble den mottatt med massiv kritikk og pipekonsert. Også i USA høstet den stor kritikk.⁹² Devine Thomas refererer Michael Kimmelman i *New York Times* som skrev: “Just when it looked as if the `80s were finally over, Jeff Koons has provided one last, pathetic gasp of the sort of self-promoting hype and sensationalism that characterized the worst of the decade.”⁹³ Selv sier Koons at serien ikke hadde til hensikt å skape sjokkopplevelser, men at han forstår at serien kunne bli oppfattet i den retning.⁹⁴

Robert Rosenblum i *The Jeff Koons Handbook* spør om serien kan identifiseres med den dagligdagse pornografien, noe han presiserer at den ikke kan. Rosenblum skriver at det ikke var pornografien Koons ønsket å fremstille, men kjærligheten gjenforeningsmessig og spiritielt.⁹⁵ Francesco Bonami i *Jeff Koons*, går enda sterkere ut når han skriver: ”Sexuality has never had any pornographic implication for Koons, in spite of the bad habit of some critics to interpret his work as erotic is misleading”.⁹⁶ Bonami poengterer videre ved å sammenligne med Gustav Courbets (1819-1877) malerier, og hevder Koons’ serie er mindre erotisk enn Courbets. I stedet spiller Koons på fantasien: “In fact, Koons’ sexuality explicit works are much less erotic than Courbet’s paintings ... Jeff Koons looks at Courbet’s sensuality and implants it in the familiarity of some suburban fantasy.”⁹⁷ Ifølge Bonami er Koons’ kamasutra-skulpturer i serien det nærmeste man kan komme seksualitet i hans kunst, selv om Bonami mener Koons ikke direkte henviser til Sanskrit-litteraturen.⁹⁸ Corris mener spørsmålet om serien er pornografi eller ikke, er det minst påtrengende spørsmålet serien reiser, men presiserer at Koons frimodig bruker de pornografiske kategoriene gjennom å bruke Staller.⁹⁹

Ifølge Corris er Koons klar over at serien kan bli betraktet som naturaliserte objekter av pornografi, kitsch eller forbrukervare, og gjør derfor visse grep for å holde den absolutte nektelsen av serien som kunst i sjakk.¹⁰⁰ Corris går ikke inn på hvilke grep Koons gjør i den retning. Ifølge Corris har ingen forsøkt å sette søkelyset på hvorfor serien skiller seg fra ren pornografi, ren kitsch eller ren erotisk fantasi. Han mener enkelte betrakttere vil måtte hankes

⁹² Robert Rosenblum, ”Notes on Jeff Koons” i *The Jeff Koons Handbook* (London: Thames and Hudson, 1992), 24-25.

⁹³ Thomas, ”The selling of Jeff Koons”, 119.

⁹⁴ Dannatt, ”Pop art’s shiny, happy person”, 35.

⁹⁵ Rosenblum, ”Notes on Jeff Koons”, 26.

⁹⁶ Bonami, *Jeff Koons*, 9.

⁹⁷ *Ibid.*, 10.

⁹⁸ *Ibid.*, 9.

⁹⁹ Corris, ”Jeff Koons: In the heart of nowhere”, 51.

¹⁰⁰ *Ibid.*

med spørsmålet om pornografi, og at en tolkning må sees i sammenheng med de øvrige verkene i serien, da spesielt skulpturene av dyr og blomster.¹⁰¹

Noe vil si at *Made in Heaven* er både eklektisk og intertekstuell. I et intervju med Adrian Dannatt i *The Art Newspaper* i 2004 sa Koons følgende: "[I] wanted to make a body of work from this interest in Baroque and Rococo in the tradition of Boucher and Fragonard."¹⁰² Hanne Beate Ueland skriver i *Jeff Koons retrospektiv* at Koons i *Made in Heaven*, gjennom dyrene og blomstene i serien, er inspirert av barokkens og rokokkos estetikk.¹⁰³ Videre kan enkelte av verkene sees i sammenheng med den erotiske kunsten, der nakenhet var skjult bak bibelske eller mytologiske fortellinger. På denne måten kan Staller fremstå som kjærlighetsgudinnen Venus. Rosenblum skriver: "La Ciciolina was concerned, were so thoroughly depilated, cherubically pink and spotlessly clean, that they almost would have been at home in an exhibition of 19th-century academic nudes, at once wanton and idealized, by the likes of Bouguereau or Cabanel."¹⁰⁴ Rosenblum påpeker på denne måten Koons' lek med den idealiserte erotiske kunsten ved å vise til Stallers idealiserende trekk. Corris kritiserer Rosenblum for ikke å gå nærmere inn på seriens forhold til Salongmaleriet på 1800-tallet, og heller ikke seriens tilknytning til 1700-tallets franske kunstnere som Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) og Jean Honoré Fragonard (1732-1806).¹⁰⁵ Corris på sin side lar det være med kritikken og utdyper heller ikke Koons' forhold til 1800-tallets erotiske kunst nærmere. Videre påpeker Ueland seriens forbindelser både til Pablo Picassos (1881-1973) erotiske bilder som skapte sjokkbølger i sin tid, men også både til Courbets og Édouard Manets (1832-1883) realisme. Seriens forbindelse til Manet, mener Ueland Koons påpeker ved å titulere et av bildene *Manet*.¹⁰⁶ Det foreligger forøvrig to bilder med tittelen "Manet". Det siste bildet heter *Manet Soft*, slik jeg har vært inne på i kapittel 1.0.

Ifølge Ueland tar serien ta opp forholdet mellom ulike klasser i samfunnet, menneskenes forhold til sin egen seksualitet, samt forholdet mellom kunsten og pornografien.¹⁰⁷ Hun ser serien i forlengelse av *Banality*: "Mens Koons i *Banality* opphøyde en banal estetikk til kunst innenfor museets hvite kube, handler *Made in Heaven* om seksualitetens tilstedeværelse i kunsttradisjonen og alle menneskers liv."¹⁰⁸

¹⁰¹ Ibid., 52.

¹⁰² Dannatt, "Pop art's shiny, happy person", 35.

¹⁰³ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

¹⁰⁴ Rosenblum, "Notes on Jeff Koons", 25.

¹⁰⁵ Corris, "Jeff Koons: In the heart of nowhere", 52.

¹⁰⁶ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 102.

¹⁰⁷ Ibid., 103.

¹⁰⁸ Ibid., 103.

På denne måten omtaler Ueland seriens tilknytning til kunsttradisjonen, der erotiske fremstillinger har spilt en stor rolle. Samtidig knytter hun serien til menneskers seksualitet. Dette kan jeg være enig i da vi skal se Koons gjennom serien gir et bilde av at folk liker forskjellige ting, enten dette måtte være som pornografi, kunst, erotikk, pornokitsch eller kitsch. Ifølge Corris handler serien om å tillate pornografi innenfor høykunsten fremstilt uten skyld og skam, og det er nettopp serien som kunst som gjør at skyld og skam kan fjernes. Kunstsfæren i seg selv gjør fremstillingene ikke-pornografiske.¹⁰⁹

Presentasjon av verkene i serien

Jeg vil nå presentere verkene i serien sett i forhold til hvordan jeg mener de fordeler seg i den erotiske kunstens utvidede felt. En nærmere beskrivelse av verkene vil bli gjort under de ulike kapitlene. Det er viktig å presisere at verkene ikke fast kan plasseres i de ulike kategoriene, men at de står i relasjon til flere av kategoriene, slik pilene i skjemaet viser. Jeg vil likevel anbringe dem i det utvidede felt for å indikere hvor jeg vil behandle dem i oppgaven. Et utvalg av de plasserte verkene vil bli behandlet i oppgaven.

Serien inneholder alt fra skulpturer i tre, marmor og glass til fotobaserte oljemalerier. Fotografiene ble tatt av Stallers egen pornofotograf (Riccardo Shicchi), i hennes studio.¹¹⁰ I de fotobaserte oljemaleriene finner vi paret ofte fremstilt foran ulike kulisser, noe som setter paret i en fantasilignende kontekst. Van Eck skriver at serien er laget på bakgrunn av østeuropeiske pornografiske filmer, der kulissene kan være et trekk som peker i den retning.¹¹¹ Effekter som sommerfugler og blomster dukker stadig opp i mange av fremstillingene.

I fem verk mener jeg Koons bearbeider den erotiske kunstens konvensjoner, og er derfor plassert under *erotisk kunst* i skjemaets det utvidede felt (illustrasjon VII). Innenfor disse verkene foreligger det to verk jeg mener har en klar religiøs dimensjon, og som bygger på en fremstilling av bibelfortellingen om Adam og Eva, der skam er et sentralt tema. Videre fremviser bystene *Self-Portrait*, *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* og relieffet *Cherubs* en relasjon til barokk og rokokko. Den sistnevnte kan knyttes til en lesning av Staller fremstilt som *Venus* og dermed som *the nude*.

Der Koons fremstiller fotobaserte nærbilder av kjønnsorganer og penetrasjoner, har jeg plassert i feltet mellom *pornografi* og *ikke-pornografi* (illustrasjon VII). I tillegg foreligger alle skulpturer og fotobaserte oljemalerier som viser paret ha samleie i denne gruppen. Jeg har også lagt til seks verk der Koons og/eller Staller møter betrakterens blikk her, selv om ikke samleie

¹⁰⁹ Corris, "Jeff Koons: In the heart of nowhere", 53 (forfatterens kursivering).

¹¹⁰ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 102.

¹¹¹ Bonami, *Jeff Koons*, 71.

direkte kan fremkomme. Hvordan aktørene i erotiske fremstillinger orienterer sine blikk, spiller en rolle i diskusjonen om fremstillingen blir tolket pornografisk eller ikke. I tillegg har jeg plassert *Silver Shoes* her, der Koons' ser ut til å dokumentere pornografiens produksjonskontekst.

Alle skulpturene av dyr og blomster har jeg plassert i feltet mellom *kitsch* og *ikke-kitsch* (illustrasjon VII). Serien inneholder fem treskulpturer av hunder, en katt i marmor og fire blomsterskulpturer/relieff, der to av disse er blomsterbuketter satt i vase. Disse skulpturene appellerer til en ren sanselighet, men ikke erotisk. Gjennom hundeskulpturene spiller Koons på den søte kitschens sentimentalitet. Skulpturene spiller en viktig rolle i Koons' øvrige lek med pornografiens konvensjoner. I motsetning til pornografi, fremstår kitsch som "ren" sensualitet. Videre har billboardet *Made in Heaven* referanser til massekulturens reklame, der den spiller på den kapitalistiske kitschen.

Koons' sju kamasutra-skulpturer i glass og fire fotobaserte oljemalerier som fremviser Koons og Staller i en fantasilignende kontekst (*fullmåne-motiver*), vil jeg se i forhold til *pornokitsch* (illustrasjon VII). Koons' valg av kulisser i *fullmåne-motivene* setter paret i en fantasilignende kontekst, og står dermed i relasjon til *pornokitsch*. I tillegg blir ulike kamasutra-illustrasjoner sett i forhold til *pornokitsch*.¹¹² Med utgangspunkt i det som er beskrevet, vil jeg få følgende fordelig av verkene i den erotiske kunstens utvidede felt (illustrasjon VII):

¹¹² Volli, "Pornography and pornokitsch", 226.

Kamasutra-skulpturer:

Kiss (Kama Sutra) (1991)
Violet - Ice (Kama Sutra) (1991)
Position Three (Kama Sutra) (1991)
Ilona on Top - Outdoors (Kama Sutra) (1991)
Couch (Kama Sutra) (1991)
Blow Job (Kama Sutra) (1991)

Fullmåne-motiver:

Kiss with Diamonds (1991)
Blow Job - Ice (1991)
Wolfman (Close up) (1991)
Ponies (1991)

Nærbilder av kjønnsorganer og/eller seksuell aktivitet:

Ilona's Asshole (1991)
Glass Dildo (1991)
Exaltation (1991)
Red Butt (Close up) (1991)
Red Doggy (1991)
Dirty - Ejaculation (1991)
Dirty - Jeff on Top (skulptur) (1991)
Dirty - Jeff on Top (olje) (1991)
Ilona's House Ejaculation (1991)
Ilona's House Ejaculation (Close up) (1991)
Manet Soft (1991)

Billboard:

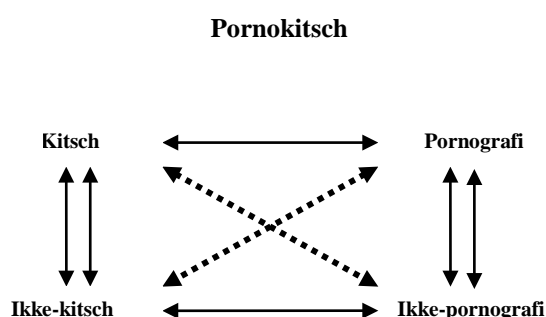
Made in Heaven (1989)

Skulpturer av dyr:

Bob-Tail (1991)
Poodle (1991)
White Terrier (1991)
Three Puppies (1991)
Yorkshire Terriers (1991)
Cat (1991)

Blomsterskulpturer:

Large Vase of Flowers (1991)
Small Vase of Flowers (1991)
Wall relief with Bird (1991)
Mound of Flowers (1991)



Dokumenterer produksjonskontekst:

Silver Shoes (1990)

Møter betrakterens blikk:

Ilona With Ass Up (1990)
Hands on Breast (1990)
Ilona on Top (Rosa Background) (1990)
Fingers Between Legs (1990)
Ilona on Top (Rosa) (1991)
Manet (1991)

Erotisk kunst

Religiøs dimensjon:

Jeff in the position of Adam (1990)
Made in Heaven - Ilona and Jeff (1990)

I relasjon til barokk og rokokko og

Staller som Venus:

Self-Portrait (1991)
Cherubs (1991)
Bourgeois Bust - Jeff and Ilona (1991)

Illustrasjon VII

3.0 Koons' bearbeiding av erotisk kunst

I dette kapitlet vil jeg se på hvordan Koons' bearbeider den erotiske kunsten. *Erotisk kunst* er i denne sammenheng definert som kunst med erotiske tema slik man spesielt fant dem innenfor Salongmaleriet på 1800-tallet, gjerne definert som *high-class erotica*.¹¹³ Disse fremstillingene fremstilte kvinnen som idealisert, og vi fant en klassisk kontrollert erotikk, slik jeg har forklart i kapittel 1.0. Slike fremstillinger kunne også forekomme innenfor den franske barokk og rokokko på 1600- og 1700-tallet.¹¹⁴

Som nevnt i forrige kapittel, mener jeg det foreligger spesielt fem verk som gjennom formspråk spiller på ulike billedkonvensjoner innenfor den erotiske kunsten (illustrasjon VII). Selv om det foreligger en bearbeiding av den klassisk kontrollerte erotikken, vil vi se at Koons på visse områder også bryter med dette. Først vil jeg ta for meg to verk jeg mener har en tydelig religiøs dimensjon, nemlig *Jeff in the Position of Adam* spesielt, og *Jeff and Ilona (Made in Heaven)* generelt. Jeg vil gå inn på en lesning av disse sett i forhold til bibelfortellingen om Adam og Eva, og hvordan Koons spiller på syndefallet som et erotisk motiv. I bilder som fremstilte syndefallet var skam sentral i bildepresentasjonen, og Koons' ser ut til å bearbeide dette.

Videre vil jeg se på bystene *Bourgeois Bust - Jeff and Ilona* og *Self-Portrait*. Disse bystene kan sammenlignes både med Antonio Canovas (1757-1822) nyklassisisme og Gian Lorenzo Berninis (1598-1680) barokk. Bystenes vektlegging av følelser kan også minne om rokokko. På denne måten spiller bystene både på nyklassisisme, barokk og rokokko, og bryter derfor på visse områder med det jeg her har definert som erotisk kunst. Bysten *Self-Portrait* vil jeg sammenligne med Berninis *Therasas Ekstase* (1647-1652) for å begrunne dens relasjon til barokken. I *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* vil jeg i hovedsak foreta en lesning i forhold til Staller fremstilt som Venus, og dermed som *the nude*. Innledningsvis vil jeg kort gjøre rede for den erotiske kunstens konvensjoner.

3.1 Den idealiserte erotiske kunsten og dens konvensjoner

Salongen, *Salon de Paris* var fra og med 1725 den offisielle utstillingen for det kongelige franske akademi. Det kongelige franske akademi, *Académie royale des peintres et des sculpteurs*, ble opprettet i 1648. Det ble en bærer av en klassisk kunstteori definert som

¹¹³ Vogel, "Erotica, the Academy", 378.

¹¹⁴ Webb, *The Erotic Arts*, 137-140, 143.

nyklassisisme og administrerte, ifølge Dag Sveen, en såkalt rett og autoritativ smak.¹¹⁵ Nyklassisismen dyrket den greske kunsten som arketypisk. Den greske kunsten hadde et idealisert skjønnhetssyn som var allmenngyldig og hevet over tid og sted.¹¹⁶ Ifølge Eli Høydalsnes kan nyklassisismen enten sees som en reaksjon på rokokkoens sanselighet eller som en forlengelse eller gjenfødelse av klassisismen på 1600-tallet. Nicolas Poussin (1594-1665) ble sett på som et ideal.¹¹⁷ Poussins kunst var helt i tråd med klassisismens idealer. Hans kunst skulle bringe frem det allmenneskelige i mennesket.¹¹⁸ I henhold til Gunnar Danbolt vil dette si: ”... en uforanderlig menneskenatur med fornuften som det naturlige sentrum.”¹¹⁹ Ifølge Danbolt hevdet René Descartes (1596-1650) i *Discours de la méthode* (1636) at det partikulære og individuelle hadde mindre verdi enn det allmenmenneskelige.¹²⁰ Danbolt skriver at klassisismens kunstnere måtte velge mellom ulike genrer for å kunne få frem det allmenmenneskelige i kunsten. Den genren som best kunne få frem det allmenneskelige, var historiemaleriet og allegorien. Historiemaleriet hentet sin motivkrets fra Bibelen eller mytologien.¹²¹

Den nakne kvinnekroppen var et mye brukt motiv innenfor Salongmaleriet. Nakenhet i seg selv var ikke et tema, men var som nevnt, en *kunstform* der erotiske fremstillinger var skjult bak gresk eller romersk mytologi.¹²² William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) og Alexandre Cabanel (1823-1889) var to viktige representanter for det akademiske maleriet. Begge kunstnerne lot seg inspirere av den greske mytologien i sine erotiske fremstillinger.¹²³ Nakenhet satt i sammenheng med mytologien ble betraktet som trygt, skriver Peter Webb: ”These painters invoke the great heritage of Classicism and mythology, and so the attendant eroticism could be considered safe.”¹²⁴

Ifølge Alyce Mahon bygget nyklassisismen på to tusen år med figurativ kunst gjennom en omskriving av greske myter, der de greske mytene omhandlet erotikk, fruktbarhet og manndom. Den nakne kvinnen fremstod som idealisert og ren, og representerte høykulturens

¹¹⁵ Dag Sveen, red., *Om kunst, kunstinstusjonen og kunstforståelse* (Oslo: Pax Forlag, 1995), 30.

¹¹⁶ Et idealisert skjønnhetssyn stammer fra Platons lære, der skjønnhet er en idé som er hevdet over tid og sted.

Vernon Hyde Minor, “Ancient theory” i *Art History's History*, 2. utg. (New Jersey: Prentice-Hall Inc., 2001), 32.

¹¹⁷ Eli Høydalsnes, ”Nyklassisismen”, Universitetet i Bergen, nett-forelesning KUN152-F, *Billedkunst fra barokk til postmodernisme*. Tilgjengelig med passord: <http://kunst.uib.no> (Printet ut 09.11.2006).

¹¹⁸ Gunnar Danbolt, “Når klassisisme møter barokk. Nicolas Poussins og Gian Lorenzo Berninis forhold til 1600-tallets kunstteoretiske debatt” i *Myten om det moderne*, red. av Henning Laugerud (Oslo: Spartacus Forlag AS, 1995), 30.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid., 30-31.

¹²¹ Ibid., 31.

¹²² Mahon, *Eroticism and Art*, 13.

¹²³ Webb, *The Erotic Arts*, 167.

¹²⁴ Ibid., 168.

smak som favoriserte en klassisk kontrollert erotikk.¹²⁵ Fremstillinger som vekket seksuelle interesser ble ifølge Beatrice Farwell, betraktet som dårlig kunst og moralsk ukorrekt.¹²⁶

Kennet Clark var, som nevnt, opptatt av at det lå et skille mellom den nakne fremstilt som *nude* og *naked*, slik jeg har gjort rede for i kapittel 1.0. Clarks definisjon på en fremstilling av den naken som *the nude*, kan fungere som en god definisjon på den retoriske erotiske kunsten. *The nude* skulle ikke vekke erotiske følelser, men var en kunstform som uttrykte en ideell skjønnhet gjennom bl.a. ren form.¹²⁷ Ifølge Farwell ble *the nude* først et begrep på 1800-tallet. Før det ble slike fremstillinger omtalt som *Venus*, *Susanna* eller *la baigneuse*.¹²⁸ Den nakne som *naked* ble ikke et tema i kunsten før på 1800-tallet, og da med Jean-August-Dominique Ingres' *Grande Odalisque* (bilde 1), som nevnt i kapittel 1.0.¹²⁹ I *Grand Odalisque* fremstilles kvinnen som et passivt objekt i et harem, og man fikk et skifte fra det ideelle til det virkelige.¹³⁰ Til tross for bildets erotiske innhold, var fremstillingen fortsatt knyttet til en strenge klassiske form.¹³¹ Realistene som Gustave Courbet og Édouard Manet fulgte Ingres' linje, og Farwell skriver at man med realistene fikk et skifte, der skam nå ble knyttet til klassiske ideelle bilder, mens de realistiske bildene fremstod som skamløse.¹³² Fremstillinger av *the nude* endret ikonografi, og ble heller knyttet til det virkelige liv, som nevnt i kapittel 1.0. Det er nettopp i de ulike bildepresentasjonene skam utspilte seg, og Koons' forhold til skam i *Made in Heaven* kan knyttes til dette.

Selv om barokk og rokokko på 1600- og 1700-tallet brøt med klassisismens ideal og dyrket følelsene fremfor fornuften, kunne det forekomme fremstillinger av den nakne som idealisert. Da kong Ludvig XV flyttet til Versailles, ble stedet et sentrum for rokokkostilen, og kunstnere som Jean Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) og Fragonard gjorde seg gjeldende.¹³³ Disse kunstnerne kunne hente motiver fra Bibelen og mytologien.¹³⁴

I Versailles skilte man mellom en *presentasjonssfære* og en *intimsfære* der presentasjonssfæren presenterte kongen utad, mens intimsfæren var privat. I presentasjonssfæren dyrket man fortsatt fornuften, men i intimsfæren fikk følelsene, og

¹²⁵ Mahon, *Eroticism and Art*, 22-23.

¹²⁶ Farwell, *Manet and the Nude*, 29.

¹²⁷ Clark, *The nude: A study of Ideal Art*, 6.

¹²⁸ Ordet *la baigneuse* refererer til bademotiv, eksempelvis hentet fra Bibelen. Farwell, *Manet and the nude*, 28.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid., 33.

¹³¹ Ibid., 39.

¹³² Ibid., 33.

¹³³ Webb, *The Erotic Arts*, 137-140.

¹³⁴ Ibid., 137-140, 143.

spesielt forelskelsen og erotikken, spillerom.¹³⁵ De erotiske scenene i intimsfæren var i hovedsak ”pakket inn” i klassisk mytologi, men fremstillinger av kvinner fra hoffet kunne forekomme.¹³⁶ Malerne som var knyttet til hoffet, svarte til oppdragsgivernes krav om å skape en idealverden. Man hadde en forestilling om at det franske hoffet var lik gudeverdenen, Olympen. Kunstnerne fremstilte derfor mennesker og guder fra Kythera, Arkadia og Olympen.¹³⁷ Fremstillinger av kjærligheten var det mest brukte tema helt frem til monarkiets fall under den franske revolusjon i 1789.¹³⁸ Rokokkoens vektlegging av følelser knytter seg til Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). For Rousseau var følelser naturlig fordi de var medfødt. Fornuften derimot var kunstig. Følelsene ble av Rousseau betraktet som individuelle, mens fornuften var felles for alle.¹³⁹ Følelsene var i rokokko betraktet som en del av menneskets identitetsdannelse.¹⁴⁰ Slike fremstillinger stod i kontrast til klassisismens vektlegging av fornuft. Jeg vil nå se på hvordan Koons spiller på skam i den erotiske kunstens bildepresentasjoner av Adam og Eva.

3.2 Koons og Staller som samtidens Adam og Eva

I det fotobaserte oljemaleriet *Jeff in the position of Adam* (bilde 2), finner vi Koons og Staller liggende på en klippe. Koons ligger bak Staller, der han halvveis oppreist med overkroppen, betrakter henne. Staller er iført hvite blondestrømper og lyseblått undertøy med åpen bh. I bakgrunnens kulisser er bølgebrus gjengitt, og på klippen de ligger på kan man så vidt øyne en slange. I bildet tar Koons rollen som Adam, noe som bl.a. kommer frem i bildetittelen. Bildet har klare likhetstrekk med Michelangelos (1475-1564) *Adams Skapelse* (1508-1512) (bilde 3), som tydeligst fremgår ved Koons’ kroppstilling. Robert Rosenblum skriver: ”...he even paraphrased the posture of Michelangelo’s nude Adam, joining almost-nude Eve (who wears a few modern accessories such as silver spike-heel shoes and an open bra).”¹⁴¹ Om man tolker Koons som Adam, vil man også kunne anta at Staller har tatt rollen som Eva, slik Rosenblum tolker det. På denne måten ligger den religiøse fortellingen om Adam og Eva i bildets bakgrunn.

¹³⁵ Gunnar Danbolt, “Maleri og skulptur i rokokko-perioden”, Universitetet i Bergen, Nett-forelesning KUN152-F, *Billedkunst fra barokk til postmodernisme*, Tilgjengelig med passord: <http://kunst.uib.no> (Printet ut 09.11.2006).

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Stephen Jones, *Det 18. århundrets kunst*, overs. av Erling Magnar Jørgensen (Oslo: Forsythia, 1993), 31.

¹³⁸ Webb, *The Erotic Arts*, 138.

¹³⁹ Danbolt, “Maleri og skulptur i rokokko-perioden”.

¹⁴⁰ Danbolt, “Maleri og skulptur i rokokko-perioden”.

¹⁴¹ Rosenblum, “Notes on Jeff Koons”, 23 (forfatterens parantes).

