

# JANNIS KOUNELLIS

*Teknikk, teatralitet, tvetydighet*

**Georgios Konstantinidis**



Masteroppgave i kunsthistorie ved Institutt for filosofi, ide- og  
kunsthistorie og klassiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2008



## Forord

Denne avhandlingen har vært et svært lærerikt, men krevende prosjekt og mange må takkes for støtte under prosessen. Først av alle en stor takk til min ektefelle Marianne for uvurderlig hjelp og tålmodighet – uten hennes hjelp og støtte ville ikke dette prosjektet blitt realisert.

Takk til Kari Grødum for å ha skjermet meg fra mine arbeidsoppgaver i permisjonsperioden og særlig for korrekturlesing og gode råd.

Takk også til min veileder Einar Petterson for kyndige råd.

*Dette arbeidet er spesielt dedikert*

*Til min familie i Hellas og særlig til mine foreldre Pinelopi og Stylianos og mine barn Ira-Konstanse, Penelope-Regine og Jason-Stylianos-Trygve*

## Πρόλογος

Η εκπόνηση αυτής της εργασίας υπήρξε πολύ πλούσια εμπειρία, αλλά ταυτόχρονα πολύ απαιτητική. Ευχαριστώ συγγενείς και φίλους που άμεσα ή έμμεσα με συμπαραστάθηκαν. Πρώτα απ όλους ευχαριστώ τη σύζυγο μου Μαριάννε για την ανεκτίμητη βοήθεια και τεράστια υπομονή της – χωρίς την πλύπλευρη υποστήριξή της η εργασία αυτή δε θα μπορούσε να ολοκληρωθεί.

Ευχαριστώ την προϊσταμένη μου Κάρι Γκρόντουμ που με απάλλαξε διακριτικά από τις αρμοδιότητές μου τους τελευταίους μήνες, αλλά και για τις τεχνικές συμβουλές και διορθώσεις.

Ευχαριστώ τον καθηγητή μου Έιναρ Πέττερσον για την επιμέλεια της εργασίας.

*Αφιερώνεται εξαιρετικά*

*Στην οικογένειά μου στην Ελλάδα και ιδιαίτερα στους γονείς μου Πηνελόπη και Στυλιανό και τα παιδιά μου Ήρα-Κωνσταντίνα, Πηνελόπη