Selv om det forelå en overvekt av motiver hentet fra den greske og romerske mytologien innenfor Salongmaleriet på 1800-tallet, var ikke motiver fra Bibelen uvanlig. Et eksempel på det er François Joseph Aimé de Lemuds (1817-1865) *Adams Fall* (ca 1865) (bilde 4), som fremstiller Adam og Eva halvveis nakne i Edens Hage.¹⁴² Til forskjell fra den erotiske kunstens fremstillinger av Venus, var Adams og Evas kjønnsorganer tildekket, for å påpeke bibelfortellingens relasjon til skam.¹⁴³

Bibelfortellingen om Adam og Eva handler om deres utdrivelse fra Paradis. Paret ble utvist fra Edens hage etter at slangen lurte Eva til å spise epler fra det forbudte treet. Eva gir et eple til Adam, som de begge spiser. Adam og Eva får dermed kjenne godt og ondt, og paret oppdager sin egen nakenhet.¹⁴⁴ Slangen som fremkommer på klippen paret ligger på i *Jeff in the Position of Adam*, kan også være et tegn som støtter verkets relasjon til syndefallet. Slangen kommer tydeligere frem i plastskulpturen *Jeff and Ilona (Made in Heaven)* (bilde 5), der den med sin gullfarge slynger seg om klippen paret ligger på. Til forskjell fra *Jeff in the Position of Adam* er Koons her halvveis liggende oppå Staller, mens hun holder armene på hodet. Hun viser tegn til en slags orgastisk nytelse, samtidig som hun ligner Francisco José de Goyas' (1746-1828) *Nakne Majas* (ca 1800) (bilde 6) positur.

I flere intervjuer har Koons sagt at han var inspirert av Masaccios (1401-1428) *Utdrivelse fra Paradis* (ca 1427) (bilde 7) da han lagde denne serien.¹⁴⁵ Hanne Beate Ueland trekker også frem Masaccios bilde som en viktig inspirasjonskilde.¹⁴⁶ På denne måten mener jeg Koons legger opp til en tolkning av temaene skyld og skam. I Masaccios bilde fremkommer tydelig Adams og Evas skyld og skam gjennom deres ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Adam holder seg for ansiktet, mens Eva holder armene foran brystene og kjønnet. Samme kroppsspråk kan vi kjenne igjen i Lemuds bilde. Koons bekrefter at det var nettopp Adam og Evas kroppsspråk han lot seg merke med i Masaccios bilde: "In *The Expulsion*, there's all this guilt and shame that were on Adam and Eve's faces."¹⁴⁷

Sammenlignet med Masaccios gjengivelse av Adam og Eva, foreligger det en stor forskjell i parets ansiktsuttrykk. Skylden og skammen er hos Koons fjernet, og paret virker

¹⁴² Francis Frascina, Nigel Blake og Briony Fer m.fl., *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century* (London: Yale University Press, 1993), 24.

¹⁴³ Farwell, *Manet and the nude*, 31.

¹⁴⁴ Bibelen, 1.mos, kap 3, 3-16.

¹⁴⁵ Dannatt, "Pop art's shiny, happy person", 35; Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

¹⁴⁶ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

¹⁴⁷ Gordon Burn, "Jeff Koons: Subversively normal" i *The Guardian London*, 16.11.2006, <http://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2006/11/16/2003336650> (Oppsøkt 08.01.2009); Kevin Nance, "American Optimist" i *Artnet Magazine*, <http://www.artnet.com/magazineus/features/nance/nance6-9-08.asp?print=1> (Oppsøkt 13.08.08).

tilfreds der de ligger. Koons smiler til og med i betraktningen av Staller, mens Staller er avslappet og har lukkede øyne. Ved å fjerne skyld og skam fra denne fortellingen, vil Koons bl.a. fjerne seg fra tidligere fremstillinger av syndefallet som vektla en fremstilling av paret som skyldige og skammelige, noe Masaccios og Lemuds bilder er eksempler på. På denne måten spiller Koons på de fortidige fremstillingene av syndefallet, men legger til en ny mening. På samme måte som Eva i Masaccios bilde, holder Staller for sitt eget bryst, men her i en form for velbehag og skamløshet. Stallers positur og ansiktsuttrykk kan heller ligne Ingres' kvinner i *Det tyrkiske bad* (1863) (bilde 8), som fremviser en orgastisk positur og ansiktsuttrykk, og uttrykker en seksuell appetitt. På samme måte sammenfaller Staller i *Jeff and Ilona (Made in Heaven)* med Goyas *Nakne Maja*, nevnt tidligere. Verken Staller, Ingres' harem-kvinner eller Maja gir spesielt inntrykk av å føle skam over sin egen kropp. Staller i *Jeff and Ilona (Made in Heaven)* ser ut til å nyte sin egen nakenhet, i stedet for å vise blygsel.

Koons' fjerning av skyld og skam handler, etter min mening, om hans lek med bilder i de ulike presentasjonene av syndefallet og hvordan erotikken utspiller seg i bildene. På det erotiske motivplanet leker han med de ulike fremstillingene av Adam og Eva. Gjennom å referere til bibelfortellingen, mener jeg Koons klarer å avlede en pornografisk tolkning. Slik kan spillet på bibelfortellingen tolkes som et ledd i å rettferdiggjøre pornografien, og man legger opp til en intellektuell betraktningssmåte knyttet til den høykulturelle smak.

I tillegg klarer han å påpeke det skamløse med erotiske fremstillinger, og at det er skammen han har fjernet. Det er jo nettopp de ulike oppfatningene om skam, som er med på å avgjøre om erotiske fremstillinger er akseptable eller ikke. Oppfatninger om skam kan knyttes til Kerstin Meys drøfting av obscønitet, der hun mener det obscøne fungerer som et skille i polariseringen mellom kunsten og pornografi, og høykultur og lavkultur.¹⁴⁸ Obscønitet handler om å fjerne fra offentlig betraktning.¹⁴⁹ Obscønitet er også et viktig aspekt innenfor pornodebatten. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.0.

3.3 Bystene *Bourgeois Bust - Jeff and Ilona* og *Self-Portrait*

Jeg ønsker nå å se nærmere på bystene *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* (bilde 9) og *Self-Portrait* (bilde 10). Begge bystene er utført i hvit marmor. Koons og Staller som omslynger hverandre i *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* hviler på en hvit sokkel i barokk stil. Sokkelens øvre del er dekorert med blomster. Ilonas bryst er iført et nett av perler, mens Koons'

¹⁴⁸ Mey, *Art and Obscenity*, 2, 9.

¹⁴⁹ John Ellis, "On pornography" i *Pornography: Film and Culture*, red. av Peter Lehman (London: Rutgers University Press, 2006), 35.

overkropp er naken. Begges ansikter er vendt mot hverandre. I *Self-Portrait* er Koons' overkropp fremstilt på sokkel som i *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*. I stedet for blomster er sokkelen omkranset av vertikale krystallinske steinforme. De vertikale krystallinske steinformene peker oppover i samme retning som Koons' hode. Øynene hans er lukket, og det kan se ut som han er i en slags orgastisk transe. Tricia Van Eck hevder at spesielt *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* viser en eklektisk lidenskap til barokken, for å skape en emosjonell opplevelse for betrakteren. Ved å hente inspirasjon fra barokkens interesser i greske og romerske guder, mener Van Eck Staller fremstår som Venus.¹⁵⁰ Hanne Beate Ueland skriver at Koons ønsket å fremstille den rene opphøyde kjærligheten. Hun knytter dette til nyklassisismen og Canovas idealiserte skulpturer, noe hun mener kommer frem i denne bysten.¹⁵¹

Slik jeg kan se det, kan begge disse bystene både peke på barokken og nyklassisismen, mens de også har en relasjon til rokokko. Ueland nøyter seg med å si at Koons er inspirert av barokkens og rokokkos estetikk i serien, og nevner spesielt rokokkomalerne Boucher og Fragonard.¹⁵² Når Van Eck knytter *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* til barokken, begrunner hun dette i at betrakteren fremstilles for en forvandlende emosjonell opplevelse.¹⁵³ Dette mener jeg kommer tydeligst frem i *Self-Portrait*, og da spesielt gjennom en sammenligning med Berninis *Therasas Ekstase* (bilde 11).

Barokk og rokokko er viktige elementer i Koons kunst. Hans bruk og tilnærming til barokk og rokokko kan på den ene siden sees i sammenheng med middelklassens dyrking av masseproduserte banale barokk- og rokokko-gjenstander. På denne måten trekker Koons inn en idé om middelklassens smak, slik han bl.a. gjorde det med *Banality*. På en annen side sier Koons at han ønsker å spille på barokkens tilknytning til det spirituelle og evige: "I use the Baroque to show the public that we are in the realm of the spirituel, the eternal."¹⁵⁴

I *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* fremkommer tydelig den følelseladede stemningen mellom paret. Øynene er lukket og paret omfavner hverandre. På denne måten kan den sees i sammenheng med rokokkoens fremstilling av kjærligheten, slik Antoine Watteau (1684-1721) fremstilte forelskelsen i *Avreisen fra Kythera* (1717) (bilde 12). Følelser fremkommer som et viktig aspekt også i *Self-Portrait*, som fremstiller en slags orgastisk ekstase. Dette vil jeg se nærmere på ved å sammenligne den med Berninis *Therasas Ekstase*.

¹⁵⁰ Bonami, *Jeff Koons*, 71.

¹⁵¹ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Bonami, *Jeff Koons*, 71

¹⁵⁴ Jeff Koons, *The Jeff Koons Handbook*, (London: Thames and Hudson, 1992), 106.

Bystene kan i tillegg sees i sammenheng med det franske kongehusets skille mellom intim- og representasjonssfære på 1700-tallet, der følelsene fikk, som nevnt, spillerom i intimsfæren. Følelser, som Rousseau hevdet, var også høyst private.¹⁵⁵ Ved å tolke bystene i forhold til det franske kongehuset, kan de fremstå som ”private” i og med at bystens titler i utgangspunktet ikke signaliserer en lesning i forhold til det allmenne. På denne måten faller de i samme gruppe som for eksempel Bouchers *Reclining Nude (Mademoiselle O’Murphy)* (1751) (Bilde 13), der Boucher gjennom tittelen ikke viser til en allmenngyldig fortelling. *Reclining Nude (Mademoiselle O’Murphy)* var et portrett av kong Ludvig XV’s elskerinne, og var tiltenkt en plass innenfor kongehusets intimsfære.¹⁵⁶ Tittelen *Self-Portrait* tilsier også at bysten kan leses som et portrett av Jeff Koons. Jeg vil nå se på denne bysten i relasjon til Berninis *Therasas Ekstase*.

Self-Portraits* relasjon til Berninis *Therasas Ekstase

Etter min mening har *Self-Portrait* referanser til Berninis *Therasas Ekstase*, både gjennom bystens formspråk og dens mål om å fremstille en emosjonell opplevelse. Van Eck nevner Koons’ forbindelse til Berninis kunst generelt, men viser ikke til *Self-Portrait* spesielt.¹⁵⁷

Berninis *Therasas Ekstase* ble laget etter oppdrag av kardinal Federico Cornaro (1579-1653) for Sta Maria della Vittoria i Roma.¹⁵⁸ I Berninis skulptur er Therasas hode vendt bakover, mens hennes munn er delvis åpen. Øynene hennes er lukket, og kan sammenlignes med Koons’ ansiktsuttrykk i *Self-Portrait*, selv om Koons’ munn her er lukket. Ifølge Gunnar Danbolt har Bernini prøvd å fremstille ekstasen og dens forening med døden. Theresa dør under ekstasen, der hun ga opp sin ånd til Gud gjennom sin kjærlighet til ham.¹⁵⁹ Fremstillingen av Therasas ekstase viser hennes evige forening med Kristus som startet ved dette dødsøyeblikket og som fortsatte i evigheten i himmelen. Strålene i skulpturens bakgrunn strømmer nedover mot Theresa og fremstiller evigheten som venter helgenen. Over skulpturen har Bernini fremstilt himmelen som åpner seg. Hele fremstillingen viser, ifølge Danbolt, Therasas ”ekteskap” med Kristus.¹⁶⁰

Self-Portraits vertikale krystallinske steinforme kan sammenlignes med Berninis stråler. Bystens krystallinske steinforme peker oppover, og kan signalisere veien Koons går

¹⁵⁵ Danbolt, ”Maleri og skulptur i rokokko-perioden”.

¹⁵⁶ Farwell, *Manet and the nude*, 38.

¹⁵⁷ Bonami, *Jeff Koons*, 71.

¹⁵⁸ Danbolt, ”Når klassisismen møter barokk”, 46.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 55.

¹⁶⁰ *Ibid.*

når han forvandles fra å være jordisk til å forbli allmenngyldige Adam i Paradisets idealverden før inntreffet av syndefallet. På denne måten fremstår bysten fri fra skyld og skam.

Bysten har derfor en likhet med Theresas forvandling fra jordisk til guddommelig. Sett på denne måten *Self-Portrait*, som viser forvandlingsprosessen, signalisere et forstadium til *Jeff in the Position of Adam*, hvor forvandlingen har skjedd, og Koons har tatt rollen som Adam. Theresa ”gifter” seg med Gud, mens Koons gifter seg med Staller. Gjennom Koons’ forvandlingsprosess, som kunsten tillater kan skje, kan kjærligheten mellom paret oppstå på samme måte som Theresas ekstase tillater et ekteskap med Gud.

En erotisk tolkning av Theresas ekstase tolker ekstasen som en orgasme. Denne tolkningen er ikke i tråd med originalkildene, men er ifølge Danbolt en språkbruk hentet fra Salomos høysang.¹⁶¹ I Salomos høysang er Theresas egne kommentarer til ekstasen gjengitt: ”Inn i vinhuset har han ført meg, hans banner over meg er kjærlighet. La meg styrkes med druekaker, forfrisk meg med epler! For jeg er syk av kjærlighet.”¹⁶² Om ikke Koons’ ansiktsuttrykk kan knyttes til orgasme, kan den kanskje sees i sammenheng med ”syk av kjærlighet” til Staller? På denne måten kan Koons’ orgastiske ansiktssuttrykk både oppfattes som et tegn på orgasme, og som et tegn på forvandlingsprosessen. Dermed kan bysten tolkes på to måter. Velger jeg å tolke Koons’ ansiktsuttrykk som orgasme, vil bysten stå i relasjon til det erotiske. Tolker jeg ansiktssuttrykket som forvandlingsprosessen til den allmenneskelige Koons, vil den ikke stå i relasjon til det erotiske. Ved å inkludere relieffet *Cherubs* (bilde 14), ser de ut som *un bel composto*, der skulptur og relieff (arkitektur) utgjør en skjønn helhet. Dette blir på samme måte som englene i Sta Maria della Vittorias og skulpturen av Theresa.¹⁶³ *Cherubs* fremstiller to vaktengler, der den ene rekker den andre en bamse. Englene gir inntrykk av at himmelen har åpnet seg, og Koons’ forvandling til det allmenneskelige kan skje. *Cherubs* er dermed med på å forsterke Koons’ ansiktsuttrykk som ikke orgasme i erotisk forstand.

Til forskjell fra klassisismens idealer, ville ikke fortellingen om Theresas ekstase blitt betraktet som en allmenngyldig historie og derfor ikke brukt som motiv, mener Danbolt.¹⁶⁴ Mens klassisismen (og senere også nyklassisismen) var opptatt av verkets allmenngyldighet, var barokken opptatt av verkets resepsjon.¹⁶⁵ Ifølge Danbolt, som refererer til dikter og teoretiker Jean Chapelain (1595-1674), var barokkens resepsjon toledet og den første var

¹⁶¹ Ibid., 56.

¹⁶² Bibelen, Høysangen, 2, 4-5.

¹⁶³ Begrepet *un bel composto* er hentet fra Danbolt gjengivelse av Filippo Baldinuccis og Berninis *Vita del Cavaliere Gian Lorenzo Bernini*, utgitt 1682 i Firenze. Danbolt, ”Når klassisismen møter barokk”, 59.

¹⁶⁴ Ibid., 57.

¹⁶⁵ Ibid., 61.

knyttet til *illusjonen*. Illusjonen var rammet av følelsene og hadde en stor overbevisende kraft. Den andre var *refleksjonen*, som inntraff etter at illusjonseffekten begynte å minske. Refleksjonen kan sammenlignes med en type ettertanke.¹⁶⁶ Dette kan stå i relasjon til Koons' sitat i et intervju med Peter Nagy hos Pat Hearn Gallery i New York i 1986:

...I tell a story that is easy for anyone to enter into and on some lever enjoy, whether they enjoy just a little glitter of it and get excited by that or may be, ... depending on how much the viewer wants to enter it, they can try to get more out of it and start dealing in art vocabulary instead of just sensational or personal vocabulary, and start to deal with abstractions of ideas and of context.¹⁶⁷

På denne måten setter Koons for det første ord på at den umiddelbare opplevelsen er viktig, noe som kan stå i relasjon til Chapelains *illusjon*. Samtidig ønsker han å løfte den umiddelbare opplevelsen videre noe som kan minne om Chapelains beskrivelse av refleksjonen. Om betrakteren ønsker å reflektere over verket er individuelt, i henhold til sitatet. Videre uttrykker Koons at den umiddelbare opplevelsen skal være så enkel å forstå at alle har mulighet til å oppleve hele eller deler av verket. Med dette retter Koons seg både til den lavkulturelle smak, som vektlegger den umiddelbare opplevelsen, men samtidig også en høykulturell smak, som legger opp til en dypere tolkning utover det man faktisk ser. Dette betyr at man oppfatter noe som erotisk eller pornografisk nettopp ved å koble sammen det erotiske motivplan og det erotiske resepsjonsplan. Dette betyr at betrakterens opplevelse er avgjørende. Jeg vil nå se på Koons' lek med en fremstilling av Staller som Venus.

Bourgeois Bust – Jeff and Ilona: Staller lest som Venus

Ueland hevder at *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* ligner Canovas idealiserte skulpturer gjennom blomstene som dekker parets kjønnlige sammenkobling, og videre at den overskygges av den åndelige samhörighet.¹⁶⁸ Van Eck påpeker også Stallers tilknytning til Venus i denne bysten: "Staller's sheer swath of clothing and braided hair bound by a string of pearls seem to suggest a pagan, pre-Christian view of physical love without shame as professed by Venus, the Greek goddess of love, and acolytes."¹⁶⁹ Ueland og Van Eck påpeker på denne måten noen trekk ved bysten som legger opp til en lesning av Staller som Venus. Ueland nevner ikke Stallers tilknytning til Venus spesielt, men påpeker bystens idealiserte fremstilling og parets åndelighet.¹⁷⁰ Van Eck på sin side nevner utformingene av håret og

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Nagy, "Haim Steinbach, Jeff Koons", 1053.

¹⁶⁸ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

¹⁶⁹ Bonami, *Jeff Koons*, 71.

¹⁷⁰ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 103.

Stallers tynne påkledning som to tegn som knytter henne til en Venus-fremstilling.¹⁷¹ Jeg vil nå lese denne bysten, og dermed Staller fremstilt som *the nude*, sett i forhold til ulike Venus-fremstillinger innenfor den erotiske kunsten. Det vil likevel være trekk ved denne bysten som bryter med en fremstilling av Staller som *the nude*.

En fremstilling av *the nude* er, som nevnt, idealisert.¹⁷² Dette vil si at fremstillingen i tillegg til en ideell form også kan knyttes til fortellinger fra mytologien. Man kan spørre seg om det ligger en mytologisk fortelling bak *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*? Etter min mening kan bysten ha visse likhetstrekk med Canovas skulptur *Amor og Psyke* (1793) (bilde 15). I denne skulpturen skildrer Canova øyeblikket der Amor vekker den dødende Psyke til live. Ingen andre tegn ved bysten ellers støtter en tolkning i forhold til denne mytologiske fortellingen.

Verkets tittel kan være med på å knytte en akt-fremstilling til mytologien. Et eksempel er Bouguereaus *Ung kvinne beskytter seg mot Eros* (1880) (bilde 16). Bouguereau har fremstilt en delvis naken ung kvinne der hun skyver Eros fra seg med begge hendene. Hennes nakenhet er i utgangspunktet erotisk ladet. Slik Mahon skriver, er Bouguereau klar over de erotiske hentydningene bildet har, og velger å navngi verket i retning av den mytologiske fortellingen om Eros.¹⁷³ Det er ingenting i selve tittelen *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona* som tilsier at Staller skal knyttes opp mot mytologien. Tittelen forteller bare at bysten fremstiller Jeff og Ilona, og at den med "Bourgeois Bust" forteller at den er middelklassens byste. Til forskjell fra for eksempel Bernini, som representerte det offentlige, kan Koons' byster knyttes til dekor som kitsch. Her snakker vi om bystemoten på 1800-tallet som hjemmedekor. Slike byster blir i dag masseprodusert i stort mangfold. Koons har forenet denne bystemoten til dekorative kunstobjekter, og opererer like mye i gråsonen mellom kitsch og ikke-kitsch.

Om ikke tittelen viste til mytologien, foreligger det andre trekk ved fremstillingene som knytter den til mytologien. Et eksempel er Félix-Henri Giacomottis (1828-1909) *Uskyld* (1884) (bilde 17) som viser en kvinne omgitt av vaktengler. Tittelen i seg selv viser ikke til en Venus-fremstilling, men ved kvinnens fang hviler en gutt med piler, og man kan dermed tolke gutten som Eros. På denne måten råder det ingen tvil om hva bildet sikter til, selv om tittelen i seg selv ikke direkte peker på mytologien. Finnes det andre tegn ved bysten som knytter Staller opp mot en Venus-fremstilling? Van Eck har påpekt Stallers tynne bekledding og Koons' utforming av hennes hår. Om jeg sammenligner Staller med både Cabanels *Venus*'

¹⁷¹ Bonami, *Jeff Koons*, 71.

¹⁷² Clark, *The nude: A Study of Ideal Art*, 64.

¹⁷³ Mahon, *Eroticism and Art*, 22.

Fødsel (1863) (bilde 18) og Bouguereaus *Ung kvinne beskytter seg mot Eros*, finnes det enkelte likhetstrekk. Når det gjelder bekledding er Cabanels Venus naken, mens Bouguereaus' kvinne har et klede hengende over lårene slik at kjønnet ikke vises. Slik Ueland har påpekt blomstenes funksjon i Koons' byste, kan disse sammenlignes med Cabanels og Bouguereaus kleder. Fremstillingene kan videre relateres til Canovas *Venus* (1801-1808) (bilde 19), en skulptur av Napoleons søster, Pauline. På samme måte som Paulines draperier dekker deler av hennes kropp, dekker Stallers tynne bekledding hennes bryster.

Å dekke til kjønnsorganer er et bibelsk grep, ifølge Farwell. Tildekkingen knyttes til den bibelske fortellingen om syndefallet og Evas skam der draperier kan, ifølge Farwell, fylle løvbladets funksjon.¹⁷⁴ Ved å se serien under ett, kan det se ut som at Koons' fremstillinger av utildekkede kjønnsorganer kan ha å gjøre med hans fjerning av skam fra syndefallet.

Et idealiserende trekk er fravær av kroppshår.¹⁷⁵ Ved å sammenligne Cabanels *Venus' Fødsel* med andre helt nakne Venus-fremstillinger, sees det tydelig at kvinnene er fremstilt uten kroppshår. I Cabanels *Venus' Fødsel* er kjønnet og armhulene fri for hår, slik vi også finner det hos Ingres' nakne kvinner i *Det Tyrkiske bad* (1862). Kjønnsorganene vises ikke i *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*, men ser jeg hele serien under ett, er Staller nesten alltid fremstilt med glattbarbert underliv. Et unntak er det fotobaserte oljemaleriet *Dirty – Ejaculation*, et bilde jeg vil behandle i neste kapittel. Å fremstille kropper uten kroppshår, mener Farwell har sitt utspring fra klassiske modeller. Videre mener hun at kvinnen i over 2000 år har sett ut som barnedukker.¹⁷⁶ Det rådet en idé om at kroppshår ble knyttet til barbarisme, og at kroppshår ble betraktet som frastøtende å skulle derfor ikke vises.¹⁷⁷ Kroppshår gjorde fremstillingene virkelighetsnære, slik man fant fremstilling av kjønnsorganer for første gang hos Goyas *Nakne Maja*.¹⁷⁸ Ifølge Mahon var Goyas *Nakne Maja* ikke idealisert, og ble derfor bannlyst av den Spanske kirken.¹⁷⁹

Et idealiserende trekk var å fremstille kvinnene som anonyme. Et eksempel er skandalen Édouard Manet skapte med *Olympia* (bilde 20) i Salongen 1865. Bildet fremstiller en kvinne liggende på en seng, som motivmessig ligner Titians *Venus fra Urbino* (bilde 21). Kvinnen Manet har portrettert, var Viktorine Meurend som var *demi-monde*, en luksusprostituert som rettet seg mot høyborgerskapet i Paris. En *demi-monde* var begrepsmessig nært knyttet til Alexandre Dumas' (1802-1870) betegnelse på en kvinne fra

¹⁷⁴ Farwell, *Manet and the nude*, 31.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid., 32.

¹⁷⁹ Mahon, *Eroticism and Art*, 42.

halvverdenen, eller en kvinne både innenfor og utenfor det gode selskap. Samtidig refererte begrepet til Paris' intelligente og velstående kvinner *femme du monde*.¹⁸⁰ Manets *Olympia* kan sammenlignes med Goyas *Nakne Maja*, der bildet ble oppfattet som et portrett av hertuginnen av Alba.¹⁸¹ På denne måten brøt Manet med akademitradisjonens idé om å fremstille den nakne som *the nude*, og fremstillingen ble oppfattet som *naked*, og dermed som obscøn. *Bourgeois Bust – Jeff and Ilonas* bildetittel signaliserer ikke en idealisering, men heller en individualisering. Koons påpeker gjennom bildetittelen at bysten fremviser nettopp Ilona og Jeff. Bysten kan derfor fremstå som et portrett, og kan heller sammenfalle med realistenes fremstilling av det virkelige liv. Koons spiller derfor på en fremstilling av Staller som *naked*, og bryter dermed med den erotiske kunstens fremstilling av *the nude*. Det som ytterligere kompliserer tolkningen, er at en individualisering av Staller også kan sees som et ikke-pornografisk tegn, noe som vil være gjenstand for diskusjon i neste kapittel.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg vist at Koons gjennom flere verk spiller på ulike konvensjoner innenfor det jeg her har definert som erotisk kunst. Det dreier seg om to hovedaspekter. For det første på motivplanet, slik det fremkommer bl.a. i hans bruk av Adam og Eva, og for det andre på kunstens ulike oppfatninger om hva som er å betrakte som obscønt. Koons åpner først og fremst opp for en lek med de ulike konvensjoner innenfor den erotiske kunsten, men samtidig bryter han også med disse. Koons ser ut til å sjonglere, både med en fremstilling av Staller som *nude* og *naked*. Som *naked* vender Koons seg vekk fra den erotiske kunstens fremstillingsmåter. Gjennom å spille på barokk og rokokko slik han gjør med bystene, vektlegger han den følelsesladede opplevelsen, og bryter dermed med fremstillinger av *the nude*. På denne måten kan ikke verkene klart plasseres på ett sted fremfor et annet i den erotiske kunstens utvidede felt (illustrasjon VI), men verkene spiller på flere kategorier samtidig. Gjennom å bearbeide den erotiske kunsten, kan Koons illustrere at noen liker en mer høykulturell erotikk. Jeg vil i neste kapittel se hvordan Koons' arbeider i spennet mellom *pornografi* og *ikke-pornografi*.

¹⁸⁰ Farwell, *Manet and the nude*, 137-138.

¹⁸¹ Mahon, *Eroticism and Art*, 43.

4.0 Koons' operasjon i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi

Jeg vil nå se på hvordan Koons opererer i feltet mellom *pornografi* og *ikke-pornografi* (se illustrasjon VI). Dette innebærer i hovedsak å se på Koons' lek med de pornografiske konvensjonene, og samtidig hvilke ikke-pornografiske tegn Koons sjonglerer med, som gjør at fremstillingene fjerner seg fra en pornografisk tolkning. I verkene mener jeg vi kan lese ut en rekke tegn som kan henseile på både pornografi og ikke-pornografi. Motivmessig finnes en direkte bruk av pornografiens konvensjoner, samtidig som det foreligger en lek med det ikke-pornografiske. Det kan se ut som Koons sjonglerer med pornografiens ulike oppfatninger. Av diskusjonen som følger fremkommer det at tegn og tegnrelasjonene i Koons' serie har glidende betydninger og kan derfor betraktes som kaotiske. Dette bringer til live et sosialt felt der noe som betyr pornografi for noen, men ikke det for andre. Innenfor semiotikken defineres dette som *floating signifiers*, der tegn fremstår som ambivalente. *Floating signifiers* viser her da til det faktum at tegnets lydside (signifikant) har en variabel, uspesifisert eller ikke-eksisterende betydning (signifikat).¹⁸² Slike tegn betyr forskjellige ting for ulike mennesker. "... they may mean whatever their interpreters want them to mean."¹⁸³ Vi vil se at det foreligger ulike og motstridende forståelser av enkelte elementer i fremstillingene, noe som vil påvirke Koons operasjon i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi på forskjellige måter. I dette spenningsfeltet foreligger også spørsmålet om obscønitet, noe som vi kommer frem i denne diskusjonen. Obscønitet fungerer, ifølge Kerstin Mey, som et kulturelt skille mellom høykultur og lavkultur.¹⁸⁴ Dette er et viktig aspekt i Koons' arbeid med sosiale klassers smak.

Først vil jeg se på hvordan Koons presenterer seg selv og i sterkere grad Staller som aktivt subjekt kontra sexobjekt. Da bildeteksten vil være i hovedfokus, vil jeg ikke gå i dybden på enkeltverk. Etterpå går jeg inn på hvordan Koons spiller på erotikkens konvensjoner. De forholdene jeg da vil berøre, er bl.a. distinksjonen mellom pornografi og erotikk, der erotikk kan bli tolket som en "snillere" og mer tillatt pornografi.¹⁸⁵ Erotiske fremstillinger fungerer i denne sammenheng som ikke-pornografi. Distinksjonen mellom pornografi og erotikk markerer forholdet mellom høykultur og lavkultur, som nevnt i kapittel 1.0. Her har jeg valgt å gå inn på *Dirty – Jeff on Top* og *Ilona on Top (Rosa)*, men vil også vise til andre verk. Etterfulgt vil jeg se på nærbildene *Ilona's Asshole* og *Dirty – Ejaculation*. Som en faktor i

¹⁸² Chandler, *Semiotics: The Basics*, 74.

¹⁸³ Et slikt syn på tegnet setter bl.a. spørsmålstegn ved Saussures arbitrære forhold mellom signifikat og signifikant. Mange postmoderne teoretiker som bl.a. Jacques Lacan og Roland Barthes mente at tegnets betydningsnivå ikke var fast. Chandler, *Semiotics: The Basics*, 74-75.

¹⁸⁴ Mey, *Art and Obscenity*, 9.

¹⁸⁵ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 120.

denne diskusjonen vil jeg også komme inn på Koons' fargevalg av Stallers undertøy. I tillegg vil jeg trekk inn aspektene ved det iscenesatte og ikke iscenesatte. Det som spiller en viktig rolle i Koons' lek med pornografien er hvordan han presentert seg selv, og spesielt Staller i forhold til å møte betrakterens blikk. Hvis en ser på Stallers blikk i det fotobaserte oljemaleriet *Manet*, vil det lede over i en diskusjon om Koons' henvisning til Édouard Manet. Jeg mener at Manet er en viktig og interessant sammenligning. Både Manet og Koons kan betraktes som strateger i deres lek med det obskøne. I verket *Manet* legges det opp til en lesning i forhold til Manets *Frokost i det grønne* (1863). For en nærmere analyse i forhold til Koons' operasjon i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi, er det nødvendig med en redegjørelse av pornografibegrepet og pornografiens ulike oppfatninger.

4.1 Om pornografibegrepet og pornografiens ulike oppfatninger

Ordet pornografi er opprinnelig sammensatt av de greske ordene *graphos* og *pornē*, som direkte oversatt betyr å skrive om eller fremstille horer.¹⁸⁶ *Graphos* betyr skrivning, etsning eller tegning.¹⁸⁷ *Pornē* betyr "hore" og var opprinnelig knyttet til laveste klasse horer, inkludert slaver, ifølge Andrea Dworkin. Hun skriver: "She was, simply and clearly and absolutely, a sexual slave."¹⁸⁸ Dworkin, som på sin side var anti-pornografisk feminist, poengterte at ordet pornografi ikke var "writing about sex" eller "depiction of sexual acts", men en grafisk fremstilling av kvinner som verdiløse horer.¹⁸⁹ *The new Oxford dictionary* beskriver pornografien som: "Printed or visual material containing the explicit description or display to stimulate erotic rather than aesthetic or emotional feelings."¹⁹⁰ Denne beskrivelsen skiller pornografien både fra noe følelsesmessig og estetisk. *Cambridge international dictionary of English* definerer pornografi som fremstillinger eller beskrivelser av nakne eller seksuell handling uten kunstnerisk verdi: "'disapproving' books, magazines, films, etc. with no artistic value which describe or show sexual acts or naked people."¹⁹¹ Denne beskrivelsen setter på samme måte som *The new Oxford Dictionary*, en klar grense mellom kunst og pornografi. *Cambridge International Dictionary's* definisjon er avhengig av hva man mener med *disapproving* (refusert), og må knyttes til begrepet *obskønitet*. *Obskønitet* er i *Oxford Dictionary* beskrevet som: "(of the portrayal or description of sexual matters) offensive or

¹⁸⁶ Mahon, *Eroticism and Art*, 14.

¹⁸⁷ Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (New York: Perigee Book, 1981), 200.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 199.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 200.

¹⁹⁰ *The New Oxford Dictionary of English* (New York: Oxford University Press, 1998) s.v. "pornography".

¹⁹¹ *Cambridge International Dictionary of English* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995) s.v. "pornography".

disgusting by accepted standards of morality and decency...”¹⁹² Denne definisjonen er knyttet til seksuelle fremstillinger som bryter med moralske standarder. For Kerstin Mey er obscenitet og pornografi ikke samme sak. Det obscøne dekker over et større område enn pornografien.¹⁹³ Mey mener obscenitet kan kategoriseres som en kulturell kategori av relativt nylig opprinnelse, som viser seg å kunne betegnes som usømmelig, vulgær, skitten, utuktig, grov og vill.¹⁹⁴ Mey knytter det obscøne til det uakseptable i det hverdagslige liv, som for eksempel død, rasisme, drap, smuss osv.¹⁹⁵ Det obscøne blir sett på som noe moralsk korrumpert og av potensiell ulovlig karakter.¹⁹⁶ Obscenitet handler om å fjerne fra offentlig betraktning.¹⁹⁷

En annen side ved denne diskusjonen er forskjellen mellom *mykporno* og *hardporno*, der mykporno blir betraktet som tilgjengelig for offentlig betraktning, slik man finner det i bl.a. annonser, aviser og på kino.¹⁹⁸ Hardporno derimot, er ikke tilgjengelig for offentlig betraktning, og fremstiller virkelig sex, ifølge John Ellis.¹⁹⁹ Dette er i tråd med Meys oppfatning, der hun mener defineringen av hardporno er regulert av hva man betrakter som obscønt.²⁰⁰ Det er likevel slik at hva som er akseptabelt for offentlig betraktning er kulturelt, historisk og geografisk betinget. Videre er forskjellen mellom mykpornografiens og hardpornografiens ikonografi vanskelig å definere. Mey viser til den amerikanske høyesterettsdommeren Potter Stewart, som i 1964 ikke hadde en klar definisjon på hardporno, men uttrykte heller: ”I know it when I see it”.²⁰¹ Hardporno blir i *Store Medisinske leksikon* definert som nærbilder av kjønnsorganer, samleie, munnsex o.l.²⁰² *Store Norske leksikon* legger til ”penetrasjon” i hardpornografiens ikonografi.²⁰³

Ifølge Kjetil Rolness kan pornografien i henhold til ordbokdefinisjonene defineres som: ”seksuelle fremstillinger som søker å virke opphissende”.²⁰⁴ Rolness mener denne definisjonen avgrenser pornografien fra annet materiale som ligner pornografi, slik vi bl.a. finner det i kunst, reklame eller mote.²⁰⁵ Avgrensningen innebærer at pornografiske fremstillinger innenfor kunsten ikke i utgangspunktet kan kategoriseres som pornografi, selv

¹⁹² *The New Oxford Dictionary of English*, s.v. “obscenity” (forfatterns parantes).

¹⁹³ Mey, *Art and Obscenity*, 5.

¹⁹⁴ *Ibid.*, 2.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 5.

¹⁹⁶ *Ibid.*, 2.

¹⁹⁷ Ordet *obscenity* kommer fra det greske ordet “ob cene” (off stage), som refererer til en voldelig scene i det greske teater som måtte skjermes for betrakterene. Mey, *Art and Obscenity*, 6.

¹⁹⁸ Ellis, ”On pornography”, 35.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Mey, *Art and Obscenity*, 7.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Store Medisinske Leksikon*, s.v. ”pornografi”, http://www.sn.no/sml_artikkel/pornografi (Oppsøkt 25.07.09).

²⁰³ *Store Norske Leksikon*, s.v. ”pornografi”, <http://www.sn.no/pornografi> (Oppsøkt 25.07.09).

²⁰⁴ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 27.

²⁰⁵ *Ibid.*

om kunsten kan spille på pornografiens konvensjoner, slik jeg har vært inne på i kapittel 1.0. Rolness' avgrensning mener jeg har å gjøre med at pornografien også er kontekstavhengig. Ifølge forsker Beth A. Eck er pornografiens intensjon nært knyttet til den konteksten den opptrer i, og konteksten er ofte med på å avgjøre om betrakteren tolker fremstillingen som pornografi eller ikke.²⁰⁶ Kunstsfæren er i seg selv med på å gjøre pornografien ikke-pornografisk, der pornografi ofte blir brukt som et middel for å uttrykke noen annet.²⁰⁷

Rolness skriver: "Definisjonen angir *fremstilling* av et bestemt *innhold*, med en *intensjon* om å fremkalle en bestemt *virkning*."²⁰⁸ I denne definisjonen ligger det en forståelse av pornografi som en fremstilling med den hensikt å fremkalle en seksuell virkning hos en mottaker. Slik Rolness skriver det, vil man ikke kunne kategorisere noe som pornografi om ikke intensjonen er til stede.²⁰⁹ Rolness skriver at man gjerne kan bli seksuelt opphisset av for eksempel undertøysreklame, men det i seg selv gjør ikke reklame til pornografi.²¹⁰ Dermed blir pornografi subjektivt. Nettopp dette peker Koons på gjennom hans lek med de ulike kategoriene i den erotiske kunstens utvidet felt.

Feministene på 1970- og 1980-tallet spilt en rolle i hvordan man har sett på pornografien. Feministenes pornodebatt på 1980-tallet i USA delte seg i to grupper. Den ene gruppen var representert av FACT (Feminist Anti-Censorship Taskforce), etablert i 1984, med Ann Snitow, Carole S. Vance og Ellen Willis i spissen.²¹¹ Denne gruppen hadde til hensikt å forsvare kvinners rett til å erfare seksualitet, og var derfor ikke i utgangspunktet negative til pornografien. Den andre gruppen var WAP (Woman Against Pornography), med Andrea Dworkin og Cathrin MacKinnon i spissen.²¹² Dworkin og MacKinnon så på pornografien som undertrykkende for kvinnen, der kvinnen var et objekt for mannens nedvurderende blikk.²¹³ Jeg vil nå se hvordan Koons enkelte ganger spiller på en fremstilling av Staller som sexobjekt eller aktivt subjekt.

4.2 Koons' lek med pornografiens objektive typer kontra aktive subjekter

Innenfor pornodebatten har det foreligget en oppfatning om at pornografien fremstiller aktørene, og spesielt kvinnen som objekt. Jeg vil nå se nærmere på hvordan Koons sjonglerer

²⁰⁶ Beth A. Eck, "Nudity and framing: Classifying art, pornography, information, and ambiguity" i *Sociological Forum* 16, nr. 4 (Desember 2001), 604.

²⁰⁷ Mahon, *Eroticism and Art*, 15; Eck, "Nudity and framing", 612.

²⁰⁸ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 28. (Forfatterens kursivering)

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Elinor Fuchs, "Staging the obscene body" i *TDR* 33, br. 1 (vår 1989), 34-35.

²¹² Ibid. 35.

²¹³ Fuchs, "Staging the obscene body", 34-35; Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, 200.

mellom en presentasjon av seg selv og spesielt Staller som sexobjekt eller aktivt subjekt, og at han gjennom denne sjongleringen opererer i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi (se illustrasjon VI). Innledningsvis vil det derfor være hensiktsmessig å redegjøre for noen av disse oppfatningene.

Dworkin skrev boken *Pornography: Men Possessing Women* i 1979, der hun i et eget kapittel gjorde rede for objektivering av kvinnen. Dworkin trakk trådene flere tusen år tilbake i historien, der hun mente kvinnen ble betraktet som en gjenstand eid av en mann.²¹⁴ Hun hevdet bl.a. at kvinnens objektivering hadde å gjøre med menns behov for objekter for å føle sin egen makt og tilstedeværelse, og at denne objektivering lå naturlig i menns natur.²¹⁵ Dworkin beskriver her kvinnen som en bruksgjenstand for å tilfredstille menns lidenskap: "Objects [kvinnen] exist or are made in order to be used: in this case, used so that the male can experience his desire..."²¹⁶ Objektivering av kvinnen innenfor pornografien, mener Dworkin er skrevet inn i selve pornografibegrepet, som er knyttet til begrepet *hore*, nevnt tidligere. Å være hore, er å gjøre seg selv til objekt.²¹⁷ Slik sett forblir aktørene og spesielt kvinnen, en gjenstand for å tilfredsstille en mottaker (mann) seksuelt. Rolness går i den forbindelse inn på hva som ligger i begrepet *objektiv*. Han skriver at begrepet har to betydninger, der det for det første danner motsatsen til begrepet *subjektiv*, som er ensbetydende med *jeget* eller *selvet*.²¹⁸ Her ligger det en forståelse av at kvinnen ikke fremstilles som en person med vilje og intelligens, slik bl.a. Susan Sontag beskriver det i *Pornografiens forestillingsverden*.²¹⁹ Sontag argumenterer for den pornografiske litteraturens tilstedeværelse innenfor skjønnlitteraturen. Hun mener pornografisk skjønnlitteratur skiller seg fra ren pornografi gjennom visse trekk. I denne sammenheng hevder hun at ren pornografi består av objektive typer, mens pornografisk skjønnlitteratur fremstiller aktive subjekter.²²⁰ For å illustrere forholdet mellom aktive subjekter og objektive typer, bruker Sontag bl.a. Pauline Réages (1907-1998) roman *Historien om O* (1954) som eksempel. O i denne romanen har en personlig bevissthet mener Sontag. Hun betrakter ikke O som et offer, men som aktiv i sitt eget passivitet.²²¹ Sontag

²¹⁴ Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, 101.

²¹⁵ *Ibid.*, 104.

²¹⁶ *Ibid.*, 112-113.

²¹⁷ Linda Williams, "A provoking agent: The pornography and performance art of Annie Sprinkle" i *Social Text* 37 (Vinter 1993), 121.

²¹⁸ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 58.

²¹⁹ Susan Sontag, *Pornografien som forestillingsverden*, 2. utg., overs. av Aase Rørvik, Cappelens upopulære skrifter (Oslo: J. W. Cappelens Forlag A.S), 1991.

²²⁰ Sontag, *Pornografien som forestillingsverden*, 28.

²²¹ Sontag, *Pornografien som forestillingsverden*, 29. O blir ledet av sin kjæreste René til et slott der hun blir forvandlet til sexslave for menns seksuelle fantasier. Pauline Réage, *Historien om O*, overs. av Sigrid S. Tingvoll (Oslo: Kagge Forlag AS, 2001).

sammenligner *Historien om O* med Marquis de Sades (1740-1814) pornografiske fortellinger, som hun mener er en god representant for pornografien.²²² Sade gir fortellingene en pornografisk karakter, ved å bruke upersonlige vesener uten vilje eller intelligens. I motsetning til Sade, mener Sontag at O gjennom hennes jeg-bevissthet, forblir et individ med følelsesliv.²²³ Sontag skriver at O som aktivt subjekt blir forøvrig et paradoks når pornografiens objektive typer kan karakteriseres som et "null" som ikke har evnen til å lære av sine prøvelser. Os navn kan nettopp symbolisere dette nullet. I følge Sontag ønsker O ønsket bli et sexobjekt.²²⁴

Begrepet *objektiv* viser til en *ting* eller *gjenstand*. Rolness beskriver dette som en "sjelløs gjenstand som kan brukes".²²⁵ I denne sammenheng viser Rolness til en oppfatning av at kvinnen i pornografien blir brukt som et seksuelt redskap, der mannen ikke kjenner aktøren.²²⁶ Kvinner innenfor pornoindustrien har blitt sett på som "gjenstander" for seksuell betraktning, spesielt av antipornografiske feminister som bl.a. Dworkin og WAP, nevnt tidligere. Ifølge Rolness har de antipornografiske feministene hentet et slikt synspunkt fra Emanuel Kants (1724-1804) moralfilosofi.²²⁷ Rolness viser til at hos Kant lå det en forståelse av at mennesket ikke skulle brukes som et middel, men som et mål.²²⁸ Seksualdriften er det eneste som bryter denne forståelsen, når aktørene i sex forblir objekter for den seksuelle appetitt, mente Kant.²²⁹ I denne sammenheng skilte ikke Kant mellom kjønnene i denne objektiveringen, men betraktet menn og kvinner som likestilte.²³⁰ Feministene derimot så bare på en objektivering av kvinnen, der kvinnen ble et objekt for den mannlige betrakters blikk. Pornografiens kvinner ble av disse feministene betraktet som ofre for mannens sadisme. De ble ifølge Linda Williams fratatt sin menneskelighet og gjort til sexobjekter.²³¹

Slik jeg ser det, kan Koons i serien fjerne seg fra pornografiens objektive fremstillingsmåte ved å gi inntrykk av at serien handler om dem (Ilona og Jeff) som aktive subjekter. Han fjerner seg fra en objektiv fremstillingsmåte ved bl.a. og ikke presentere Staller som pornostjernen *Cicciolina*. Koons formidler gjennom bildeteksten at verkene handler om

²²² Sontag, *Pornografien som forestillingsverden*, 30.

²²³ Ibid.

²²⁴ Ibid., 33-34.

²²⁵ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 58.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Immanuel Kant "Of duties of the body in regard to the sexual impulse" i *Lectures on Ethics*, red. av Peter Heath, overs. av Peter Heath og J. B. Schneewind, (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 158.

²³⁰ Ibid.

²³¹ Deler av sitatet har Williams hentet fra Andrea Dworkin og Cathrine MacKinnon i *Women Against Censorship* (1985). Williams, "A provoking agent: The pornography and performance art of Annie Sprinkle", 118.

Ilona og Jeff som aktive subjekter. Det kan se ut som at Koons her er bevisst på å presentere seg selv i titlene med fornavnene. Som eksempler vil jeg trekke frem *Ilona on Top (Rosa)* og *Dirty – Jeff on Top*. Begge disse verkene forklares senere. Et annet eksempel er bysten *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*, omtalt i forrige kapittel. Som forsøkt vist, vil en fremstilling av paret som aktive subjekter i denne bysten, fjerne dem fra en allmenngyldig fremstilling. Dette spesielt Staller fremstilt som *the nude*. Gjennom en lesning av Staller som *the nude*, vil Staller for det første, fremstå som objektiv. For det andre vil en presentasjon av Staller med fornavn, bryte med en fremstilling av Staller som *the nude*. Staller fremstår dermed som aktivt subjekt. Her spiller Koons både den erotiske kunstens konvensjoner, men også på de ulike oppfatningene om fremstillinger av aktørene som sexobjekter kontra handlende subjekter innenfor pornodebatten. Dette fremstår dermed som mer komplisert. En fremstilling av Staller som sexobjekt, kan tolkes som pornografi. Sett i forhold til den erotiske kunsten kan en objektivisering, gjennom bl.a. å fremstille Staller som Venus, fremstå som *the nude*. Mens fremstillinger av kvinnen som aktivt subjekt innenfor den erotiske kunsten fremstår som *naked*, vil en slik fremstilling innenfor pornografien fremstå som ikke-pornografi. En fremstilling av Staller som aktivt subjekt, vil i denne sammenheng være et eksempel på *floating signifiers*, der Staller som aktivt subjekt, både kan tolkes som pornografi og ikke-pornografi.

Stallers artistnavn *Cicciolina* brukes bare en gang i serien, og da som tekst på billboardet *Made in Heaven* (bilde 22). Der står det som nevnt skrevet: "MADE IN HEAVEN *Starring: JEFF KOONS CICCIOLINA*". Det kan virke som Koons gjennom bruken av *Cicciolina* i billboardet, nettopp ønsker å påpeke billboardets tilknytning til pornografien: "And the easiest way to become a movie star was to do porn"²³², sa Koons i forbindelse med billboardet, og bekrefter dermed det pornografiske aspektet ved det. Når en samholder dette med verkene hvor Koons presenterer Staller med fornavn, kan det se ut som at han er klar over at en fremstilling av Staller som *Cicciolina* kan tolkes som et tegn på pornografi.

At Koons velger å fremstille Staller som aktivt subjekt, kan sammenlignes med Annie Sprinkles manøvre i hennes porno-performance. Sprinkle var født Ellen Steinberg. Hun gikk over fra å være prostituerte, pornostjerne og nakenmodell til å bli performance-kunstner i 1984. Hennes gjennombrudd som kunstner var i et samarbeid med den feministiske gruppen *Carnival Knowledge*, som inviterte Club 90, pornostjernenes supportgruppe, til å sette opp en rekke forestillinger. Sprinkle var en del av denne gruppen. Sammen med seks andre

²³² Wood, "The wizard of odd".

pornostjerner og Carnival Knowledge satte de opp en serie performance-forestillinger på Franklin Furnace, et performance-lokale i New York.²³³ Forestillingene de satte opp het *Deep inside Porn Stars*.²³⁴ Pornostjernene skulle i forestillingen dele noe om seg selv, på den måten de selv ønsket. Sprinkle valgte å fremstille seg selv som sykepleier i en form for ”show and tell”. Hun involverte publikum ved at de bl.a. fikk ta på hennes bryster, for deretter å beskrive hva de så og følte.²³⁵ Gjennom hele forestillingen strippet hun, mens hun fortalte positivt om seg selv og sitt liv som prostituert og pornostjerne.²³⁶ Det interessante er at Sprinkle ved å snakke om seg selv, forhindret enhver antydning til seksualitet og fremstå som et sexobjekt. Et eksempel er der Sprinkle inviterte publikum til en demonstrasjon av penis-suging. Hun avskjæret denne handlingen ved å snakke om seg selv og gjennom å vise slide-show over hvor mye penger hun har tjent som prostituert. På denne måten ga ikke showet, ifølge Elinor Fuchs, inntrykk av mannlig utforskning.²³⁷ Sprinkle fremstille seg selv som aktivt subjekt, slik Koons markerer Staller som aktivt subjekt gjennom fornavn.

Navnet *Cicciolina* er som nevnt Stallers artistnavn. Hun tok navnet i forbindelse med radioshowet *Voulez-vous coucher avec moi?* (fransk for ”Vil du ligge med meg?”), på italienske Radio Luna i 1973.²³⁸ Navnet betyr *The little fleshy one* (Den lille kjøttfylte).²³⁹ Etter min mening signaliserer Stallers artistnavn en objektivisering. *The little fleshy one* fungerer mer som en betegnelse på *varen* Staller byr på enn henne som person. Staller med artistnavnet fremstår som et sexobjekt. Navnet kan sammenlignes med Sprinkles artistnavn, der *Sprinkle* betyr, ifølge Mahon, ”to evoke sugar, vaginal fluids, sweat, cum – ...”²⁴⁰ Dette kan oversettes til ”å fremkalle søt vaginal væske”. Både Sprinkles og Stallers artistnavn kan derfor ligne Os navn i *Historien om O*. Det interessante er at Sprinkle velger å beholde artistnavnet i sin performance, men gjør et poeng i at pornostjerner, til tross for deres dårlige rykte som objektive typer, kan fremstå som aktive subjekter. Den objektive erotikken er

²³³ Franklin Furnace ble etablert i 1976 og hadde til hensikt å hjelpe bl.a. performance-kunstnere i startfasen, og de som ikke fikk støtte fra NEA. NEA er forkortelsen for *The National Endowment for the Arts*. NEA ble etablert av den Amerikanske kongressen i 1965 som myndighetens uavhengige selskap, og skulle bl.a. gi støtte til både nye og etablerte kunstnere i USA. Franklin Furnace høstet stor kritikk av NEA da de valgte å støtte Carnival Knowledges prosjekt. National Endowment for the Arts, *About Us*, <http://arts.endow.gov/about/index.html> (oppsøkt 10.10.2009); Franklin Furnace, *Basic info about Franklin Furnace in: Norsk*, <http://www.franklinfurnace.org/languages/norwegian.html> (oppsøkt 10.10.2009).

²³⁴ Annie Sprinkle, ”Some of my performances in retrospect” i *Art Journal* 56, nr. 4 (Vinter 1997), 68.

²³⁵ Fuchs, ”Staging the obscene body”, 43.

²³⁶ Williams, ”A provoking agent”, 121-122.

²³⁷ Fuchs, ”Staging the obscene body”, 44.

²³⁸ Ilona Staller, *La mia storia – la mia biografia*, Ilona Stallers offisielle hjemmeside, <http://www.cicciolina.ws> (oppsøkt, 24.11.08).

²³⁹ Jerry Saltz, ”The New York canon” I *Artnet.com*, <http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz4-23-08-asp> (oppsøkt 21.08.2009).

²⁴⁰ Mahon, *Eroticism and Art*, 242.

strippet bort og gjort subjektiv, ifølge Sprinkle selv.²⁴¹ Sprinkle blir et eksempel på at en fremstilling av horer som aktive subjekter er mulig. Koons på sin side markerer skillet mellom sexobjekt og aktivt subjekt ved å ta avstand fra en objektiv tolkning av Staller. Koons opprettholder dermed også skillet mellom kunsten og pornografien. Det er altså Ilona og Jeff som aktive subjekter verkene handler om. Paret fremstår derfor ikke som objekter for å vekke seksuell nytelse for en betrakter, slik aktørene i virkelig pornografi gjør. Jeg vil nå se på Koons' lek med erotiske fremstillinger som en lek med det ikke-pornografiske.

4.3 Koons' lek med erotiske fremstillinger som tegn på ikke-pornografi

En annen diskusjon innenfor pornodebatten, er pornografiens forhold til erotikken. Det har rådet en oppfatning om at det foreligger et skille mellom disse to, der erotiske fremstillinger blir betraktet som ikke-pornografi. Slik jeg kan se, foreligger det en lek med denne oppfatningen i Koons' serie. Jeg vil derfor kort gjøre rede for noen av disse oppfatningene.

På 1970-tallet prøvde man å markere skillet mellom pornografi og erotikk.²⁴² Peter Webb som kom ut med boken *The erotic arts* i 1975, prøvde å isolere pornografien fra erotiske fremstillinger innenfor kunsten. Selv om Webb mente avgjørelsen om hva som er erotikk eller pornografi er opp til betrakteren, mente han at det likevel forelå en klar definerbar forskjell. Webb mente erotikken inneholder kjærligheten, som er fraværende i pornografien som står i relasjon til det obskøne:

Pornography is related to obscenity rather than eroticism, and this is a vital distinction. Although some people associate eroticism with love, rather than with sex alone, and love has little or no part to play in pornography. That love is at the basis of eroticism the etymology makes clear.²⁴³

Videre viser han til at ordet *pornografi* betyr å fremstille horer, slik jeg allerede har vært inne på. Ordet *erotikk* derimot kommer fra det greske ordet *eros*, som betyr *kjærlighet*.²⁴⁴ Webb konkluderte derfor med at pornografi og erotikk ikke har noe med hverandre å gjøre: "Eroticism, therefore, has none of the pejorative associations of pornography; it concerns something vital to all of us, the passion of love... The difference between eroticism and pornography is the difference between celebratory and masturbatory sex."²⁴⁵ Webb påpeker

²⁴¹ Annie Sprinkle og Gabrielle Cody, *Hardcore from Heart: The Pleasures, Profits and Politics of Sex in Performance*, red. av Gabrielle Cody (London: Continuum, 2001), 11.

²⁴² Nead, 329.

²⁴³ Webb, *The Erotic Arts*, 2.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

altså at erotikk er sex av vellyst og kjærlighet, mens pornografi har til hensikt å tilfredsstillere en utenforstående seksuelt, slik jeg har vært inne på tidligere.

Erotikk ble også brukt av en rekke feminister på 1970- og 1980-tallet til å skille seksuelle fremstillinger fra en såkalt ”demonisert” pornografi.²⁴⁶ I denne debatten mente bl.a. den amerikanske feministen Gloria Steinem at det forelå et klart skille mellom pornografi og erotikk. Hun mente at erotiske fremstillinger viste mennesker som virkelig elsket og der varme, glede og følsomhet sto i sentrum.²⁴⁷ Pornografi har fokus på kroppsdeler og kjønnsorganer tatt ut av sammenhengen, mens erotikk viser følelser der hele kroppen og hele mennesket er i fokus.²⁴⁸ Videre mente Steinem at pornografi handler om dominans, mens erotikk handler om gjensidighet og likeverdighet mellom aktørene:

... 'erotica' is rooted in 'eros' or passionate love, and thus in the idea of positive choice, free will, the yearning for a particular person.... 'Pornography' begins with a root 'porno,' meaning 'prostitution' or 'female captives,' thus letting us know that the subject is not mutual love, or love at all, but domination and violence against women.²⁴⁹

Gjensidigheten Steinem snakker om kan knyttes til oppfatningen om at det i pornografien foreligger en spenning mellom kvinnen og betrakteren, mens det i erotikken finnes en spenning mellom aktørene.²⁵⁰ Dette punktet kommer jeg tilbake til i forbindelse med hvordan Koons fremstiller Stallers blick i bildet *Manet*.

For å se på disse oppfatningene i forhold til Koons' serie, har jeg først valgt å ta for meg verkene *Dirty – Jeff on Top* og *Ilona on Top (Rosa)*, men også med henvisning til andre verk. I og med at paret var gift, vil det erotiske aspektet ved verkene forsterkes, og Koons kan gi inntrykk av at de virkelig elsker av vellyst og kjærlighet til hverandre. Vi vil se at tolkningen av Koons' verker er ambivalente fordi det er en lek med både erotikk og pornografi i de samme verkene. Av de verkene som åpenlyst spiller på pornografiens konvensjoner er dem som viser nærbilder av kjønnsorganer. Som eksempler på dette har jeg valgt å forholde meg til *Ilona's Asshole* og *Dirty – Ejaculation*. Likevel vil vi også i disse bildene finne tegn på at Koons også her spiller på erotikken.

²⁴⁶ Rolness bruker ordet ”demonisert” som en betegnelse på hvordan pornografien, sett i forhold til erotikken, ble oppfattet. Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 123.

²⁴⁷ Gloria Steinem, ”Erotica and pornography: a clear and present difference” i *Ms.* November (1978), 77.

²⁴⁸ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 123.

²⁴⁹ Steinem, ”Erotica and Pornography”, 77.

²⁵⁰ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 123.

Dirty – Jeff on Top og Ilona on Top (Rosa)

I de fleste av seriens verker er paret orientert om hverandre, og kan av den grunn inneha et erotisk aspekt. For det første vil Staller og Koons gjennom å orientere seg om hverandre, fjerne seg fra pornografien som tar høyde for en betrakters tilstedeværelse. Dette vil jeg komme tilbake til. For det andre kan man studere Koons' og Stallers ansiktsuttrykk for å finne ut om det foreligger en erotisk spenning mellom dem, slik jeg mener det fremkommer i bl.a. *Bourgeois Bust – Jeff and Ilona*, omtalt i forrige kapittel.

To verk i serien har navnet *Dirty - Jeff on Top* (bilde 23 og 24). Det ene er en skulptur i plast, og det andre er et fotobasert oljemaleri. Motivmessig er de ganske like, der de begge fremstiller paret ha samleie i ørken- eller vulkansk landskap. Staller er kledd i sort undertøy og de er begge skitnet til med jord på kroppen. Koons' blick er rettet mot henne, mens hun fremviser noe som kan ligne en orgastisk nytelse, slik vi bl.a. finner henne i *Jeff in the Position of Adam*. Jeg vil fremover forholde meg til begge verkene. *Ilona On Top (Rosa)* (bilde 25) er en skulptur i plast. Her har paret samleie på et rosa podium omringet av store rosa sommerfugler. I håret har Staller en blomsterkrans, og hun er iført lyserosa undertøy. Parets ansikter er orientert mot hverandre, og det kan se ut som at deres blick møtes.

I og med Koons og Staller er orientert om hverandre i disse to skulpturene, kan man si at det foreligger et erotisk aspekt ved fremstillingene. I tillegg vil Stallers orgastiske ansiktsuttrykk, slik det spesielt fremkommer i skulpturen og bildet *Dirty – Jeff on Top*, sette Ilonas nytelse i fokus. Fremstillingene vender seg derfor vekk fra forestillingen om at samleiet foregår på menns premisser, slik bl.a. Dworkin uttrykker det. På en annen side kan Stallers orgastiske ansiktsuttrykk også tolkes som et tegn på pornografi, der pornografiske fremstillinger nettopp legger vekt på å fremstille kvinnens nytelse. Williams skriver at kvinnens nytelse i hardpornografiske filmer er et viktig komponent. Her trekker hun frem lyden av kvinnens nytelse som for eksempel ”oohh” eller ”aaah”.²⁵¹ Stallers orgasme forblir i denne sammenheng enda et eksempel på *floating signifiers*, der det foreligger motstridende oppfatninger av kvinnens orgasme enten som et tegn på pornografi, eller som et tegn på ikke-pornografi.

Det er vanskelig å se om Koons fremviser en orgastisk nytelse i disse verkene, men slik jeg kan se det viser fremstillingene en likevekt mellom både Koons og Staller. Verkene viser også paret i helfigur, noe som kommer i kontrast til pornografiens fokusering på kroppsdeler og kjønnsorganer. Kjønnsorganer vises heller ikke, og verkene kan også av den grunn spille på

²⁵¹ Linda Williams, “Generic pleasure: Number and narrative” i *Pornography. Film and Culture*, red. av Peter Lehman (London: Rutgers University Press, 2006), 62.

erotikken. Det som motsetter en erotisk fremstilling, er at paret tydelig har samleie i disse fremstillingene. Av den grunn står de også i relasjon til pornografi.

Det foreligger tilsynelatende også en lek med pornografi i disse verkene, og spesielt i skulpturen og bildet *Dirty – Jeff on Top*. Om jeg ser nærmere på bildetittelen *Dirty – Jeff on Top*, kan ordet *dirty* fungere som et tegn på pornografi. Det kan ligge to tolkninger av ordet *dirty* i bildetittelen. For det første kan ordet *dirty* knyttes til oppfattelsen av pornografien som skitten.²⁵² Da vil Koons med begrepet igjen spille på det innviklede forholdet mellom pornografi og erotikk. Pornografien ble av enkelte pornomotstandere nettopp sett på som skitten. Rolness siterer feminist Susie Bright som sier: ”Porno betegner noe farlig, skittent, frekt og lummert... Erotika antas å være forfinet, museumsaktig...”²⁵³ Det kommer ikke frem hva Bright legger i begrepet ”skitten”, men om det er opphissede kjønnsorganer, kroppsvæsker eller samleie hun sikter til, kommer skittenheten enda sterkere frem i bildet *Dirty – Ejaculation* (bilde 28), som viser nærbilde av Koons’ sædutøsning over Stallers kjønnsorgan. Her vises nærbilde av kjønnsorganer og kroppsdeler tatt ut av en sammenheng. Dette bildet kommer jeg tilbake til når jeg behandler nærbildene i serien.

Som nevnt indikerer skillet mellom pornografi og erotikk et klaseskille, og Brights uttalelse kan også knyttes til dette. ”Museumsaktig” kan relateres til en distansert betraktningssmåte tiltenkt den høykulturelle smak, og man vender blikket ut over det man faktisk ser, som forklart i kapittel 1.0.

For det andre kan ordet *dirty* referere til hvordan paret er skitnet til med jord på kroppen. En slik tolkning kan ligne kitschens konvensjoner, der bildetittelen i seg selv ikke skal tilføre verket noe mer, men kun referere til hva man faktisk ser: ”The ’message’ of the picture should be roughly the same ’message’ of the label.”²⁵⁴ Tittelen og bildet tolkes dermed rett frem, og man tar ikke høyde for en dypere tolkning av bildet. Dette står i relasjon til det folkelige smak som vektla den umiddelbare opplevelsen, som forklart i kapittel 1.0. Ved å skitne til paret på kroppen, slik han her har gjort, kan Koons avskjære en tolkning av ordet *dirty* i pornografisk retning. På denne måten fremstår ordet *dirty* som *floating signifiers*, der ordet kan tolkes på forskjellige måter. På denne måten mener jeg Koons’ igjen klarer å spille både på det pornografiske og det ikke-pornografiske i det samme verket gjennom ordet *dirty*. I tillegg bringer han frem ulike sosiale klassers smak.

²⁵² Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 63-65, 121.

²⁵³ *Ibid.*, 121.

²⁵⁴ Kulka, *Kitsch and Art*, 37.

Bildetittelen har i seg selv pornografiske konnotasjoner. Bildetitlene kan jeg se i forhold til pornograf og forfatter Stephen Ziplows ikonografiske sjekklister for pornografiske filmer, gjengitt i Williams artikkel om hardpornografiske filmer. Ziplow mener hardpornografiske filmer må inneholde *straight sex*, og da inkludert stillingene *man on top*, *woman on top*, *doggie* og *side to side*.²⁵⁵ Koons spiller på disse pornografiske stillingene i disse tre verkene, både gjennom bildetitlene og fremstillingene. I tillegg har et fotobasert oljemaleri fått tittelen *Red Doggy*. Ordet *dirty* er dermed med på å bekrefte pornografiens tilstedeværelse i disse verkene, og Koons gir inntrykk av å illustrere hardpornografiens varierte stillinger. På denne måten kan ordet *dirty* peke på hardpornografien, og dermed det obscøne, et punkt jeg kommer tilbake til senere.

Skittenheten i ordet *dirty* og tilskitningen på kroppen kommer i tillegg i kontrast til estetisering av disse skulpturene, og da spesielt *Ilona on Top (Rosa)*. Den fremstår, sett i forhold til *dirty*-verkene, som svært forskjønnert og forfinet, for å bruke Brights ord, med dens rosa sommerfugler, rosa teppe, rosa undertøy og blomsterkransen i håret. Samme estetisering finner vi også i de fotobaserte oljemaleriene *Hands on Breast* (bilde 26) og *Ilona on Top (Rosa Background)* (bilde 27), og kan sees i relasjon til denne skulpturens estetisering. I begge disse bildene finner vi paret omringet av sommerfugler. Over dem virvler det fjær og bak dem viser kulisser et åpent vindu med flagrende gardiner. Disse kan i henhold til Bright antas å spille på det erotiske, ved deres forskjønnning.

Pornografi reiser ingen estetiske spørsmål ifølge Volli: "Pornography is by nature crude and rough and raises no aesthetic or philosophical issues ..." ²⁵⁶ Det kan virke som Koons' nettopp spiller på denne oppfattelsen i disse tre verkene, der han har rettferdiggjort en pornografisk fremstilling ved å fremstille paret som vakre estetiske verk. På denne måten spiller han på den høykulturelle smak som betrakter fremstillingen i et mer distansert perspektiv, forklart i kapittel 1.0. Et paradoks er at *Hands on Breast* og *Ilona on Top (Rosa Background)* som ikke viser seksuell aktivitet, bortsett fra det at Koons ser ut til å beføle Stallers bryst i *Hands on Breast*. Koons opprettholder dermed enda en gang skillet mellom kunsten og pornografien. På en annen side fremstår skulpturene *Dirty – Jeff on Top* og *Ilona on Top (Rosa)* som forstørrede masseproduserte kitschy pyntegjenstander, og spiller like mye på kitsch. Koons estetisering av *Ilona on Top (Rosa)*, *Hands on Breast* og *Ilona on Top (Rosa)*

²⁵⁵ Williams har hentet sitatet fra Stephen Ziplows bok *Film Maker's guide to pornography* (1977). Williams, "Generic pleasure: number and narrative", 65.

²⁵⁶ Volli, "Pornography and pornokitsch", 224-250, 224.

Background) berører også kategorien pornokitsch. Pornokitsch vil være gjenstand for diskusjon i kapittel 6.0.

Et annet interessant aspekt i denne diskusjonen, er Ilonas blomsterkrans i *Ilona on Top (Rosa)*, der Koons også spiller på den kristne symbolikken. Kransen er et kristent evighetssymbol, det evige liv uten begynnelse og slutt.²⁵⁷ Om man velger å tolke Koons' bruk av blomsterkransen i den retning, kan Koons peke på Stallers og Koons' nye liv som allmenngyldige og evige, slik paret tok rollene som Adam og Eva i bl.a. *Jeff in the Position of Adam*. Dersom kransen tolkes som et symbol på evigheten og parets evige liv, vil en slik tolkning bryte med oppfattelsen om at paret er jordiske personer som virkelig elsker. Paret fjerner seg dermed fra virkeligheten, og dermed også fra pornografien, slik den erotiske kunstens fremstillinger av *the nude* hadde til hensikt. Et paradoks i denne sammenheng, er at en idealisert fremstilling samtidig kommer i konflikt med forestillingen om at erotiske fremstillinger viser hvordan par virkelig elsker. John Ellis har bl.a. definert hardporno som en fremstilling av virkelig sex, nevnt tidligere. Igjen ser vi et eksempel på *floating signifiers*, der fremstillinger kan tolkes på forskjellige måter. Jeg vil nå gå nærmere inn på nærbildene *Ilona's Asshole* og *Dirty – Ejaculation*.

Nærbildene *Ilona's Asshole* og *Dirty – Ejaculation*

Som tidligere redegjort for råder det en oppfatning om at pornografien ensporet fokuserer på kjønnsorganer, mens erotikken fremstiller hele mennesket. Gjennom Koons' bildeavskjæringer i serien, balanserer han mellom en pornografisk og erotisk fremstillingsmåte. Alle skulpturene i serien, med unntak av bystene, viser paret i helfigur. Når det gjelder de fotobaserte oljemaleriene, fremkommer det en større variasjon. Jeg har valgt å plassere seks bilder i gruppen nærbilder. Med nærbilder mener jeg bilder som fremstiller parets kropp avkuttet av bildekanten slik at det er fokus på selve kjønnsorganene og den seksuelle aktivitet. Når jeg nå skal behandle nærbildene, vil jeg i hovedsak forholde meg til de fotobaserte oljemaleriene *Dirty – Ejaculation* (bilde 28) og *Ilona's Asshole* (bilde 29), men med henvisning til andre. Ved nærmere øyesyn fremstår disse bildene som forskjellige, selv om de begge er nærbilder i pornografisk forstand. Jeg vil også kommentere Koons' fargevalg på Stallers undertøy i disse bildene og i serien generelt. Til slutt vil jeg trekke inn hvordan Koons dokumenterer produksjonskonteksten i *Silver Shoes* (bilde 30) som et innlegg i denne diskusjonen.

²⁵⁷ Johny Ursin, *Kristne symboler: En håndbok* (Oslo: Land og Kirke, 1946), 192.

I *Ilona's Asshole* finner vi et nærbilde av hvordan Koons' penis penetrerer Stallers vagina. Med hendene tar Koons' Stallers rumpeballer fra hverandre slik at hennes anusåpning komme til syne. *Dirty – Ejaculation* er et nærbilde av Koons' sædutøsning over Stallers kjønnsorgan. Staller ligger med begge bena i været slik at hennes kjønnsorgan kommer til syne. Staller har, som i resten av dirty-bildene, sort undertøy. Det er ingen tvil om hva som er hovedfokus i disse bildene, nemlig kjønnsorganene og den seksuelle aktivitet. Gjennom bildeavskjæringer og motiv spiller Koons derfor på pornografiens konvensjoner.

Disse bildene har likevel flere forskjeller. For det første fremstår *Ilona's Asshole* som en "renere" fremstilling enn *Dirty - Ejaculation*. I det førstnevnte bildet forekommer det ingen kroppsvæsker, i tillegg til at Staller er fremstilt uten kjønnsår. I motsetning til *Ilona's Asshole*, er *Dirty - Ejaculation* "skitten" i og med man finner sæd, Stallers kjønnsår og jord. Sett på denne måten fremstår *Ilona's Asshole* mer estetisk. Koons har også selv påpekt det estetiske ved *Ilona's Asshole*: "What I love about the picture are the pimples on Ilona's ass..."²⁵⁸ Estetiseringen kommer i konflikt med oppfatningen av at pornografi ikke innehar estetiske kvaliteter, som nevnt tidligere. Slik henvender Koons seg til folk med estetisk dannelse, noe Rolness knytter til en estetisk opplevelse på et høyt nivå.²⁵⁹ Dette sammenfaller med den høykulturelle smak, som forklart i kapittel 1.0.

Det kan se ut som Koons' bruk av undertøy i ulike farger i serien ikke er tilfeldig og at de ulike fargevalgene er lagt til en betydning. I *Ilona's Asshole* kan man delvis se Stallers lyserosa undertøy i bildets overkant. Det lyserosa fremstår som "renere" enn det sorte undertøyet brukt i alle verk lagt til i tittelen *dirty*. Koons kan gjennom fargevalgene signalisere at det foreligger en forskjell mellom disse to presentasjonene. Det kan virke som Koons bruker det sorte for å peke på det skitne i selve bildet eller i pornografisk forstand, som omtalt tidligere. Det sorte fremstår som urent i kontrast til det hvite, som er et tegn på det rene og sanne.²⁶⁰ Gjennom Stallers sorte undertøy kan det virke som Koons ønsker å understreke at han spiller på verkene som skitne i pornografisk forstand, på samme måte som han benytter seg av ordet *dirty*. Ordet *dirty* brukes også som tittel på enkelte pornofilmer, som for eksempel *Dirty Debutants*.²⁶¹ Ifølge Rolness, lager pornografien "dirty filmer" for å tilfredsstillere lengselen etter å være uskikkelig, og tilfredsstillere seksuelle spenninger ved å trå over en

²⁵⁸ Burn, "Jeff Koons: subversively normal".

²⁵⁹ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 117.

²⁶⁰ Hans Biedermann. *Symbolleksikon*, 5. utg., overs. av Finn B. Larsen (Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992), s.v. "hvitt".

²⁶¹ Denne filmen nevnes i forbindelse med Minette Hillyers diskusjon om amatører trekk i pornofilmer. Se Minette Hillyer, "Sex in the suburban: Porn, home movies, and the live action performance of love in 'Pam and Tommy Lee: hardcore and uncensored'" i *Porn studies*, red. av Linda Williams (Durham: Duke University Press, 2004), 56.

akseptabel grense.²⁶² Gjennom dirty-verkene mener jeg Koons klarer å spille på denne oppfatningen. Koons' bruk av ordet *dirty* signaliserer at vi ser noe som trår over en akseptabel grense. På den måten mener jeg han peker på hardpornografien, der hardporno faller inn under kategorien obscønt. Slik jeg har nevnt, fungerer obscønitet i polariseringen mellom pornografi og erotikk, samtidig som obscønitet er en markør for skillet mellom høykultur og lavkultur. Koons bringer derfor igjen frem ulike sosiale klassers smak, der hardpornografiske fremstillinger er knyttet til den lavkulturelle smak, mens erotiske og estetiske fremstillinger er knyttet til den høykulturelle smak.

Det kan virke som Koons også er bevisst i bruken av lyst undertøy, og spesielt hvitt. Serien sett under ett, er Staller oftest fremstilt med lyst undertøy, nevnt tidligere. De verkene Staller bruker lyst undertøy fremstår som forholdsvis rene, sett i forhold til Dirty-bildene. Vi finner aldri kjønnsår i disse bildene, og med unntak av *Ilona's House Ejaculation* (bilde 31) og *Ilona's House Ejaculation (close up)* (bilde 32), finner vi heller ikke kroppsvæsker. Disse to bildene kommer jeg tilbake til.

Et annet aspekt ved Koons' bruk av lyst undertøy kan knyttes til uskylden før syndefallet inntraff. I Hans Biedermanns symbolleksikon står det skrevet følgende om fargen hvit: "... det ennå upåvirkede og uforstyrrede uskylden i urtidens *paradis* eller som det rensende menneskets endelige mål i og med gjenopprettelsen av denne tilstanden."²⁶³ Koons' inspirasjonskilde til serien var nettopp å fjerne skylden og skammen han så i Masaccios bilde, nevnt tidligere. Kanskje er det skylden og skammen knyttet til pornografien Koons har fjernet i disse fremstillingene? I hvert fall kan han peke på *dirty* som en fremstilling som trår over grensen, mens fremstillinger av Staller med hvitt eller lyst undertøy forholder seg innenfor, og igjen bringer spiller han på spørsmålet om obscønitet og smak. Det som forøvrig bryter med denne oppfatningen, er bruken av lyst undertøy i *Ilona's House Ejaculation* og *Ilona's House Ejaculation (close up)*. Det som likevel kan rettferdiggjøre disse fremstillingene, er at paret her ser ut til å ha sex hjemme og at Koons dermed gir inntrykk av at bildene ikke er tiltenkt en betrakter i pornografisk forstand.

I enkelte andre verk har han iført Staller rødt undertøy. Han har også gitt mange av disse bildene betegnelsen *red*. Red-bildene fremstår som hardere enn de øvrige bildene. Kjønnorganene i disse fremstillingene fremstår heller ikke som "rene" som i *Ilona's Asshole*, men vi finner kroppsvæsker, som i bl.a. *Red Doggy* (bilde 33). Det interessante er at rødt ofte

²⁶² Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 63.

²⁶³ Biedermann, *Symbolleksikon*, s.v. "hvit" (forfatterens kursivering).

blir knyttet til helvetes og djevelens farge.²⁶⁴ Det kan se ut som at Koons bruker fargens symbolikk i en slik sammenheng, i og med han har fremstilt alle bildene med Stallers i rødt undertøy i omgivelser som kan minne om helvete. Kulissene bak fremstiller flammer. På en annen side er syndige kvinner ofte kledd i rødt.²⁶⁵ På denne måten fremstår disse bildene mer syndige, rå og brutale, og Koons' lek med pornografien som obskøn er åpenbart. Det kan være fristende å gi disse bildene samlebetegnelsen *Made in Hell*, som forøvrig vil danne en motvekt til seriens tittel *Made in Heaven*.

Dersom det er riktig at Koons har valgt å legge til Stallers undertøy en symbolsk verdi, vil han fjerne verket fra en pornografisk lesning. Pornografi har ingen tvetydighet og kan tolkes rett frem, på samme måte som kitsch. Slik jeg tidligere har sitert Volli, reiser ikke pornografien noen filosofiske spørsmål, og kan knyttes til den lavkulturelle smak.

At Stallers kjønnsorgan er glattbarbert i *Ilona's Asshole*, kan på en annen side sammenlignes med den erotiske kunsten på 1800-tallet, der kroppshår var knyttet til barbarisme (kapittel 3.0). Koons' fremstilling av Stallers glattbarberte underliv spiller derfor også her på den erotiske kunstens konvensjoner. Det at vi kan se Stallers kjønnsår i *Dirty – Ejaculation*, kan være med på å gjøre *Ilona's Asshole* enda "renere" og idealisert. På denne måten kan ordet *dirty* også relateres til oppfattelsen av kjønnsår som barbarisk. Et paradoks i denne sammenheng er at barbering av kjønnsår er svært vanlig i pornografien.²⁶⁶ Fremstillinger av kjønnsår blir enda et eksempel på *floating signifiers*, der betydningen av slike fremstillinger kan oppfattes forskjellig.

Det kan være interessant å trekke inn det fotobaserte oljemaleriet *Silver Shoes* (bilde 30) i denne diskusjonen. *Silver Shoes* mener jeg skiller seg ut i forhold til de øvrige verkene i serien. I dette bildet finner vi paret liggende i Stallers studio, på samme underlag som bl.a. i *Jeff in the Position of Adam*. Fremstillingen gir inntrykk av at bildet er tatt *off-stage*. Til forskjell fra *Jeff in the Position of Adam*, gir kameravinklingen i bildet en følelse av at Koons ikke ønsker å gi inntrykk av at paret ligger på et berg, slik de fremstår bl.a. i *Jeff in the Position of Adam*. Studioets flislagte gulv, trappen til venstre og lerretene langs veggen i bakgrunnen, er tegn som er med på å peke i den retning. Her mener jeg Koons gir inntrykk av å dokumentere produksjonskonteksten, og kan på den måten ligne Jeff Burtons (f. 1963)

²⁶⁴ Biedermann, *Symbolleksikon* s.v. "rødt".

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Minette Hillyer som har gjort en undersøkelse av Pamela og Tommy Lees hjemmevideofilm, påpeker Pamelas glattbarberte underliv som et pornografisk kjennetegn. Minette Hillyer, "Sex in the suburban", 63.

dokumentering av de ulike settene i homofile pornografiske filmer.²⁶⁷ Koons ser ut til å ha latt være å bearbeide *Silver Shoes* etterpå. Ser man nærmere på Stallers hud, ser vi en del flekker (kviser), noe Koons i de øvrige bildene ser ut til å ha fjernet. *Ilona's Asshole* forekommer i forhold til dette, som mer bearbeidet og dermed ”renere” enn *Silver Shoes*. På denne måten klarer Koons å dokumentere pornografien som industri, der det iscenesatte og det bearbeidede er en del av dens kultur. Med dette peker han også på sin egen bruk av kulisser i serien. Han sier selv han lot seg inspirere av Stallers kulisser i hennes opprinnelige pornobilder, nevnt tidligere. De iscenesatte og bearbeidede fremstillingene, som for eksempel i bildene han bruker kulisser, fremstår sammenlignet med *Silver Shoes*, som mer pornografisk tilknyttede, i og med det bearbeidede og iscenesatte nettopp har til hensikt å tilfredsstille mottakeren på best mulig måte. En slik oppfattelse kommer imidlertid i konflikt med oppfattelsen av bearbeidede og ”rene” fremstillinger som ikke-pornografiske, slik jeg har vært inne på tidligere. I tillegg kan fantasilignende kulisser nettopp brukes for å rettferdiggjøre pornografien, slik det forekommer innenfor pornokitsch. Pornokitsch vil diskuteres i kapittel 6.0. Igjen får vi et eksempel på *floating signifiers*, der fremstillingene kan oppfattes på forskjellige måter. Diskusjonen om det iscenesatte leder over i drøftingen om aktørens blikk i pornografiske fremstillinger, som nettopp har til hensikt å inkludere en utenforstående betrakter.

4.4 Fravær/ikke fravær av en betrakter gjennom aktørens blikk

Aktørens blikk blir ofte brukt til å definere forskjellen mellom pornografiske og ikke-pornografiske fremstillinger. Gjennom aktørens blikk kan man bl.a. signalisere en betrakers tilstedeværelse. Ifølge Linda Williams handler det å være oppmerksom på en betrakers tilstedeværelse i pornografien, om *intimitet*.²⁶⁸ Hun mener dette ordet er innskrevet i selve definisjonen på pornografi, der pornografien handler om å vise eller fortelle seksuelle hemmeligheter som tilfredsstiller en klient. Derfor mener hun at fysisk intimitet ikke er mulig i film eller bilder, fordi hore- og klientforholdet her er erstattet av noe som ikke fysisk er tilstede. Slik handler ikke intimitet i pornografien i hovedsak om fysisk intimitet, men mottakerens mulighet til å forestille seg intimitet med betrakteren.²⁶⁹ Williams trekker frem Sprinkles uttrykk ”Hi, I’m Annie. I’m glad you came to me. I want us to become very intimate...”, i pornofilmen *Deep inside Annie Sprinkle* (1981) som eksempel.²⁷⁰ Her ligger det

²⁶⁷ Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE), *Jeff Burton*, <http://www.welcometolace.org/editions/view/jeff-burton> (oppsøkt 23.10.09).

²⁶⁸ Williams, ”A provoking agent, 123.

²⁶⁹ Ibid.

²⁷⁰ Ibid.

et skille mellom å appellere til kropp eller intellekt, og berører det jeg tidligere har nevnt i forhold til Bourdieu skille mellom den folkelige smak og borgerskapets smak. Pornografi oppfordrer til handling, slik Rolness beskriver at pornografi er funksjon, og er knyttet til lavkulturen.²⁷¹ Gjennom og inviterer til intimitet gjennom blikk, står fremstillingen i relasjon til pornografien.

I fem fotobaserte oljemalerier møter Koons og/eller Staller betrakterens blikk. Disse er: *Fingers Between Legs* (bilde 34), *Ilona With Ass Up* (bilde 35), *Hands on Breast* (bilde 26), *Made in Heaven* (Billboard) (bilde 22) og *Manet* (bilde 36). I disse bildene finner vi enten en fremstilling der de begge møter betrakterens blikk, eller bare en av dem. Jeg synes det mest interessante med dette aspektet er bildet *Manet*. Det er det eneste hvor bare Staller møter betrakterens blikk. Jeg har derfor valgt å konsentrere meg om dette bildet.

I *Manet* vises paret liggende utendørs på en klippe. Staller ligger oppå Koons, mens deres kropper en vendt på skrå innover i billedrommet. Helt fremme i billedrommet ser vi Stallers kjønnsorgan. Hun står skrevs over Koons, mens Koons med begge hendene drar hennes rumpeballer fra hverandre, slik han også gjør det i *Ilona's Asshole*. Koons' grep om Stallers rumpe, kan tolkes som at Staller vises frem for en betrakter, som igjen kan tolkes som et tegn på pornografi. Staller vender hodet bakover slik at hun møter betrakterens blikk, mens Koons betrakter henne. At Koons lar Stallers blikk møter betrakterens blikk, er i tråd med pornografiens konvensjoner, der man mener kvinnen gjøres til objekt for betrakteren.

Det kan i denne sammenheng være interessant å trekke inn John Bergers oppfatninger i *Ways of Seeing*. Berger så visse likheter mellom den erotiske kunsten og det mykpornografiske bildet.²⁷² Han skriver at den kvinnelige aktens blikk, enten det var i maleriet eller pornografien, ofte var orientert mot en mannlig betrakter for å appellere til hans seksualitet.²⁷³ I tråd med Bergers teori kan Stallers blikk i bildet *Manet* ses på som en invitasjon til intimitet av en mannlig betrakter.

Berger skriver videre at det ofte kunne forekomme en mann i den erotiske kunstens billedrom, men da var mannens blikk rettet mot kvinnen, som igjen så et annet sted eller var rettet mot betrakteren.²⁷⁴ En slik fremstilling forsterker en tolkning av kvinnen som et objekt for betraktning. Et eksempel er den manieristiske maleren Hans von Aachens (1552-1615) *Bacchus, Ceres og Eros* (1598) (bilde 37). Bacchus ser på Ceres, mens Ceres ser på

²⁷¹ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 117.

²⁷² John Berger, "Ways of seeing women" i *The Philosophy of the Visual Arts*, red. av Philip Alperson (New York: Oxford University Press, 1992) Opprinnelig utgitt som *Ways of Seeing* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972).

²⁷³ Ibid. 255.

²⁷⁴ Ibid. 255.

betrakteren. Det er nettopp slik paret er fremstilt i *Manet*. Koons ser på Staller, Staller ser på betrakteren. Det er likevel en vesentlig forskjell mellom Aachens bilde og Koons' *Manet*. Aashen har "forkledd" den nakne kvinnen i et mytologisk tema, og fremstiller dermed kvinnen som *the nude*. Koons derimot fremstiller Staller som *naked*, om man skulle se dette bildet i forhold til den erotiske kunsten. Tolkningen av blikket som et pornografisk eller ikke-pornografisk tegn, beror derfor på om den nakne fremstilles som *the nude* eller *naked*, for å bruke Clarks definisjoner. Som *naked* forblir blikket et tegn på noe obscønt, slik vi senere skal se hos Manet. Det kan se ut som det er de ulike oppfatningene av det obscøne Koons spiller på ved å henviser til Manet, noe jeg kommer tilbake til. Gjennom Stallers blikk i *Manet*, kan Koons gi inntrykk av at hun kan sees på som et objekt for den mannlige betrakter. I tillegg understreker han hvem som er hovedperson i bildet, nemlig betrakteren. Denne fremstillingsmåten er i tråd med Bergers oppfatning, om at hovedpersonen i det softpornografiske bildet og det tradisjonelle aktmaleriet ikke er avbildet, fordi hovedpersonen er betrakteren.²⁷⁵ På denne måten kan Koons også påpeke at det er betrakteren som avgjør om noe blir oppfattet som pornografi eller ikke, noe som igjen beror på hvordan betrakteren velger å tolke tegn og tegnrelasjonene som utspiller seg i bildets motivplan. Gjennom Stallers blikk spiller Koons på pornografiens konvensjoner. Jeg vil nå se nærmere på *Manets* og *Manet Softs* henvisning kunstneren Édouard Manet.

4.5 Koons' *Manet* og *Manet Soft*: en henvisning til Édouard Manet

Det er ingen tvil om at Koons ønsker å legge opp til en sammenligning med Manet, i og med han har titulert dem "Manet". Gjennom *Manets* motiv og Stallers blikk, mener jeg det foreligger en henvisning til Manets *Frokost i det grønne* (bilde 38). Denne relasjonen kommer enda tydeligere frem i *Manet Soft* (bilde 39), der Koons "spiser" Stallers kjønnsorgan ute i det fri. I bildet ser vi hvordan Koons, stående ved siden av Staller, bøyer seg ned og slikker hennes kjønnsorgan der hun ligger på ryggen med beina i været. Motivene i disse bildene og spesielt *Manet Soft*, spiller på pornografiens konvensjoner.

Manets *Olympia* og *Frokost i det grønne* utgjorde, ifølge Beatrice Farwell, en kritikk av høykulturens ikonografi når det gjaldt akt-fremstillinger.²⁷⁶ I *Frokost i det grønne* finner vi to dresskledde menn sammen med to kvinner i parken. Kvinnen i bildets forgrunn er helt naken og møter betrakterens blikk uten blygsel, slik Staller gjør i *Manet*. Den andre kvinnen, som er plassert i bildets bakgrunn, er ikke naken og ser ut til å ta seg et bad i den svakt

²⁷⁵ Ibid. 255-256.

²⁷⁶ Farwell, *Manet and the Nude*, 267-268.

antydde dammen. Mennene på bildet er Manets svoger, Eugène (til høyre) og skulptøren Ferdinand Leenhoff. Begge var kjente personligheter i Paris' byliv.²⁷⁷ Den nakne kvinnen er som i *Olympia*, den luksusprostituerte Victorine Meurent.²⁷⁸

Frokost i det grønne ble stilt ut med tittelen *Le Bain (Badet)* på Salon des Refusés i 1963, der det høstet stor kritikk og sterke reaksjoner.²⁷⁹ Det var ikke nakenheten i seg selv som var gjenstand for den massive kritikken, men nakenhet satt i en virkelighetsnær kontekst sammen med de påkledde herrene i en av Paris' parker.²⁸⁰ Manet vendte seg her vekk fra fremstillingen av den nakne som *the nude*, og fremstilte Meurent som *naked*, for å bruke Kenneth Clarks terminologi. Manets Meurent ble for virkelighetsnær og direkte for publikum, noe som gjorde fremstillingen obskøn. Koons presenterer Staller på samme måte. Man kan anta at betrakteren vet hvem Staller er, da hun er en profilert pornostjerne, og ikke minst en media-personlighet og eks-politiker. Samtidig har han satt seg selv og Staller i virkelighetsnære omgivelser i disse to bildene, noe som er med på å gjøre fremstillingen enda mer realistisk nærværende, sammenlignet med de bildene hvor han har brukt kulisser. Om det ikke er i parken de befinner seg, ligger de i alle fall på steiner ved en bekk eller et vann, noe som tydeligst kommer frem i *Manet Soft*. Sett i forhold til den erotiske kunstens konvensjoner, kan Koons' fremstilling tolkes som obskøn, men sett i forhold til pornografiens konvensjoner, kan en virkelighetsnær fremstilling tolkes som en rettfærdiggjøring av den ellers pornografiske fremstillingen, i og med at pornografien spiller på det iscenesatte, slik jeg har vært inne på tidligere.

Selv om ikke *Frokost i det grønne* med første øyekast ikke gir inntrykk av å være iscenesatt, er bildet nettopp det. Manets inspirasjonskilde var kvinner som badet i Seinen, noe som kan forklare den badende kvinnen i bakgrunnen.²⁸¹ Kvinnen som bader i *Frokost i det grønnes* bakgrunn er svakt modellert, og vannet hun bader i kan være vanskelig å se. Lyset danner sterk kontrast mellom den mørke forgrunnet og lyse bakgrunnen. Det kan se ut som Koons' spiller på Manets lysbruk, der paret i begge hans bilder er satt i et sterkt unaturlig lys. Manets og Koons' lysbruk forsterker bildene som iscenesatte. I tillegg kan Koons' bakgrunn ligne Manets duse bakgrunn, der det grønnfargede vannet i Manets bilde kommer til syne i *Manet Softs* bakgrunn. På denne måten spiller Koons igjen på pornografien som iscenesatt, og

²⁷⁷ Pierre Courthion, *Eduard Manet* (New York: Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 2004), 60.

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ Farwell, *Manet and the Nude*, 237.

²⁸⁰ Ibid., 239.

²⁸¹ Courthion, *Eduard Manet*, 60.

fremstillingene spiller på pornografien konvensjoner. Dette motsier at jeg tidligere har betraktet *Manet* og *Manet Soft* som ikke iscenesatte.

Manet valgte ikke å gjengi kvinnene ved Seinen realistisk. I stedet har han omskrevet hendelsen ved å kommentere en rekke andre historiske malerier. For det første kommenterer han Marcantonio Raimondis graving av Rafaels *Jugement of Paris* (ca 1525-1530) (bilde 40), Og for det andre Giorgones *Pastoral Concert* (ca 1510) (bilde 41).²⁸² I tillegg finner vi en realistisk fremstilling av borgerskapets bruk av parkene som rekreasjon.²⁸³ Vi finner altså i Manets bilde en sammensetning av ulike scener hentet både fra kunsthistorien og fra samtiden, slik det også forekommer i Koons' *Manet* og *Manet Soft*.

Gjennom å vise til Manet kan Koons påpeke at hva som er akseptable erotiske fremstillinger beror både på sosial og visuell kontekst. Ulike erotiske fremstillinger kan knyttes til sosiale klasser, der hver sosial klasse har sin smak. Manet i *Frokost i det grønne* brøt med den høykulturelle fremstillingsmåten ved å sette en naken kvinne i en virkelighetsnær kontekst. Både Koons og Manet sjonglerer begge mellom en presentasjon som virkelighetsnær og iscenesatt.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg sett på hvordan Koons opererer i feltet mellom pornografi og ikke-pornografi (illustrasjon VI). Verkene i serien kan tolkes på forskjellige måter med utgangspunkt i pornografiens ulike oppfatninger. Jeg mener Koons med dette peker på at erotiske fremstillinger er en del av et større sosialt nettverk og at de fremstår på forskjellige måter, avhengig av betrakterens ulike oppfatninger og sosial tilknytning. Erotiske fremstillinger er forankret i forskjellen mellom den høykulturelle og lavkulturelle smak, slik Koons bl.a. illustrerer ved å spille på forskjellen mellom erotikk og pornografi. I neste kapittel vil jeg se på hvordan Koons opererer i feltet mellom kitsch og ikke-kitsch.

²⁸² Clark, *The nude: A Study of Ideal Art*, 115-116; Courthion, *Eduard Manet*, 60

²⁸³ Farwell, *Manet and the nude*, 245.

5.0 Koons' operasjon i feltet mellom kitsch og ikke-kitsch

I dette kapitlet vil jeg se på hvordan Koons opererer i feltet mellom *kitsch* og *ikke-kitsch*. Jeg mener det er flere aspekter ved denne serien som kan sees i forhold til kitsch. I forrige kapittel var jeg inne på plastskulpturene *Ilona on Top (Rosa)* og *Dirty – Jeff on Top*, som begge gir inntrykk av å være forstørrede masseproduserte pyntegjenstander, men med et erotisk og pornografisk tilsnitt. Det samme gjelder plastskulpturen *Jeff and Ilona (Made in Heaven)*, omtalt i kapittel 3.0. På denne måten kan disse skulpturene sees som en videreføring av serien *Banalilty*, der Koons fremstilte en forestilling om middelklassens vakre kitschy pyntegjenstander og dekor.²⁸⁴

I billboardet *Made in Heaven*, mener jeg Koons tar i bruk massekulturens reklameplakater som spiller på sex for å selge et produkt. På denne måten kan billboardet sees i relasjon til bl.a. Mel Ramos' (f. 1935) bruk av pinup i reklame, slik han bl.a. gjordet det i bl.a. *Val Veeta* (1965) (bilde 42). Til forskjell fra Ramos som spiller på eksisterende reklame, reklamerer Koons for sin egen film som skulle komme, men som aldri ble laget.

I serien finner vi flere skulpturer av dyr og blomster. Disse skulpturene bryter med en ellers pornografisk tilknyttet serie. Skulpturene fremstår som forstørrede masseproduserte pyntegjenstander, plastblomster eller billig krimskrams. Disse skulpturene kan sees på som en videreføring av serien *Banalilty*, slik Gunnar B. Kvaran påpeker med *Made in Heaven*.²⁸⁵ I tillegg bringer han inn håndverksmessighet som både kan bety kitsch og ikke-kitsch. Likevel spiller disse skulpturene en viktig rolle i Koons' øvrige lek med pornografien, og kan derfor ikke tolkes alene. Alle kategoriene i det strukturalistiske skjema står i relasjon til hverandre (illustrasjon IV). En bearbeiding av kitsch vil påvirke spillet på pornografi, på samme måte som en bearbeiding av pornografi også påvirker spillet på kitsch. Jeg vil derfor gjøre en analyse av disse skulpturene for å belyse hvordan Koons opererer i feltet mellom *kitsch* og *ikke-kitsch*, samt se hvilken rolle skulpturene spiller for Koons' øvrige lek med pornografien.

Først vil jeg i berøre det Kathleen Higgins definerer som *sweet kitsch* eller kitsch av typen *saccharine type*.²⁸⁶ Jeg mener Koons' spiller på den søte kitschen i hundeskulpturene, og spesielt de som fremstiller valper. Jeg vil også gå nærmere inn på Koons' blomsterskulpturer ved og spesielt se på blomstervasenes referanser til det nederlandske blomstermaleriet på

²⁸⁴ Koons, m.fl., *Jeff Koons retrospektiv*, 8.

²⁸⁵ Ibid. 9.

²⁸⁶ Kathleen Higgins, "Sweet kitsch" i *The Philosophy of the Visual Arts*, red. av Philip Alperson (New York: Oxford University Press, 1992), 568.

1600- og 1700-tallet, som ila blomstene stor symbolsk verdi. Innledningsvis vil jeg kort gjøre rede for kitsch og dens konvensjoner.

5.1 Hva er kitsch og hvilke konvensjoner spiller kitsch på?

Termen *kitsch*, ble for første gang brukt av tyske kunsthandlere på 1860- og 1870-tallet, som en betegnelse på en billig etterligning eller reproduksjon av tidligere kunstverk. Selve begrepets opphav er usikkert, men enkelte mener det kom fra det tyske ordet *verkitschen*, som betyr å gjøre billig.²⁸⁷ Tomas Kulka viser i den forbindelse til Ludvig Gieszs *Phänomenologie des Kitsches* fra 1960, der Giesz hevdet at ordet kan spores tilbake til det tyske verbet *kitschen*, som betyr å samle sammen skrap og søppel fra gatene: ”den strassenschlam zusammencharren”.²⁸⁸

Kitsch er et mangetydig begrep. Ulike teoretikere har gjennom historien hatt forskjellige innfallsvinkler til begrepet. Den første kitsch-debatten var på 1930-tallet, der Clement Greenbergs (1909-1994) og Herman Brochs (1886-1951) tekster var sentrale. Greenberg hadde en sosiologisk og sosiokulturell innfallsvinkel på kitsch i *Avantgarde og kitsch* (1939). Greenberg så på kitsch som et produkt av den industrielle revolusjon, og at den var lavkulturelt betinget.²⁸⁹ Kitsch var ifølge han en trussel mot avantgarden, den moderne kunstens høykunst. I Greenbergs forstand var kitsch avantgardens baktropp, definert som populær og kommersiell litteratur og kunst. Kitsch var massens kultur som etterlignet avantgarden. Den var ferdigtygd, enkel og middelmådig.²⁹⁰ Hermann Broch skrev artikkelen ”Det onde i kunstens verdisystem” i 1933. Kitsch var, som tittelen tilsier, det onde i kunstens verdisystem.²⁹¹ Broch hadde en kunsthistorisk og stilhistorisk innfallsvinkel til kitschen. Han mente i ”Noen bemerkninger til kitschproblemet” (1950), at romantikken var dens mor. Romantikken med sin sentimentalitet var ikke i seg selv kitsch, men de lignet så mye at de vanskelig lot seg skille fra hverandre.²⁹²

Senere fikk vi en ny kitsch-debatt bl.a. gjennom popkunstens bruk av kommersiell design. I tillegg ble popkunsten en stor utfordring for modernismen. Mens modernismen

²⁸⁷ Kulka, *Kitsch and Art*, 18.

²⁸⁸ Ibid. 18-19.

²⁸⁹ Greenberg, ”Avantgarde og kitsch”, 18, 28.

²⁹⁰ Ibid., 18-19.

²⁹¹ Hermann Broch, ”Det onde i kunstens verdisystem” i *Kunst og kitsch: tre essays*, overs. av Sverre Dahl, Cappelens Upopulære skrifter 14 (Oslo: J.W. Cappelens forlag A.S, 1992), 48.

²⁹² Hermann Broch, ”Noen bemerkninger til kitschproblemet” i *Kunst og kitsch: tre essays*, overs. av Sverre Dahl, Cappelens Upopulære skrifter 14 (Oslo: J.W. Cappelens forlag A.S, 1992), 89-92.

forkastet kitsch, omfavnet popkunsten kitsch.²⁹³ Tomas Kulka skriver at mange mente at med popkunsten kollapset forholdet mellom kitsch og kunst.²⁹⁴ I dag kan Koons' kunst fungere som et eksempel på hvordan den postmoderne kunsten spiller på kitschens konvensjoner. Arthur Danto mener Koons' bruk av kitsch aldri kunne skjedd om ikke Marcel Duchamp og Andy Warhol banet vei for Koons på 1960-tallet.²⁹⁵

Mange mener kitsch er en estetisk betegnelse, og da som en betegnelse på noe som er estetisk dårlig, knyttet til dårlige smak.²⁹⁶ Kulka påpeker at ikke alt estetisk dårlig kan betraktes som kitsch.²⁹⁷ Den store gruppen som kjøper kitsch, gjør det paradoksalt nok fordi det appellerer dem estetisk.²⁹⁸ Estetiske vurderinger handler nettopp om individuelle oppfatninger. Dette tar Koons opp i serien *Banalität*.²⁹⁹ Ifølge Kulka, vil kitsch kunne oppfattes som lett identifiserbar, dvs. figurativ, i motsetning til bl.a. abstrakt kunst.³⁰⁰ Kitsch har ingen bakenforliggende mening og legger ikke opp til en dypere tolkning, noe som også samsvarer med, det tidligere nevnte, pornografiens konvensjoner.³⁰¹ Kulka skriver: "What you see at the first glance is all there is to be seen."³⁰² Bildetittelen innenfor kitsch samsvarer med innholdet og er ikke tvetydighet, som nevnt i kapittel 4.0.

Det foreligger mange "typer" kitsch, ifølge Kulka.³⁰³ Vi har for det første det Kulka kaller for *capitalist kitsch*. Kapitalistisk kitsch er bl.a. massekulturens annonser og reklameplakater.³⁰⁴ Billboardet *Made in Heaven* kan fungere som et eksempel, der Koons spiller på denne type kitsch. Videre finner vi det jeg har omtalt som *sweet kitsch*. Søt kitsch har ifølge Robert C. Solomon en sterk følelsesmessig ladning.³⁰⁵ Higgins betrakter den søte kitschen som en sub-kategori innenfor kitsch.³⁰⁶ Hun definerer den søte kitschen slik: "...sweet kitsch evokes emotions of the 'touching' or 'stirring' sorts."³⁰⁷ Den søte kitschen handler altså

²⁹³ Kulka, *Kitsch and Art*, 107.

²⁹⁴ Ibid., 108.

²⁹⁵ Danto, "Banalitet og hyllest", 36.

²⁹⁶ Dorfles, "Kitsch", 15.

²⁹⁷ Kulka, *Kitsch and Art*, 19.

²⁹⁸ Ibid., 20.

²⁹⁹ Ibid.

³⁰⁰ Ibid., 28.

³⁰¹ Kulka, *Kitsch and Art*, 37; Volli, "Pornography and pornokitsch", 224.

³⁰² Kulka, *Kitsch and Art*, 37.

³⁰³ Kulka nevner bl.a. kristen kitsch, politisk kitsch og kommunistisk kitsch. Kundera legger til fascistisk kitsch, jødisk kitsch, protestantisk kitsch, katolsk kitsch, demokratisk kitsch, feministisk kitsch osv. Kulka, *Kitsch and Art*, 28; Milan Kundera, *Tilværelsens uutholdelige Tilværelsens uutholdelige letthet*, overs. av Kjell Olaf Jensen og Michael Konupek (Oslo: Aventura Forlag, 1984), 259-260.

³⁰⁴ Kulka, *Kitsch and Art*, 28.

³⁰⁵ Robert C. Solomon, "On kitsch and sentimentality" i *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 49, nr. 1 (Vinter 1991), 1.

³⁰⁶ Higgins, "Sweet kitsch", 568.

³⁰⁷ Ibid., 569.

om følelser der betrakteren enten føler et behov for å ta på gjenstanden, eller bare blir stående å stirre på dens skjønnhet. Solomon mener sentimentalitet er en viktig bestanddel i den søte kitschen, noe som sammenfaller med Higgins definisjon.³⁰⁸

Den søte kitschen egner seg godt som både politisk og sosial propaganda, slik Milan Kundera bl.a. beskriver det *Tilværelsens uutholdelige letthet*.³⁰⁹ Både Higgins og Solomon viser til Kunderas kjente sitat fra denne boken:

Kitsch skaper to bevegende tårer i rask rekkefølge. Den første tåren sier: Så vakkert det er når guttungene løper over plenen! Den andre tåren sier: Så vakkert det å bli beveget sammen med hele menneskeheten ved synet av noen guttunger som løper over gressplenen! Det er bare den andre tåren som gjør kitschen til kitsch.³¹⁰

Selv om Kunderas sitat er knyttet til søt kitsch i forhold til politisk eller sosial propaganda, gjør den seg også gjeldene for søt kitsch som ikke er ment som propaganda. Den søte kitschen jeg her sikter til, er bl.a. postkort, takkekort eller pyntegjenstander som for eksempel fremstiller vakre sentimentale barn eller dyr. Enkelte Banality-skulpturer kan være et eksempel på dette, og kanskje spesielt *Ushering in Banality* (1988) (bilde 43) og *Naked* (1988) (bilde 44). Higgins trekker frem kjærlighetskortet som hovedeksempel på søt kitsch, men viser også til vakre turistbilder fra for eksempel Niagara Falls eller babysko i bronse.³¹¹

I slike fremstillinger råder det en oppfatning om at ”møkka” i verden ikke eksisterer. Kundera skriver: ”... en verden hvor møkka fornektes og hvor hver og en oppfører seg som om den ikke eksisterte. Dette estetiske idealet kalles *kitsch*.”³¹² Dette kan sammenfalle med *Ilona on Top (Rosa)*, *Hands on Breast* og *Ilona on Top (Rosa Backroud)*, der fremstillingene ser ut til å fornekte all møkka pornografien har med seg. På en annen side er dette et pornokitsch-grep, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel.

Solomon på sin side bruker 1800-tallets Salongmalere som Bouguereau, Cabanel og Greuze som eksempler på søt kitsch. Spesielt går han inn på Bouguereau kunst. Solomon plasserer denne typen søte kitsch i kategorien *high-kitsch*.³¹³ Jeg har tidligere omtalt Bouguereaus kunst under den erotiske kunsten på 1800-tallet. Det er viktig å være klar over at Bouguereaus kunst ikke ble betraktet som kitsch i sin samtid, men først fikk betegnelsen i ettertid. Jeg vil nå se på hvordan Koons spiller på den søte kitschen gjennom dyreskulpturene.

³⁰⁸ Solomon, “On Kitsch and sentimentality”, 1.

³⁰⁹ Kundera, *Tilværelsens uutholdelige letthet*, 252-255.

³¹⁰ *Ibid.*, 254.

³¹¹ Higgins, ”Sweet kitsch”, 575, 568.

³¹² Kundera, *Tilværelsens uutholdelige letthet*, 251-252.

³¹³ Solomon, “On kitsch and sentimentality”, 3.

5.2 *Yorkshire Terriers* og *Three Puppies*: Koons' bearbeiding av den søte kitschens sentimentalitet

Med det *sentimentale* mener jeg i denne sammenheng sentimentalitet knyttet til søt kitsch. Slik kitsch kan defineres med adjektivene ”søt”, ”vakker”, ”snill” og ”nydelig”, eller objekter der betrakteren i begeistring uttrykker ”Aaaaah” eller ”Åååååh så søte”, slik Solomon beskriver det:

It is true that kitsch is calculated to evoke our emotions, especially those emotions that are best expressed by that limp vocabulary that seems embarrassingly restricted to such adjectives as ‘cute’ and ‘pretty’ or that even more humiliating, drawn-out downward intoned ‘Aaaaah’ ...³¹⁴

Gode eksempler på søt kitsch er slik Kulka skriver: “The subject matter typically depicted by kitsch is generally considered to be beautiful (horses, long-legged women), pretty (sunsets, flowers, Swiss villages), cute (puppies, kittens), and or highly emotionally charged (mothers with babies, children with tears).”³¹⁵ Solomon sammenligner slike fremstillinger med keramiske figurer man får kjøpt langs veiene, og som fremstiller valper eller barn med vidåpne øyne.³¹⁶ Slike fremstillinger er også typiske for en rekke masseproduserte postkort, der hunder, katter og barn er fremstilt i vakre omgivelser mens de fremstår med en svært følelsesmessig ladning.

Koons har valgt å fremstille fem ulike hunderaser, enten som valper eller som voksne hunder, og en katt (bilde 45). Hunderasene han har fremstilt er Old English Sheepdog kalt *Bob-Tail* (bilde 46), kongepuddel (*Poodle*) (bilde 47), hvit Terrier (*White Terrier*) (bilde 48), og Yorkshire Terriere (*Yorkshire Terriers*) (bilde 49). I skulpturen *Three Puppies* (bilde 50) kan det være vanskelig å se hvilken rase Koons har fremstilt, men siden han ikke har valgt og fortelle hvilken hunderase denne skulpturen fremstiller, er det trolig ikke et poeng at betrakterens skal dra kjensel på den. Det er bare det man ser, altså en fremstilling av tre valper. Jeg vil nå se på hvordan Koons' spiller på den søte kitschens sentimentalitet, eksemplifisert gjennom skulpturene *Yorkshire Terriers* og *Three Puppies*.

Yorkshire Terriers og *Three Puppies* er to skulpturer skjært ut i tre, og begge fremstiller valper. Den førstnevnte skulpturen viser to Yorkshire Terriere, slik bildetittelen sier. De er utstyrt med hver sin sløyfe på hodet, slik at øynene deres bedre kommer til syne. Denne hunderasen oppstod i York i England på 1800-tallet, men ble i senere tid avlet opp for å gjøres mindre, og da spesielt etter at den ble en populær selskapshund i Europa og USA. Rasen

³¹⁴ Ibid., 5.

³¹⁵ Kulka, *Kitsch and Art*, 26 (forfatterens paranteser).

³¹⁶ Solomon, “On kitsch and sentimentality”, 1.

har en overdådig lang pels, og styling har blitt en viktig del av denne rasen.³¹⁷ *Three Puppies* fremstiller tre brune valper stående på alle fire tett inntil hverandre. Tungene deres er ute. To av dem gir inntrykk av å kikke opp på deres eier og hodene er vendt på skrå oppover til høyre. Den tredje ser rett frem. Deres fremstillingsmåte kan på ett vis ligne Banality-skulpturen *Strings of Puppies* (1988) (bilde 51), der to personer holder en lang rekke med valper i fanget.

Hvorfor har jeg valgt å se nærmere på akkurat disse to skulpturene fremfor de øvrige hundeskulpturene? Alle hundeskulpturene vil i utgangspunktet kunne plasseres inn under søt kitsch ifølge Kulkas eksemplifisering, som tidligere sitert. I Kulkas eksemplifisering, vil også blomster kunne betegnes som ”søte”, og har derfor også en tilknytning til den søte kitschen. Likevel har jeg valgt å se nærmere på disse to skulpturene, fordi valper fungerer bedre som søt kitsch enn voksne hunder ifølge Kulka: ”Puppies works better than dogs, kittens better than cats”.³¹⁸

Solomon bruker som nevnt Bouguereaus kunst som et eksempel. Solomon beskriver et av Bouguereaus bilder på følgende måte: ”These girls don’t do any of the nasty things that little children do. They don’t tease the cat. They don’t hit each other. They don’t have any bruises. They aren’t going to die.”³¹⁹ Det kan se ut som at det er Bouguereaus *Idylle Enfantine* (*Barndomsidyll*) (1900) (bilde 52) Solomon sikter til. Beskrivelsen kunne like gjerne passe et postkort eller en pyntegjenstand fra dagens masseproduserte søte kitsch, slik Higgins eksemplifiserer med et kjærlighetskort.³²⁰ Bouguereaus og Koons’ skulpturer kan ikke direkte sammenlignes, da det bl.a. foreligger en forskjell i medium. Bouguereaus bilde er et maleri, mens Koons’ hunder er skulpturer der han gir inntrykk av masseproduserte pyntegjenstander. Likevel kan Solomons beskrivelse av Bouguereaus bilde ”overføres” til en beskrivelse av Koons’ valper. Valpene er fremstilt vakre og rene. Pelsen bølger seg i vakre lokker uten floker, øynene er overdådige vakre og blanke. Dette er snille hunder som hverken bjeffer på naboen eller knurrer på postmannen. De ruller seg aldri i gresset og blir ikke skitne. De fremstår som udødelige. Disse valpene blir aldri voksne, men vil alltid være valper. Øynene til *Yorkshire Terrier* toppe inntrykket slik at betrakteren lett kan bruke adjektivene ”søt” og ”vakker”, eller spontant uttrykker ”Aaaaah”, mens hun/han feller en tåre i beruselsen denne vakkerheten gir. En slik følelse kan tilsvare Kunderas første tåre nevnt tidligere. Kunderas andre tåre sett i forhold til disse to skulpturene, kan sammenlignes med Higgins kjærlighetskort, der hun

³¹⁷ Bruce Fogler, *Den store boken om hunder*, overs. av Wenche Eikesett og Hege Sitje Fjeldstad (Oslo: Cappelen Damm, 2009), 272.

³¹⁸ Kulka, *Kitsch and Art*, 27.

³¹⁹ Solomon, ”On kitsch and sentimentality”, 5.

³²⁰ Higgins, ”Sweet kitsch”, 568.

knytter den andre tåren til uttrykket: "How nice it is to be young and in love!"³²¹ Betrakteren av Koons' skulpturer vil kanskje uttrykke: "Så fint at det eksisterer så vakre hunder!" Kundera skriver at typiske "forbrukere" av kitsch, er fengslet av behaget disse objektene gir. Behaget er både knyttet til den spontane responsen og til det at de vet de reagerer på riktig måte. De vet de blir beveget som alle andre.³²² Denne typen kitsch har, ifølge Arthur Danto, en stor appell til et stort antall mennesker. Det er nettopp derfor slike produkter blir produsert i stor skala.³²³

Jeg mener Koons åpenbart spiller på den søte kitschen gjennom det sentimentale, i tillegg til at skulpturene ligner kitschy masseproduserte pyntegjenstander. Det foreligger likevel en lek med ikke-kitsch i disse skulpturene. Selv om Koons' skulpturer gir inntrykk av masseproduserte pyntegjenstander, fremstiller han perfekte kunstneriske objekter. Han drar ikke masseproduserte objekter direkte fra massekulturen til museumslokalet, slik han gjorde det med bl.a. støvsugerne *New Shelton Wet/Dry doubledecker* (1981) (bilde 53), men han har laget helt nye objekter med en innebygget følelse av readymades. Det foreligger altså et skifte i produksjonskontekst der de gir inntrykk av masseproduksjon, til håndlagde kunstneriske objekter tiltenkt kunstsferen. Koons klarer å erstatte følelsen av lav kitsch med høy kunst, og han spiller dermed på kategorien *ikke-kitsch*. I tillegg har Koons gitt skulpturene kvalitet gjennom det håndverksmessige. Koons har benyttet seg av dyktige håndverkere, og bringer på denne måten en håndverksmessig kvalitet inn i kunsten, noe som i den postmoderne kunsten nesten er fraværende. Dette kommer jeg tilbake til.

Det sentimentale i *Yorkshire Terrier* og *Three Puppies* kommer, sett i forhold til resten av serien, i konflikt med pornografiens ikke-sentimentalitet. Dette er kanskje et poeng hos Koons. Mens pornografien i de mer hardpornografiske fremstillingene fremstår som rå og brutale, danner sentimentaliteten i disse skulpturene en motvekt. Robert Rosenblum skriver at dyrene og blomstene sammen med de neo-barokke bystene, kan fungere som en beskyttelse mot å betrakte serien som obscøn:

And in 'Made in Heaven' the heat of the torrid images was also cooled and sweetened by the inclusion, as in a wrap-around installation, of other kinds of Koonsiana, from soulfully chaste neo-baroque marble busts of the artist and his blessed wife to the more familiar repertory of dogs, birds, cats and flowers; all works that invoked such wholesome, Disney World family values that their very presence at this exhibition provided a fortress against any thoughts of obscenity.³²⁴

På denne måten klarer Koons å beskytte serien mot å tolke den som obscøn. Jeg har tidligere påpekt at obscøniteten opererer i polariseringen mellom kunst og pornografi, og høykultur og

³²¹ Ibid., 570.

³²² Kundera, *Tilværelsens utholdelige letthet*, 252.

³²³ Danto, "Banalitet og hyllest", 36.

³²⁴ Rosenblum, "Notes on Jeff Koons", 25-26.

lavkultur. Gjennom å fjerne det obskøne ved denne serien, kan Koons påpeke at han har opphevet disse grensene, og dermed gitt rom for ulike typer erotiske fremstillinger innenfor kunsten. Han har tatt alle de sosiale klassenes smak på alvor. Med dette kan han si: Ha tillitt til din egen smak! Dette mener Danto er et viktig budskap i Koons' kunst.³²⁵ Danto siterer Koons i forbindelse med utstillingen av *Made in Heaven* hos Sonnabend Gallery i New York i 1991: "Jeg prøver å fjerne den skyld- og skamfølelsen borgerskapet møter banalitet og fragmenterte bilder på..."³²⁶ Jeg mener Koons viser dette ved å fjerne det obskøne i serien, slik han bl.a. gjør ved å inkludere den dyr og blomster. Jeg vil nå se nærmere på blomsterskulpturene *Small Vase of Flowers* og *Large Vase of Flowers*.

5.3 Seriens blomsterskulpturer

Koons har til sammen laget fire blomsterskulpturer. Disse er *Mound of Flowers* (bilde 55), *Wall Relief With Bird* (bilde 56), *Small Vase of Flowers* (bilde 57) og *Large Vase of Flowers* (bilde 58). Koons' blomsterskulpturer gir inntrykk av å være masseprodusert, på samme måte som Warhols silketrykk *Flowers* (1964) (bilde 54). Til forskjell fra Warhols vektleggelse av det masseproduserte, legger Koons også her vekt på det håndverksmessige (jfr.

Dyreskulpturene). Både Warhol og Koons gir inntrykk av masseprodusert kitsch mens de fremstiller kunstverkene som høyverdig kunst. Danto mener god håndverksmessighet også er en del av kitsch. Her trekker han frem gjenstander turister kjøper nettopp fordi produktet innehar god håndverksmessighet.³²⁷ Slik setter Koons enda en gang smak på dagsorden, der han mener man ikke skal føle skam over å verdsette det håndverksmessige ved slike produkter, ifølge Danto.³²⁸ Koons' håndverksmessighet kan derfor sees i relasjon til Nerdrum-skolens vektleggelse av teknisk dyktighet. Slik kan håndverksmessighet både betyr kitsch og ikke-kitsch.

I tillegg mener jeg det foreligger en lek med blomsters tilstedeværelse i kunsthistorien. Da spesielt til blomstermotivet innenfor det nederlandske stillebenet på 1600- og 1700-tallet. Gjennom å legge til blomsterskulpturene symbolske verdier, slik bl.a. det nederlandske stillebenet la opp til en allegorisk lesning, klarer Koons å spille på kategorien *ikke-kitsch*. Vi skal se at dette også påvirker spenningsfeltet mellom pornografi og ikke-pornografi.

Small Vase of Flowers viser som bildetittelen sier, en liten vase med blomster. Studerer man blomstene nærmere, ser man at vasen består av liljer. Liljen er et kristent symbol og har

³²⁵ Danto, "Banalitet og hyllest", 38.

³²⁶ Ibid.

³²⁷ Ibid., 49.

³²⁸ Ibid.

ulike betydninger. For det første står liljen for moralsk plettfrihet eller den hellige Ånd.³²⁹ Videre er den et tegn på kyskhets og renhet.³³⁰ Blomstene fremstilles ofte sammen med jomfru Maria som et tegn på hennes jomfruelighet.³³¹ Vakre blomster er generelt et symbol på renhet og uskyld.³³² Det kan se ut som Koons med *Small Vase of Flowers*, ønsker å overføre denne symbolikken til Staller. Staller fremstilles nesten alltid, som nevnt, med en blomsterkrans. Gjennom blomstenes symbolikk, fremstår hun som jomfruelig, ren og uskyldig, noe som kan være med på å rettferdiggjøre de ellers pornografiske fremstillingene av henne. I tillegg kan han revaske Stallers fortid som pornostjerne, slik at hun fremstår som ren og uskyldig gjennom kunsten. Et paradoks er at Staller ofte fremstiller seg selv med blomsterkransen i sine virkelige pornografiske bilder, og slik sett kan kransen på en annen side bare tolkes som en ren etterligning av hennes øvrige pornobilder (bilde 74-75).³³³ Det interessante er at Staller ser ut til å bruke blomsterkransen for å rettferdiggjøre sine egne pornobilder, slik at fremstillingene fremstår som mildere. På denne måten kan Koons' fremstillinger av henne fremstå som en appropriasjon av hennes virkelige pornobilder.

Det se ut som at Koons ikke har utelukket det erotiske ved blomstene, der han mener *Large Vase of Flowers* (bilde 58) består av 140 assholes: "In the Large Vase of Flowers there are 140 flowers. They are very sexual and fertile, and at the same time they are 140 assholes."³³⁴ På denne måten foreligger det en sammenheng mellom blomstene og bl.a. bildet *Ilona's Asshole*. Denne sammenkoblingen bekrefter også Rosenblum: "...by showing his kitschy flower arrangements, with exposed pistil and stamen, in the midst of a display of usually secret human orifices and projections, Koons was eager to underline the biological equation between the world of botany and our own private parts."³³⁵ Blomsterskulpturenes plass i serien bekreftes, og blomstene kan ikke sees løsrevet fra de øvrige verkene.

Large Vase of Flowers kan ligne fantasibloomster fra Donald Ducks verden, men har samtidig referanser til barokkens og rokokkos dekor. Da jeg så *Large Vase of Flowers* utstilt i Marie Antoinettes soverom i Versailles i forbindelse med hans utstilling der i september 2008, smeltet denne vasen sammen med det øvrige interiøret i rommet. Enkelte av betrakterne hadde problemer med å finne skulpturen, da den ga inntrykk av å være en del av rommets dekor. Selv

³²⁹ Ragnar Skottene, *Kristne symboler: en elementær innføring* (Oslo: Verbum Forlag, 2002), 56.

³³⁰ Paul Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720* (New Haven/London: Yale University Press, 1995), 54.

³³¹ Ibid., 56.

³³² Ibid.

³³³ Se Ilona Stallers hjemmeside: www.cicciolina.ws

³³⁴ Koons, *The Jeff Koons Handbook*, 126.

³³⁵ Rosenblum, "Notes on Jeff Koons", 26.

sier Koons at han bruker barokk for å vise at vi er en del av den spirituelle og ideelle verden.³³⁶ Gjennom blomstene gir han en forestilling om den perfekte verden – en fiksjon om paradiset, slik paret bl.a. fremstår som samtidens Adam og Eva. På samme måte som kirkene brukte barokke utsmykninger for å gi inntrykk av en spirituell opplevelse, spiller Koons på barokken for å oppnå samme effekt.³³⁷ På denne måten knyttes blomsterbukettene også til *Self-Portrait*, der han gjennom å spille på Berninis barokk forvandles til den evige Jeff Koons, fri fra skyld og skam. Koons mener at sjenerøsitet åpner døren til det evige for alle.³³⁸ Hva er vel ikke mer sjenerøst enn en bukett blomster? Ifølge Koons får sjenerøsiteten frykten til å forsvinne. Når frykten er borte forsvinner også skyld og skam og mennesket er fritt, mener Koons.³³⁹ På denne måten har blomstene ytterligere en tilknytning til serien, der Koons leker med hvordan skam utspiller seg i seriens ulike verk. Ved å spille på det skamløse, kan Koons påpeke at man ikke skal føle skam over hva man liker, enten dette måtte være ”dirty” pornografi, erotikk eller kitsch, slik jeg tidligere har vært inne på.

Blomsterbukettene kan også sees i relasjon til det nederlandske stillebenets allegoriske lesning av blomstermotivene som *vanitas* – livet er kort.³⁴⁰ Blomstene hadde en symbolsk mening, der de fungerte som tegn på både livet, døden, og at tiden går.³⁴¹ *Large Vase of Flowers* kan bl.a. sammenlignes med Ambrosius Bosschaerts (1573-1621) blomstervase i *Blomster i vindusnisje med landskap* (1618) (bilde 59), der Bosschaerts har plassert blomster fra alle årstider i en vase. De nederlandske blomstermotivene hadde til hensikt å forevige blomstene, slik at de alltid kunne fremstå som en blomstrende bukett. Slik overgikk kunsten tiden og døden: ”...power of art to conquer time ... flowers withers time, but that painted flowers last for ever.”³⁴² Mens Bosschaert har foreviget blomstene gjennom maleriet, har Koons’ foreviget blomstene ved å skjære dem ut i tre. Både Koons’ skulptur og Bosschaerts maleri er uten flora, men det døde lever gjennom maleriet og skulpturen. Om man sammenligner med *Puppy* (bilde 60) – den gedigne blomsterskulpturen Koons laget for første gang i 1992, har Koons treverk i blomsterskulpturene en gang dødd slik at den kan gjenoppstå i ny form – en alltid blomstrende bukett. *Puppy* derimot varer ikke evig, fordi den består av ekte blomster. Gjennom en lesning av blomstene i forhold til denne symbolikken, vil Koons

³³⁶ Angelika Muthesius, *Jeff Koons* (Cologne: Taschen, 1992), 158.

³³⁷ Koons, *The Jeff Koons Handbook*, 106.

³³⁸ *Ibid.*, 35.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Paul Taylor påpeker at man ikke helt sikkert vet om disse malerne hadde til hensikt å legge opp til en lesning med henblikk på *vanitas*, selv om den vanligste måte var å lese dem på denne måten. Paul Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720* (New Haven: Yale University Press, 1995), 45-46.

³⁴¹ *Ibid.*, 45-47.

³⁴² *Ibid.*, 49.

også spille på kategorien *ikke-kitsch*, i og med kitsch i seg selv ikke legger opp til en dypere tolkning, som nevnt tidligere. På denne måten spiller Koons også på den høykulturelle smak, slik jeg har vært inne på tidligere. En symbolsk tolkning vil derfor bryte med oppfattelsen om at kitsch ikke legger opp til en dypere tolkning. Blomster bekrefter også at de ulike kategoriene i det strukturalistiske skjema står i relasjon til hverandre (illustrasjon VI), der blomstene både kan fungerer som tegn på kitsch, ikke-kitsch, pornokitsch og ikke-pornografi. Igjen får vi et eksempel på *floating signifiers* der blomster som tegn kan tolkes på forskjellige måter.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg sett på hvordan Koons opererer i feltet mellom *kitsch* og *ikke-kitsch*, spesielt gjennom dyreskulpturene og blomsterskulpturene. Koons' gir inntrykk av masseprodusert kitsch, men har lagt til verkene en dypere mening enn det man først ser. I tillegg vektlegger han en håndverksmessighet som både kan bety kitsch og ikke-kitsch. På denne måten spiller han både på den lavkulturelle og høykulturelle smaken. Han fremstiller høyverdig kunst av lavkulturell kitsch, og tar spesielt middelklassens smak på alvor. Ved å videreføre *Banality*-seriens spørsmål om smak, påpeker Koons at *Made in Heaven* også tar opp denne tematikken i forhold til pornografi, slik jeg både har vist i dette kapitlet og de foregående kapitlene. Gjennom skulpturenes symbolikk, påvirker han også sin egen lek med pornografiens konvensjoner, der skulpturene beskytter tolkning av serien i retning av det obskøne. Gjennom å fjerne det obskøne gir Koons rom for forskjellige erotiske fremstillinger og inkluderer dermed ulike klassers smak. I neste og siste kapitlet vil jeg se på Koons' bearbeiding av pornokitsch.

6.0 Koons' bearbeiding av pornokitsch

I dette kapitlet vil jeg se på hvordan Koons' bearbeider pornokitsch. *Pornokitsch* er i denne sammenheng brukt som en betegnelse på noe som både er pornografi og kitsch, et begrep jeg har hentet fra Hugo Vollis artikkel "Pornography and pornokitsch".³⁴³ Jeg vil belyse Koons' bearbeiding av pornokitsch gjennom kamasutra-skulpturene og det jeg har valgt å kalle *fullmåne-motiver*. Jeg har valgt å forholde meg spesielt til disse verkene, da jeg mener de har en relasjon til pornokitsch. Det foreligger likevel en bearbeiding av pornokitsch i enkelte av Koons' øvrige verk i serien, slik jeg har vært inne på tidligere. Med kamasutra-skulpturer, mener jeg alle skulpturene i glass hvor tittelen innehar "Kama Sutra". Her gir Koons inntrykk av å illustrere ulike kamasutra-stillinger, hentet fra Mallanaga Vatsyayanans bok *Kama Sutra: læren om nytelse*. Med *fullmåne-motiver*, mener jeg fire fotobaserte oljemalerier der Koons og Staller er plassert foran kulisser som illustrerer fullmåne, vakker stemningsfull himmel og vinterlandskap.

Jeg har valgt å se disse verkene i forhold til pornokitsch, fordi enkelte kamasutra-fremstillinger kan, ifølge Volli, leses som pornokitsch i vesten.³⁴⁴ I tillegg er myter, magi, eventyr, drøm og fantasi viktige komponenter, slik jeg mener det forekommer i fullmåne-bildene. I slike fremstillinger blir kvinnen ofte satt i en magisk kontekst eller fremstilt som ei gudinne som for eksempel Venus. En slik fremstillingsmåte betyr at Koons' bearbeiding av den erotiske kunsten, på visse områder kan ligne pornokitsch. Innledningsvis vil jeg kort gjøre rede for pornokitschens konvensjoner, før jeg ser på hvordan Koons' leker med disse både i kamasutra-fremstillingene og i fullmåne-motivene.

6.1 Hva er pornokitsch?

Ordet *pornokitsch* har jeg så langt bare sett brukt av Ugo Volli og Gillo Dorfles i *Kitsch: the world of bad taste*, selv om både Tomas Kulka i *Kitsch and art* og Kjetil Rolness i *Vulgær og vidunderlig: en studie i utsøkt dårlig smak*, er inne på erotiske fremstillinger innenfor kitsch. Et annet ord for pornokitsch er *Kitsch of eros*.³⁴⁵ Jeg har i hovedsak valgt å forholde meg til Vollis artikkel, som jeg mener gir en god oversikt over pornokitschen.

Pornokitsch blir av Volli betraktet som en *mildere* utgave av pornografi. Mens pornografien blir sett på som rå og brutal, vil pornokitsch på sin side fornekte pornografiens

³⁴³ Volli, "Pornography and pornokitsch".

³⁴⁴ Ibid., 226.

³⁴⁵ Ibid.

grusomheter og realisme ved å gjøre den mildere.³⁴⁶ Volli mener både pornografi og pornokitsch er historiske og kulturelle illustrasjoner av menns holdninger til sex.³⁴⁷ Han skriver: ”The first [pornografi] is a particular type of eroticism, slowly deformed by repression and morbidity; the second [pornokitsch] is false, sickly, sugary and slightly cold-blooded pornography adapted for kitsch-man.”³⁴⁸

Volli mener pornokitschens opphav startet med kitsch-menneskets manglende evne til å se sex ubearbeidet eller føle skam over det: ”...pornokitsch was born simultaneously with kitsch-man and with his congenital inability either to take his sex raw or to be ashamed of it...”³⁴⁹ Denne oppfatningen må sees i sammenheng med de negative holdningene til sex, bl.a. skapt av den religiøse tradisjonen, mener Volli. Han trekker frem Søren Kierkegaards (1813-1855) tanker om frykt og angst i forhold til sex, og at sex har blitt sett på som et symbol på djevelen.³⁵⁰ Kanskje er det dette Koons sikter til ved å fremstille seg selv og Staller i omgivelser som minner om helvete, slik jeg har vært inne på med *Red Doggy* (bilde 33)? Volli mener det oppstod et behov for å gjøre pornografien mildere, enten ved å gjøre den til noe *estetisk* eller *vitenskapelig*.³⁵¹ Pornokitsch ble: ”... either beautiful to behold or important to know.”³⁵² En estetisering og vitenskapeliggjøring er hovedteknikkene pornokitsch bruker for å gjøre pornografien mildere. Det er slik Volli skriver, at pornokitsch konstant tar i bruk dempende teknikker.³⁵³ På denne måten åpner pornokitsch opp for et deskriptivt felt sammensatt en av rekke tegn som er med på å dempe pornografien.

Pornokitsch kan etter min mening tolkes som en *oversminking* av pornografiens råskap. Pornokitschen benekter ikke bare pornografien, men også det ekte ved både kjærlighet og sex.³⁵⁴ Dette skiller pornokitsch fra erotikkens fremstillinger. Begrepet ”oversminking” bruker Rolness som en betegnelse på kitsch, der han skriver at kitsch handler om å oversminke det stygge estetisk, og kan sees i forhold til plast-skulpturen *Ilona on Top (Rosa)*, slik jeg har vært inne på tidligere. Videre skriver Rolness at ”Møkka bak kitschen kan være terror”, et synspunkt han har hentet fra Milan Kundera.³⁵⁵ Rolness’ og Kunderas synspunkt mener jeg kan være en god beskrivelse på pornokitsch. Pornokitsch oversminker pornografiens

³⁴⁶ Ibid., 224.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Ibid., 226.

³⁵⁰ Ibid.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Ibid.

³⁵³ Ibid., 224.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Kjetil Rolness, *Vulgær og vidunderlig: en studie i utsøkt dårlig smak* (Oslo: Aschehoug, 1992), 129.

grusomheter og vulgaritet. Den fremtrer dermed som lettere fordøyelig og snill. En oversminking innebærer at pornografien fortsatt er tilstede i fremstillingene, og sammenfaller derfor ikke med kategorien *ikke-pornografi* (se illustrasjon VI), selv om pornokitschen fornekte pornografiens natur.³⁵⁶

Pornokitsch er gjenstand for kommersielt salg og stor industri, og man finner den i ulike typer medium. Volli skriver vi finner pornokitsch på kino, i annonser, striptease, i litteraturen, fotografier og selvfølgelig i pornografien selv.³⁵⁷ Dorfles trekker frem billedlige fremstillinger på bygningene i Place Pigalle i Paris som eksempler på pornokitsch. Han mener de ulike fremstillingene der er tilrettelagt samfunnets normer for akseptable fremstillinger.³⁵⁸ På denne måten kan mye av mykpornografien sees i sammenheng med pornokitsch. Det kan se ut som at Koons' billboard *Made in Heaven*, spiller på pornokitschens konvensjoner fordi billboardet fremstår som en lett pornografisk annonse for pornofilmen som skulle komme. Den ser ut til å være regulert av samfunnets normer for akseptable fremstillinger, slik at den trygt kunne plasseres på Manhattan. Staller er iført undertøy og billboardet fremstiller ikke seksuell aktivitet, slik en rekke andre bilder i serien gjør.

Hvis en bruker reklame som et eksempel er ikke reklame i seg selv pornografi, selv om den ofte benytter seg av pornografiens konvensjoner, på tilsvarende måte som i Koons' billboard. Men reklame har ingen overordnet intensjon om å opphisse en betrakter seksuelt, slik virkelig pornografi har til hensikt. Reklame er ikke-pornografisk som medium, selv om betrakteren kan oppfatte det som noe annet, slik jeg har referert til Rolness i kapittel 4.0. Pornokitsch-grep som benyttes i pornografien, er etter min mening fremstillinger som fortsatt er pornografisk tilknyttet. Fremstillingen gir bare en *illusjon* om at den ikke er pornografi, gjennom å benytte seg av pornokitschens dempende effekter. På denne måten kan pornokitsch både være pornografi som spiller på kitsch for å gjøre den mildere, men også kitsch (i dette eksemplet reklame) som spiller på pornografi for å selge et produkt. Sex selger! Reklame som spiller på pornografi vil kunne benytte seg av pornokitschens dempende effekter for og ikke bli avvist for offentlig betraktning slik Koons' billboard kan være et eksempel på.

Slik pornokitsch fremkommer i mitt strukturalistiske skjema, utelukkes ikke det pornografiske ved pornokitsch, fordi pornokitsch oppstår i sammenkoblingen mellom pornografi og kitsch (illustrasjon VI). Det er denne innfallsvinkelen jeg videre vil forholde meg til.

³⁵⁶ Volli, "Pornography and pornokitsch", 224.

³⁵⁷ Ibid., 227.

³⁵⁸ Gillo Dorfles, "Pornokitsch and morals" i *Kitsch: the world of bad taste*, med bidrag av John McHale, Karl Pawek og Ludvig Giesz m.fl. (New York: Universe Books, 1969), 221.

Hva som avgjør om fremstillinger faller inn under kategorien pornografi eller pornokitsch, er betrakteren selv. Volli mener at dersom sex blir oppfattet som skammelig, havner fremstillingen i kategorien pornografi, men dersom den blir oppfattet som lett, enfoldig eller dum, blir fremstillingen omgjort til pornokitsch.³⁵⁹ Fremstillingen gjennomgår dermed en *dekontekstualisering*.³⁶⁰ På denne måten fremstår tegnrelasjonene i slike fremstillinger som kaotiske. Tegnene kan på den ene siden oppfattes som dempende, og dermed som pornokitsch. På en annen side kan tegnene oppfattes som brutale og støtende, og faller derfor i kategorien pornografi. Slike tegn blir enda et eksempel på *floating signifiers*, der bildeelementene kan forstås på ulike måter. Jeg vil nå se på Koons' lek med pornokitschens konvensjoner gjennom først kamasutra-skulpturene og deretter fullmåne-motivene.

6.2 Koons' lek med kamasutra: Vakkert å beholde, kjekt å vite

I serien har Koons laget sju glassskulpturer der Staller og Koons praktiserer ulike kamasutra-stillinger. Gjennom disse skulpturene mener jeg Koons berører to av pornokitschens hovedteknikker, nemlig estetiseringen og vitenskapeliggjøringen. Jeg vil derfor se nærmere på disse skulpturene i forhold til pornokitschens teknikker etter at jeg kort har gjort rede for hva kamasutra er.

Kamasutra er en eldgammel indisk lærdom om seksuelle teknikker fra den hinduistiske tradisjonen. Ordet *kamasutra* betyr "læren om nytelsen", der *Kama* har en seksuell betydning og kan oversettes til *begjær, glede og nytelse*.³⁶¹ En av hinduismens mange guder har navnet *Kama*; erotikkens Gud. *Sutra* viser til den skriftlige aforistiske læreteksten, der ordet *sutra* egentlig er betegnelsen på trådene skriftsidene var tredd på.³⁶² Kamasutra er en del av *kama*; opplevelsen av nytelsen av objekter gjennom de fem sansene sammen med tanker og sjelen.³⁶³ Hinduenes høyeste målsetning er *moksha*; en frigjøring fra reinkarnasjonen. For å oppnå *moksha* må mennesket gjennom sitt liv praktisere *dharma, artha og kama*.³⁶⁴ *Dharma* handler om å forholde seg til de hellige skriftene *Shastra* og *Shruti*, mens *artha* handler om å tilegne og deretter holde på ting som land, kunst, kveg, gull, helse, venner og utstyr.³⁶⁵ Innenfor hinduismen foreligger det ingen fobier knyttet til sex. Sex er naturlig, menneskelig og

³⁵⁹ Volli, "Pornography and pornokitsch", 226.

³⁶⁰ Ibid.

³⁶¹ Marit Synnevåg, innledende essay til *Kama Sutra: læren om nytelse* av Mallanaga Vatsyayana, overs. av Kagge Forlag (Oslo: Kagge Forlag, 2004), 6.

³⁶² Ibid.

³⁶³ Mallanaga Vatsyayana, "Kama Sutra" i *Den illustrerte Kama Sutra. Ananga-Ranga. Den Duftende Hage: østens klassiske kjærlighetsfortellinger*, red. Charles Fowkes, overs. av Agnes Engh, (Oslo: N.W Damm og Søn A.S – Teknologisk Forlag, 1991), 18.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid.

beundringsverdig. Alle rituelle aktiviteter, inkludert sex. Dette er årsaken til alle de illustrerte sex-manualene, forklarer Peter Webb.³⁶⁶ Østens erotiske kunstproduksjon er derfor stor. De fleste templer inneholder skulpturer av mennesker som har sex, og læren om kamasutra er en forutsetning for å forstå tempelkunsten.³⁶⁷

Selve boken om kamasutra ble først samlet og skrevet på sanskrit av Mallanaga Vatsyayana for over 2000 år siden. Boken ble oversatt til engelsk i 1883 av forskerne og forfatterne Sir Richard Francis Burton (1821-1890) og Forster Fitzgerald Arbuthnot (1833-1901). Den var da merket ”for private circulation only”, og ble i viktoria-tiden betraktet som pornografi. Boken var forbudt helt frem til 1962, i både USA og England.³⁶⁸ Østens kamasutra-illustrasjoner blir i dag ustilt som erotisk kunst i kunstmuseer over hele verden, og man betrakter dem ofte som estetiske objekter med kunstnerisk verdi. I tillegg selges en mengde tolkninger og oversettelser av Mallanagas bok i en rekke land.

Koons’ sju skulpturer er i glass. De måler ikke mer enn en halv meter i høyde og bredde, og skiller seg derfor fra de øvrige skulpturene i serien. Han har brukt gjennomsiktig glass, med en anelse ensfargede pastellfarger som gult, fiolett, lyseblå og rosa. Motivmessig finner vi paret enten ute i fri natur eller innendørs. Tilknytningen til Vatsyayanans bok er tydelig i disse skulpturene, der Koons ser ut til å ha latt seg inspirere av flere av kapitlene.

Position Three (Kama Sutra) (bilde 61) kan se ut til å referere til avsnittet om uvanlige seksuelle stillinger, der ”den tredje stillingen” handler om at kvinnen står på alle fire på gulvet, og mannen bestiger henne som en okse. Tittelen tyder også på at det er denne stillingen Koons her refererer til. Ifølge Vatsyayana gir denne stillingen rom for flere varianter, men hensikten er å la seg inspirere av dyreriket. Stillingen heter ”sex som ei ku”.³⁶⁹ *Ilona on Top – Outdoor (Kama Sutra)* (bilde 62) og *Couch (Kama Sutra)* (bilde 63) kan knyttes til kapitlet om kvinner som gjør mannens oppgaver. Der beskrives kvinnen bl.a. sittende oppå mannen, slik Staller er fremstilt i disse skulpturene.³⁷⁰ *Blow-Job (Kama Sutra)* (bilde 64) og *Jeff Eating Ilona (Kama Sutra)* (bilde 65), kan se ut til å ha referanser til kapitlet om oralsex. I dette kapitlet beskrives åtte handlinger, der *Blow-Job (Kama Sutra)* kan ligne ”den tilfeldige stillingen”: ”I den ’tilfeldige’ akten holder hun den [mannens penis] i hånden, fører den til sine lepper, trenger den inn mellom leppene og beveger den frem og tilbake.”³⁷¹ Videre står det skrevet: ”Noen

³⁶⁶ Webb, *The Erotic Arts*, 72.

³⁶⁷ Ibid., 73.

³⁶⁸ Synnevåg, innledende essay til *Kama Sutra*, 5-6.

³⁶⁹ Mallanaga Vatsyayana, *Kama Sutra: læren om nytelse*, overs. av Kagge Forlag (Oslo: Kagge Forlag, 2004), 55.

³⁷⁰ Ibid., 61.

³⁷¹ Ibid., 64.

ganger utfører menn endog denne handlingen på kvinner...”³⁷² Det kan se ut som at Koons har latt seg inspirere av denne stillingen i *Jeff Eating Ilona (Kama Sutra)*. *Kiss (Kama Sutra)* (bilde 66) kan ha relasjoner til kapitlet om kyssing.³⁷³ *Violet Ice (Kama Sutra)* (bilde 67) kan relateres til kapitlet om forskjellige måter å ligge på. ”Når begge lårene til kvinnen er løftet, kalles det ’kurven’.”³⁷⁴ Her finner vi pornografisk tilknyttede fremstillinger skjult bak kamasutra-betegnelsen. Fremstillingene i seg selv uten kamasutra-betegnelsen, vil i utgangspunktet spille på pornografi der skulpturene bl.a. fremviser oralsex, erigerte kjønnsorganer og illustrasjon av selve samleieakten.

Slik jeg kan se det, oppnår Koons’ en rettferdiggjøring av en pornografisk fremstilling på to måter. For det første gjennom en moralsk rettferdiggjøring, som kan ligne det Volli betrakter som *kitsch of morals*.³⁷⁵ Skulpturene fremstår på denne måten som vitenskapeliggjort. For det andre gjennom en estetisk rettferdiggjøring.

En vitenskapeliggjøring berører spørsmålet om obscønitet. Ifølge Kerstin Mey er fremstillinger som har til hensikt å lære opp, ikke koblet til obscønitet.³⁷⁶ Kamasutra blir betraktet som en lærebok om sex. De ulike kamasutra-illustrasjonene fremstår som en fremvisning av *teknikk*, og har derfor ikke til hensikt å tilfredsstillere en mottaker seksuelt, slik ordinær pornografi har. Ifølge Volli handler moralsk kitsch i denne sammenheng om fremstillinger som har til hensikt å *lære opp* eller *opplyse* betrakteren, både moralsk og psykologisk. Volli viser til slike fremstillinger i bl.a. magasiner og sexopplæringsfilmer: ”...there are magazines which claim that they show photographs of female nudes for the purposes of sexual education and moral and psychological health...”³⁷⁷ Slike fremstillinger gir inntrykk av å bli anbefalt av medisinske, akademiske eller religiøse autoriteter.³⁷⁸

Kamasutra-illustrasjoner har, som nevnt, en opplærende hensikt. Illustrasjonene kan derfor falle inn under Vollis definisjon på moralsk kitsch. Dette er i tråd med Meys påstand om at obscønitet er fraværende i opplærende presentasjoner, fordi slike fremstillinger appellerer til intellekt og ikke til kropp, slik virkelig pornografi har til hensikt.³⁷⁹ På denne måten fremstår Koons’ skulpturer som moralsk rettferdiggjorte, og Koons har åpnet opp for en lek med pornokitschens konvensjoner. Gjennom kamasutra-betegnelsen blir derfor de i utgangspunktet

³⁷² Ibid., 66-67.

³⁷³ Ibid., 44-47.

³⁷⁴ Ibid., 53.

³⁷⁵ Volli, “Pornography and pornokitsch”, 227.

³⁷⁶ Mey, *Art and Obscenity*, 10.

³⁷⁷ Volli, “Pornography and pornokitsch”, 228.

³⁷⁸ Ibid.

³⁷⁹ Mey, *Art and Obscenity*, 10.

pornografisk tilknyttede fremstillingene rettferdiggjort som pornografi. De gjennomgår en dekontekstualisering der de har skiftet mening, slik Volli beskriver det, nevnt tidligere.

I tillegg har Koons gjort fremstillingene mildere ved å fremstille dem som estetiske objekter, noe han for det første har gjort ved å presentere kamasutra-stillingene som vakre skulpturer i glass. Dette er i tråd med oppfatningen om at pornografi ikke er estetisk, som tidligere nevnt.

Gjennom estetikken spiller Koons på flere aspekter ved disse skulpturene. For det første spiller han på oppfattelsen av kamasutra-illustrasjoner som kunstneriske verk. Rolness viser til et Japansk tresnitt som prydet plakaten til en stor utstilling om erotisk kunst i Lund i 1968 (bilde 68):

Det japanske tresnittet fra 1600-tallet illustrerer hva som gjør et sexbilde stueren "erotica": Komposisjonen er stram og stilisert, linjespillet og mønstret er like viktig som avbildningen av samleiet, og verket står oss fjernt både geografisk og historisk. Da kan kunsteliten trygt feste øynene på en tydelig gjengitt penetrasjon med dryppende kroppsvæske(!)³⁸⁰

Det som skjer her er at en i utgangspunktet pornografisk fremstilling blir rettferdiggjort både gjennom dens tilknytning til kamasutra, og gjennom å fokusere på de estetiske kvalitetene med fremstillingen. Nå gir ikke Koons' fremstillinger oss en følelse av noe geografisk og historisk fjernt, slik Rolness beskriver tresnittet fra 1600-tallet. Koons har i stedet valgt å fremstille seg selv og Staller i disse skulpturene; altså nåtid. Han har satt kamasutra-fremstillingen i en moderne kontekst. På denne måten gir Koons inntrykk av å etterligne virkelig pornografi som bruker kamasutra som et formildende grep for å gjøre den mindre obscønt. Skulpturene kan dermed oppfattes som pornokitsch.

På en annen side spiller Koons på oppfattelsen om at innenfor kunsten er erotiske fremstillinger kunst, slik Rolness' eksempel viser. Pornokitsch kan utnytte denne oppfattelsen ved å etterligne eksisterende kunstverk. Volli trekker frem en *levendegjøring* av Rodins skulpturer som et eksempel. Volli kaller slike fremstillinger som *Living Rodin*. Med en levendegjøring mener Volli nakne kroppar som avbildes i samme positur som Rodins skulpturer, slik at de fremstår som kopier av opprinnelige kunstverk, og kan dermed gi inntrykk av å være kunstneriske objekter (bilde 69). Volli kaller slike fremstillinger for *artistic pornokitsch*.³⁸¹

Ved å se nærmere på Koons' skulpturer, kan *Kiss (Kama Sutra)*, se ut til å ligne Rodins *Kyss* (1901-1904) (bilde 70). Pornografien kan, ifølge Volli, benytte seg av slike

³⁸⁰ Rolness, *Sex, løgn og videofilm*, 122 (forfatterens parentes).

³⁸¹ Volli, "Pornography and pornokitsch", 245.

effekter nettopp for at kitsch-mennesket kan betrakte fremstillingen artistisk, og dermed som ren og sømmelig pornografi.³⁸² På denne måten ser slike pornografiske fremstillinger ut til å tone oppover i smakshierarkiet ved å gi inntrykk av at man legger opp til en intellektuell betraktningssmåte, som går ut over det man faktisk ser. På denne måten mener jeg pornokitsch kan knyttes til den lavkulturelle smak, men gir *inntrykk* av å være intellektuell, slik borgerskapets smak. Dette betyr at fremstillingene fortsatt vil være pornografi, og har dermed en tilknytning til lavkulturen.

Det er likevel en vesentlig forskjell mellom slike fremstillinger og Koons' skulpturer. Koons' skulpturer er ikke tiltenkt en pornografisk kontekst, men en kunstkontekst. Kunstkonteksten er i seg selv med på å rettferdiggjøre pornografien. I tillegg kan ikke Koons' skulpturer betraktes som en levendegjøring av Rodins skulpturer, når Koons' skulpturer fortsatt er skulpturer. Til forskjell, blir ikke *Living Rodin* verdsatt som en skulptur og gjør heller ikke et forsøk på å være en skulptur.³⁸³ Koons' *Kiss With Diamonds* (bilde 71), et bilde jeg vil behandle nærmere senere, kan fungere som et bedre eksempel på *Living Rodin*. I *Kiss With Diamonds* er Koons og Staller fremstilt i samme positur som *Kiss (Kama Sutra)*. Dersom Koons har lagt opp til en sammenligning med Rodins *Kyss* i *Kiss With Diamonds*, vil hans lek med pornokitsch forsterkes, og fremstillingen kan fremstå som et eksempel på *Living Rodin*.

Tittelen i bl.a. *Jeff Eating Ilona (Kama Sutra)*, forteller at skulpturene fremstiller nettopp Ilona og Jeff. Jeg har tidligere påpekt Koons' bruk av fornavn som et ikke-pornografisk tegn, men i denne sammenheng vil navnene i tittelen være med på å trekke fremstillingene vekk fra pornokitschen. Innenfor pornokitsch fremstilles ikke kvinnen som person: "...nor even as the embodiment of the intoxicating eroticism that is the essence of true and proper pornography. She is simply a vehicle of 'aesthetic' or 'cultural' values which estrange her from us."³⁸⁴ Her ligger det en forståelse av at kvinnen innenfor pornokitsch opprettholder ideen om at kvinnen er et objekt for betraktning, slik vi finner det innenfor virkelig pornografi. Innenfor pornokitsch fremstilles hun som et estetisk objekt, der hun fremstår som den vakreste kvinnen i verden. Volli skriver:

...one of the common arguments used in justification of pornokitsch asserts that the human body, and the female body in particular, is "the most beautiful thing in the world". This assertion contains both the identification of kitsch beauty and pleasingness and the concept, or rather the myth of the *woman object...*"³⁸⁵

³⁸² Ibid., 244.

³⁸³ Ibid.

³⁸⁴ Ibid., 243.

³⁸⁵ Ibid., 235 (forfatterens kursivering).

Det interessante er at fremstillinger av aktørene som for eksempel som Venus, blir tolket forskjellig med bakgrunn i om de er ment som pornokitsch eller erotisk kunst. En Venus-fremstilling av Staller spiller på den erotiske kunstens konvensjoner, slik jeg har vært inne på i kapittel 3.0. Innenfor den erotiske kunsten fungerte en Venus-fremstilling som ikke-obskønt og dermed også som ikke-pornografi, og appellerer til den høykulturelle smak. Pornokitsch tar også i bruk den erotiske kunstens idealisering, slik at den pornografiske fremstillingen ikke blir betraktet som obscønt for kitsch-mennesket. Forskjellen er at pornokitsch-fremstillingen fortsatt har en pornografisk hensikt. Pornokitsch gir bare *inntrykk* av å fremstille den nakne som *the nude*. Fremstillingen gir dermed bare et *falskt* inntrykk, da pornokitsch i denne sammenheng fortsatt handler om pornografi, slik jeg allerede har vært inne på. En slik forståelse kan etter min mening være et eksempel på Vollis beskrivelse av pornokitschen som falsk.³⁸⁶ Staller, vil som pornokitsch, fremstå som den vakreste kvinnen i verden, og dermed som et estetisk objekt. Dette mener jeg kommer spesielt frem i fullmåne-motivene, der Staller fremstår som en vakker nymfe eller gudinne.

6.3 Fullmåne-motivene: en lek med både mytologi og ren fantasi

Jeg vil nå gå nærmere inn på fullmåne-motivene for videre og belyse Koons' bearbeidning av pornokitsch. Jeg vil i hovedsak forholde meg til *Kiss With Diamonds*, men henviser også til de øvrige verkene i serien. Årsaken til dette er at Koons i dette bildet åpner opp for en lek den mytologiske fortellingen om Amor og Psyke. I tillegg spiller han på ren fantasi. Gjennom en relasjon til Amor og Psyke, vil fremstillingen kunne plasseres i en mytologisk kontekst. I fullmåne-bildene spiller Koons også på myten om ulven som uler under fullmånen. Jeg vil se på hvordan Koons' både bruker mytologien og fantasien som et formildende trekk, og dermed kunne gi inntrykk av at fremstillingen handler om noe annet enn lavkulturell pornografi.

I *Kiss With Diamonds* fremstilles Koons sittende på et isfjell, mens Staller stående til høyre bøyer seg ned og kysser han på munnen. Hun er iført en hvit silkekjole, og i håret har hun igjen blomsterkransen. Kjolen legger seg over deler av Koons' kropp og dekker til hans kjønnsorgan. Bak dem kan vi i venstre øvre hjørne se fullmånen. Et tre strekker seg opp fra venstre, og dekker til deler av månen. Himmelen gløder i pastellfargene fiolett, rosa, gul, sort oransje og blått. Månen, treet, landskapet og himmelen finnes i alle fullmåne-bildene. Bildetittelen tilsier at bildet fremstiller et kyss med diamanter. Kysset er innlysende, men

³⁸⁶ Ibid., 226.

diamantene er ikke lett å se ved første øyekast. En ring (noe vi kan anta er en diamantring), er plassert på Stallers hånd. Hånden har hun plassert øverst på Koons' brystkasse.

Omgivelsene i alle fullmåne-motivene gir en følelse av at hendelsen foregår i et fantasilandskap. Koons' tittel *Wolfman (Close-up)* (bilde 72), viser nettopp at Koons har et ønske om å gi inntrykk av at fullmåne-bildene kan relateres til fantasien, og til myten om ulvens relasjon til fullmånen. Kanskje viser Koons til Sigmund Freuds *Wolfman*? I så fall understreker han dermed drøm og fantasi som viktige aspekter ved disse fremstillingene.

Koons ser ut til å fremstille seg selv som en ulv. Inntrykket av Koons som ulv forsterkes ytterligere om man ser på *Blow Job – Ice* (bilde 73), der Koons' positur og ansiktsuttrykk gir inntrykk av at Koons, med sin åpne munn, uler mot fullmånen som en ulv. I *Blow Job – Ice* står Staller på huk mens hun slikker Koons' penis. Koons som er fremstilt helt naken, står oppreist mens hans hode er rettet mot månen. Munnen hans er åpen, og kan også tolkes som en orgastisk nytelse. Her vil Koons' åpne munn fungere som *floating signifiers*. Om betrakteren oppfatter fremstillingen som obscøn blir den åpne munnen oppfattet som pornografi. Koons tolket som ulv, vil i denne sammenheng være med på å gjøre den ellers pornografiske fremstillingen mildere og lettere fordøyelig for kitsch-mennesket, slik pornokitsch har til hensikt. Koons som ulv vil derfor være med på å lede betrakteren vekk fra en pornografisk tolkning.

Et annet aspekt er at kvinnen, ifølge Volli, ofte kan fremstilles som en nymfe fra skogen, en eventyrperson, Venus, eller en ånd. Man tilslører det seksuelle ved å innhulle det i en situasjon gjort så uvirkelig og fabelaktig som mulig.³⁸⁷ Stallers fremstilling i disse bildene, med den hvite rene kjolen og blomsterkransen, kan nettopp ligne en nymfe fra skogen eller en eventyrperson. Ved å se på noen av Stallers egne pornobilder, kan det se ut som at Staller også benytter seg av pornokitschens grep for å gjøre fremstillingene mildere. Blomsterkransen og kulissene er trekk man finner igjen i Stallers bilder (bilde 74 og 76). og kan tolkes som pornokitsch. Slik kan Koons' bilder fremstå som en ren appropriasjon av hennes pornobilder. Koons har selv påpekt at det var de fantasifulle kulissene han lot seg inspirere av i Stallers bilder, sitert i kapittel 2.0.

Innenfor pornokitsch er bildeteksten ofte lagt til betegnelser som setter bildet i en fantasilignende sammenheng: "Very often this process of veiling and concealment involves the substitution of terms such as 'fantasy', 'dream', 'imagination', 'fairytale' and so on..."³⁸⁸ På denne måten legges det opp til en tvetydig lesning gjennom bildetittelen. Det interessante er at

³⁸⁷ Ibid., 231.

³⁸⁸ Ibid.

en tvetydighet ikke er i tråd med kitschens konvensjoner, som ikke legger opp til en tvetydig lesning gjennom bildeteksten, nevnt tidligere. Det samme gjelder pornografien, som nevnt i kapittel 4.0. Pornokitsch derimot, motsetter seg dette, der den nettopp gjennom tvetydigheten, kan tilsløre en ellers pornografisk fremstilling. På denne måten ledes betrakterens tanker over til noe annet enn pornografi, og kitsch-mennesket kan nyte sin pornografi uten skam.

Gjennom å legge til bildet en tvetydig lesning kan pornografien i *Wolfman – (Close Up)* rettferdiggjøres. Dette kommer frem gjennom bildetittelen, som legger opp til en lesning ut over hva man faktisk ser. Det ser likevel ikke ut til at han har lagt opp til en tvetydighet gjennom de øvrige bildetitlene i fullmåne-motivene, bortsett fra *Kiss With Diamonds*. Denne bildetittelen forteller i utgangspunktet ikke mer enn hva man ser, men betrakteren blir oppfordret til å lete etter diamanten i bildet. Ringen kan vise til ekteskapet mellom Koons og Staller. Kanskje er det sitatet nesten alle eventyr slutter med; ”så levde de lykkelig alle sine dager” Koons sikter til? I så fall viser han til sitt eget liv som eventyret om den perfekte kjærlighet. Et paradoks er at hans kjærlighetshistorie med Staller ikke hadde akkurat en lykkelig slutt. Det kan ligge en viss tvetydighet i *Kiss With Diamonds*, om ringen sees i sammenheng med myten om Amor og Psyke. Tilknytningen til denne mytologiske fortellingen mener jeg tydeligst kommer frem gjennom skulpturen *Kiss (Kama Sutra)*. Her er Staller avbildet med englevinger. Disse to verkenes likhet, tilsier også at man kan se de i sammenheng med hverandre. Den mytologiske fortellingen om Amor og Psyke handler om Afrodites’ sjalusi over den jordiske Psykes skjønnhet. Venus ville sørge for at Psyke giftet seg med en uverdigg mann, så hun ordner det slik at hennes sønn, Amor, skulle skyte en pil med blylodd i henne. Amor blir selv forelsket i Psyke, men forteller at Psyke ikke må se han i dagslys. Men da Psyke oppdaget at det var selve kjærlighetsguden som var sammen med henne, forsvant Amor. Psyke søkte råd hos Afrodite, som får henne til å utføre en rekke oppgaver. Oppgavene fører henne til underverdene, men Amor redder henne. Psyke blir udødeliggjort og de gifter seg på Olympen.³⁸⁹

Kiss With Diamonds og *Kiss (Kama Sutra)*, kan i henhold til positur og fremstillingsmåte ligne François Gérards (1770-1837) berømte neoklassiske bilde, *Cupid and Psyche* (1798) (bilde 77). Den mytologiske fremstillingen forteller at det er Amor som kysser Psyke, og det er Amor som blir presentert med vinger. I Koons’ *Kiss (Kama Sutra)*, er det Staller som har vinger. Selv om tilknytningen til fortellingen om Amor og Psyke er tydelig, kan vi ikke si at Koons har tatt rollen som Amor og Staller rollen som Psyke. De fremstår

³⁸⁹ Nanna Lindefjeld-Hauge ”Eros og Psyke”. I *Antikkens guder og helter: mytologiske skisser og fritt fortalte sagn med navne- og slektsregister* (Oslo: Cappelens Forlag AS, 1972), 171-177.

faktisk motsatt. Likevel kan ringen i *Kiss With Diamonds* fungere som et tegn på at Koons kanskje har fremstilt dem som Amor og Psyke etter at Amor og Psyke inngikk ekteskap, slik Koons og Staller også fremstår her. Det kan være vanskelig å se om Staller har ringen i *Kiss (Kama Sutra)*. Psyke var i fortellingen da gjort udødelig. Staller er iført vinger, og fremstilles på denne måten som udødelig. På denne måten kan *Kiss With Diamonds* fungere som en levendegjøring av Gérards bilde. Fremstillingen kan derfor sammenlignes med Vollis' henvisning til levendegjøringen av kjente kunsthistoriske verk, som det mest åpenbare eksemplet på pornokitsch, omtalt tidligere.

Oppsummering

Jeg har i dette kapitlet sett på hvordan Koons' bearbeider pornokitsch gjennom kamasutra-skulpturene og fullmåne-motivene. Gjennom en estetisering og vitenskapeliggjøring spiller Koons på pornokitschens forsøk på å gjøre pornografiens mildere. Koons' fremstiller en pornografi tilpasset en betrakter som ikke vil ha pornografi direkte eller syndefull, men på en tilslørt måte. Pornokitsch gir inntrykk av å legge opp til en intellektuell betraktningssmåte, men er fortsatt pornografisk og dermed lavkulturelt tilknyttet. Gjennom denne oppgaven har jeg vist at Koons' spiller på alle typer erotiske fremstillinger slik det fremkommer i det strukturalistiske skjemaets utvidede felt (illustrasjon VI). Han bearbeider både erotisk kunst og pornokitsch, samtidig som han opererer i feltet mellom pornografi/ikke-pornografi og kitsch/ikke-kitsch. Gjennom å spille på disse ulike erotiske fremstillingene, bringer Koons frem ulike sosiale klassers smak. Han bearbeider ikke bare middelklassens smak slik han gjorde det i *Banality*, men fremstiller flere klassers smak, gjennom om de ulike erotiske fremstillingene. Erotisk kunst og snill erotikk kan grovt knyttes til den høykulturelle smak, mens pornografi, kitsch og pornokitsch til den lavkulturelle smak. Koons' fjerner obskønit, skyld og skam, og gir rom for forskjellige erotiske fremstillinger i kunsten. Han tar alle sosiale klassers smak på alvor. Med dette bringer han frem et budskap om at man ikke skal føle skam over hva man liker, men ha tiltro til sin egen smak. Det strukturalistiske skjema har gjort det mulig å utvide kombinasjoner av erotisk kunst, samtidig som disse står i relasjon til hverandre. Både pornografi, erotisk kunst, kitsch, erotikk og pornokitsch eksisterer i kraft av hva de ikke er, noe som har kommet frem i denne diskusjonen og som det strukturalistiske skjema nettopp illustrerer. Skjema har muliggjort for meg å belyse Koons' bearbeiding av ulike erotiske fremstillinger og ulike sosiale klassers smak på en ryddig måte. Koons' serie fremstår ikke som enten eller, men forholder seg til erotisk kunst i et utvidet felt.

Bibliografi

- Bal, Mieke og Bryson, Norman. "Semiotics and art history". I *The Art Bulletin*. Vol. LXXIII. Nr. 2. 1991. 174-208.
- Barthes, Roland. "The photographic message". I *Image-Music-Tekst*, 15-31. Oversatt av Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.
- Berger, John. "Ways of seeing women". I *The philosophy of the visual arts*. Redigert av Philip Alperson, 248-259. New York: Oxford University Press, 1992. Opprinnelig utgitt som *Ways of Seeing* (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1972): 45-64.
- Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. 5. utg. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1992.
- Bonami, Francesco, red. *Jeff Koons*. New Haven: Museum of contemporary art Yale University Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre. "Innledning' til distinksjonen". I *Estetisk teori: En antologi*. Redigert av Arnfinn Bø-Rygg og Kjersti Bale. Oversatt av Annick Prieur, 378-396. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Broch, Hermann. "Det onde i kunstens verdisystem". I *Kunst og kitsch: tre essays*. Oversatt av Sverre Dahl, 43-88. Cappelens Upopulære skrifter 14. Oslo: J.W. Cappelens forlag A.S, 1992.
- Broch, Hermann. "Noen bemerkninger til kitschproblemet", I *Kunst og kitsch: tre essays*. Oversatt av Sverre Dahl, 89-108. Cappelens Upopulære skrifter 14. Oslo: J.W. Cappelens forlag A.S, 1992.
- Burn, Gordon. "Jeff Koons: Subversively normal". I *The Guardian London*. 16.11.2006, <http://www.taipetimes.com/News/feat/archives/2006/11/16/2003336650> (oppsøkt 08.01.2009).
- Cambridge International Dictionary of English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2002.
- Christensen, Otto M. "Bourdieu kunstsyn – en kritisk presentasjon av 'La Distinction', med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant". I *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*. Redigert av Dag Sveen, 117-141. Møtestedet, bd. 1. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Clark, Kenneth. *The Nude: A Study of Ideal Art*. London: John Murray, 1960.
- Corris, Michael. "Jeff Koons: in the heart of nowhere". *Art + Text*, nr. 45 (mai 1993): 48-53, 100-101.

- Courthion, Pierre. *Eduard Manet*. New York: Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 2004.
- Danbolt, Gunnar. "Maleri og skulptur i rokokko-perioden". Universitetet i Bergen. Nettforelesning KUN152-F, *Billedkunst fra barokk til postmodernisme*. Tilgjengelig med passord: <http://kunst.uib.no> (Printet ut 09.11.2006).
- _____. "Når klassisisme møter barokk. Nicolas Poussins og Gian Lorenzo Berninis forhold til 1600-tallets kunstteoretiske debatt". I *Myten om det moderne*, 11-64. Redigert av Henning Laugerud. Oslo: Spartacus Forlag AS, 1995.
- Dannatt, Adrian. "Pop art's shiny, happy person" *The Art Newspaper*, nr. 146 (april 2004): 34-35.
- Danto, Arthur C. "Banalitet og hyllest: Jeff Koons' kunstnerskap". I *Jeff Koons retrospektiv*, Jeff Koons, m.fl., 35-54. Redigert av Marit Woltmann. Oversatt av Erik Ringen, Eva Storsveen og Chris Saunders. Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004.
- Dorfles, Gillo, red. "Kitsch". I *Kitsch: The world of bad taste*. Med bidrag av John McHale, Karl Pawek, Ludvig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti og Aleksa Čelebonović, og essay av Clement Greenberg og Hermann Broch, 14-36. New York: Universe Books, 1969.
- _____, red. *Kitsch: The World of bad taste*. Med bidrag av John McHale, Karl Pawek, Ludvig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti og Aleksa Čelebonović, og essay av Clement Greenberg og Hermann Broch. New York: Universe Books, 1969.
- _____, red. "Pornokitsch and morals". I *Kitsch: The world of bad taste*. Med bidrag av John McHale, Karl Pawek, Ludvig Giesz, Lotte H. Eisner, Ugo Volli, Vittorio Gregotti og Aleksa Čelebonović, og essay av Clement Greenberg og Hermann Broch, 221-223. New York: Universe Books, 1969.
- Dworkin, Andrea. *Pornography: Men Possessing Women*. New York: Perigee Book, 1981.
- Eck, Beth A. "Nudity and framing: Classifying art, pornography, information and ambiguity". I *Sociological Forum* 16, nr. 4 (desember 2001): 603-632.
- Ellis, John. "On Pornography". I *Pornography: Film and Culture*. Redigert av Peter Lehman, 25-47. London: Rutgers University Press, 2006.
- Farwell, Beatrice. *Manet and the Nude: A Study in Iconography in the Second Empire*. New York: Garland Publishing Inc. 1981.
- Fogler, Bruce. *Den store boken om hunder*. Oversatt av Wenche Eikesett og Hege Sitje Fjeldstad. Oslo: Cappelen Damm. 2009.
- Franklin Furnace. *Basic info about Franklin Furnace in: Norsk*. <http://www.franklinfurnace.org/languages/norwegian.html> (oppøst 10.10.2009).

- Frascina, Francis, Blake, Nigel, Fer, Briony, Garb, Tamar og Harrison, Charles. *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth century*. 1. bd. En del av serien Modern Art: Practices and debates. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Fuchs, Elinor. "Staging the obscene body". I *TDR* 33, nr. 1 (vår 1989): 33-58.
- Greenberg, Clement. "Avantgarde og kitsch". I *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Bok nr 11 i pax artes, 7-36. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Higgins, Kathleen. "Sweet kitsch". I *The philosophy of the visual arts*. Redigert av Philip Alperson, 568-581. New York: Oxford University Press, 1992.
- Hillyer, Minette. "Sex in the suburban: Porn, home movies, and the live action performance of love in 'Pam and Tommy Lee: hardcore and uncensored'". I *Porn studies*. Redigert av Linda Williams, 50-76. Durham: Duke University Press, 2004.
- Høydalsnes, Eli. "Nyklassisismen". Universitetet i Bergen. Nett-forelesning KUN152-F, *Billedkunst fra barokk til postmodernisme*. Tilgjengelig med passord: <http://kunst.uib.no> (Printet ut 09.11.2006).
- Jones, Stephen. *Det 18. århundrets kunst*. Oversatt av Erling Magnar Jørgensen. Oslo: Forsythia, 1993.
- Kant, Immanuel. "Of duties of the body in regard to the sexual impulse". I *Lectures on Ethics*. Redigert av Peter Heath. Oversatt av Peter Heath og J. B. Schneewind, 155-160. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Koolhaas, Rem og Obrist, Hans Ulrich. "Interview". I *Jeff Koons retrospektiv*, Redigert av Marit Woltmann, 61-84. Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004.
- Koons, Jeff, Kvaran, Gunnar B., Åbu, Grete og Ueland, Hanne Beate. *Jeff Koons retrospektiv*. Redigert av Marit Woltmann. Oversettelser Ringen, Erik, Storsveen, Eva, Saunders, Chris. Oslo: Astrup Fearnely museet for moderne kunst, 2004.
- Koons, Jeff. *The Jeff Koons Handbook*. London: Thames and Hudson, 1992.
- Krauss, Rosalind. "Skulpturen i det utvidede felt". I *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye, 35-66. Oslo: Pax Forlag A/S, 2002.
- Kulka, Tomas. *Kitsch and Art*. 2. utgave. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2002.
- Kundera, Milan. *Tilværelsens uutholdelige letthet*. Oversatt av Kjell Olaf Jensen og Michael Konupek. Oslo: Aventura Forlag, 1984.
- Lindfjell-Hauge, Nanna. "Eros og Psyke". I *Antikkens guder og helter: mytologiske skisser og fritt fortalte sagn med navne- og slektsregister*, 171-177. Oslo: Cappelens Forlag AS, 1972.

- Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE). *Jeff Burton*.
<http://www.welcometolace.org/editions/view/jeff-burton> (oppsøkt 23.10.09).
- Mahon, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Mey, Kerstin. *Art and Obscenity*. London: I.B Tauris Et Co Ltd., 2007.
- Minor, Vernon Hyde. "Ancient theory". I *Art History's History*. 2. utgave, 31-46. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 2001.
- Muthesius, Angelika. *Jeff Koons*. Cologne: Taschen, 1992.
- Nagy, Peter. "Haim Steinbach, Jeff Koons, Sherrie Levine, Philip Taaffe, Peter Halley, Ashley Bikerton 'From Criticism to Complicity'". I *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Redigert av Paul Wood, 1051-1056. Malden: Blackwell Publishers, 1992.
- Nance, Kevin. "American Optimist". I *Artnet Magazine*, 06.09.08.
<http://www.artnet.com/magazineus/features/nance/nance6-9-08.asp?print=1> (oppsøkt 13.08.08).
- National Endowment for the Arts. *About Us*. <http://arts.endow.gov/about/index.html> (oppsøkt 10.10.2009)
- Nead, Lynda. "The female nude: Pornography, art and sexuality". I *Signs* 15, nr. 2 (vinter 1990): 323-335.
- Réage, Pauline. *Historien om O*. Oversatt av Sigrid S. Tingvoll. Oslo: Kagge Forlag AS, 2001.
- Rolness, Kjetil. *Sex, løgn og videofilm: Et usladdet oppgjør med mytene om porno*. Oslo: Aschehoug, 2003.
- Rolness, Kjetil. *Vulgær og vidunderlig: En studie i utsøkt dårlig smak*. Oslo: Aschehoug, 1992.
- Rosenblum, Robert. "Notes on Jeff Koons". *The Jeff Koons Handbook*, 11-28. London: Thames and Hudson, 1992.
- Saltz, Jerry. "The New York canon" I *Artnet.com*,
<http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz4-23-08-asp> (oppsøkt 21.08.2009).
- Schjeldal, Peter. "Sympati for djevelen". I *Jeff Koons – retrospektiv: utstilling Aarhus kunstmuseum 22.1-28.2.1993*. Redigert av Jens Erik Sørensen og Anders Kold, 12-16. Aarhus: Aarhus Kunstmuseum, 1993.
- Skottene, Ragnar. *Kristne symboler: en elementær innføring*. Oslo: Verbum Forlag, 2002.
- Solomon, Robert C. "On kitsch and sentimentality". I *The Journal of Aesthetics and Art*

- Criticism* 49, nr. 1 (Vinter 1991): 1-14.
- Sontag, Susan. *Pornografien som forestillingsverden*. 2. utgave. Oversatt av Aase Rørvik. Cappelen's upopulære skrifter. Oslo: Cappelen's Forlag A.S, 1991.
- Sprinkle, Annie og Cody, Gabrielle. *Hardcore from Heart: The Pleasures, Profits and Politics of sex in Performance*. Redigert av Gabrielle Cody. London: Continuum, 2001.
- Sprinkle, Annie. "Some of my performances in retrospect". I *Art Journal* 56, nr. 4 (vinter 1997): 68-70.
- Staller, Ilona. *La mia storia – la mia biografia*. Ilona Stallers offisielle hjemmeside, <http://www.cicciolina.ws> (oppøkt, 24.11.08).
- Steinem, Gloria. "Erotica and pornography: a clear and present difference" I *Ms* (november 1978): 77-80.
- Store Medisinske Leksikon*. http://www.snø.no/.sml_artikkel/pornografi (oppøkt 25.07.09).
- Store Norske Leksikon*. <http://www.snø.no/pornografi> (oppøkt 25.07.09).
- Sveen, Dag (red.) *Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse*. Møtesteder, bd. 1. Oslo: Pax Forlag, 1995.
- Synnevåg, Marit. Innledende essay til *Kama Sutra: læren om nytelse*. Av Mallanaga Vatsyayana. Oversatt av Kagge Forlag, 5-11. Oslo: Kagge Forlag, 2004.
- Sørensen, Jens Erik og Kold, Anders. *Jeff Koons – retrospektiv: utstilling Aarhus kunstmuseum 22.1-28.2.1993*. Redigert av Jens Erik Sørensen og Anders Kold. Aarhus: Aarhus Kunstmuseum, 1993.
- Taylor, Paul. *Dutch Flower Painting 1600-1720*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- The New Oxford Dictionary of English*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Thomas, Kelly Devine. "The selling of Jeff Koons". I *ARTnews* (mai 2005): 114-121.
- Ursin, Johny. *Kristne symboler: en håndbok*. Oslo: Land og kirke, 1949.
- Vatsyayana, Mallanaga. "Kama Sutra". I *Den illustrerte Kama Sutra. Ananga-Ranga. den duftende hage: østens klassiske kjærlighetsfortellinger*. Redigert av Charles Fowkes. Oversatt av Venke Agnes Engh, 17-66. Oslo: Damm & Søn A.S – Teknologisk Forlag, 1991.
- _____. *Kama Sutra: læren om nytelse*. Oversatt av Kagge Forlag. Oslo: Kagge Forlag. 2004.
- Vogel, Lise. "Erotica, the academy, and art publishing: a review of woman as sex object. studies in erotic art, 1730-1970". I *Art Journal* 35, nr. 4 (sommer 1976): 378.
- Volli, Ugo. "Pornography and pornokitsch". I *Kitsch: an anthology of bad taste*. Redigert av

Gillo Dorfles, 224-250. London: Studia Vista, 1969.

Walker, John. *Art in the Age of Mass Media*. London: Pluto press. 1994.

Webb, Peter. *The Erotic Arts*. London: Martin Secker & Warburd Limited, 1975.

Williams, Linda. "A provoking agent: the pornography and performance art of Annie Sprinkle". I *Social Text* nr. 37 (vinter 1993): 117-133.

_____. "Generic pleasure: number and narrative". I *Pornography. Film and Culture*. Redigert av Peter Lehman, 69-86. London: Rutgers University Press, 2006.

Wood, Gaby. "The wizard of odd". I *The Observer*. 03.06.2007,
<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jun/03/art/print> (oppsøkt 23.07.2008).

Nettsider:

Ilona Stallers offisielle hjemmeside: www.cicciolina.ws

Jeff Koons' offisielle hjemmeside: www.jeffkoons.com

Liste over alle verk i *Made in Heaven*

Billboard:

Made in Heaven Litografi på billboard (317,5x690 cm) 1989

Religiøs dimensjon:

Jeff in The Position of Adam Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990
Jeff and Ilona (Made in Heaven) Tre (167,6x162,6x289,6 cm) 1990

Relasjon til barokk og rokokko:

Self-Portrait Marmor (95,3x52,1x36,8 cm) 1991
Cherubs Tre (121,9x110,5x48,3 cm) 1991
Bourgeois Bust – Jeff and Ilona Marmor (113x71,1x53,3 cm) 1991

Møter betrakerens blikk:

Ilona With Ass Up Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990
Ilona on Top (Rosa Background) Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990
Hands on Breast Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990
Fingers Between Legs Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990
Ilona on Top (Rosa) Plastikk (119,4x269,2x117,8 cm) 1991
Manet Olje på lerret (152,4x228,6 cm) 1991

Dokumenterer produksjonskonteksten:

Silver Shoes Olje på lerret (243,3x365,8 cm) 1990

Kamasutra-skulpturer:

Blow Job (Kama Sutra) Glass (58,4x47,0x54,6 cm) 1991
Couch (Kama Sutra) Glass (52,1x40,6x45,1 cm) 1991
Ilona on Top- Outdoor (Kama Sutra) Glass (40,6x68,6x39,4 cm) 1991
Kiss (Kama Sutra) Glass (50,8x53,3x41,9 cm) 1991
Jeff Eating Ilona (Kama Sutra) Glass (39,4x55,9x30,5 cm) 1991
Violet Ice (Kama Sutra) Glass (33,0x71,1x43,2 cm) 1991
Position Three (Kama Sutra) Glass (48,3x60,3x40,3 cm) 1991

Fullmåne-motiver:

Ponies Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Blow Job - Ice Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Wolfman (Close up) Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Kiss With Diamonds Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991

Nærbilder av kjønnsorganer og/eller seksuell aktivitet:

Dirty – Jeff on Top Olje på lerret (152,4x228,6 cm) 1991
Dirty – Jeff on Top Plastikk (139,7x180,3x279,9 cm) 1991
Dirty – Ejaculation Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Red Doggy Olje på lerret (152,4x228,6 cm) 1991
Red Butt (Close up) Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Glass Dildo Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Exaltation Olje på lerret (152,4x228 cm) 1991
Ilona's Asshole Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Ilona's House Ejaculation Olje på lerret (152,4x228,6 cm) 1991
Ilona's House Ejaculation (Close up) Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991
Manet Soft Olje på lerret (228,6x152,4 cm) 1991

Blomsterskulpturer:

Mound of Flowers Glass (35,6x109,2x96,5 cm) 1991
Wall Relief with Bird Tre (182,9x127x68,8 cm) 1991
Small Vase of Flowers Tre (139,7x95,3x95,3 cm) 1991
Large Vase of Flowers Tre (132,1x109,2x109,2 cm) 1991

Skulpturer av dyr:

<i>White Terrier</i>	Tre	(52,1x35,6x50,8 cm)	1991
<i>Cat</i>	Marmor	(45,7x36,8x21,0 cm)	1991
<i>Bob-Tail</i>	Tre	(86,4x40,6x111,8 cm)	1991
<i>Poodle</i>	Tre	(58,4x100,3x52,1 cm)	1991
<i>Three Puppies</i>	Tre	(48,3x69,2x59,7 cm)	1991
<i>Yorkshire Terriers</i>	Tre	(44,5x52,1x43,2 cm)	1991

Verk som ikke lot seg oppdrive:

<i>Meeting</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Penetration With Engagement Ring</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Head Shot</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Ponies Penetration</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Jeff on Top Pulling Out – Ice</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Red Butt (Distance)</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991
<i>Fucking Red</i>	Olje på lerret	(228,6x152,4 cm)	1991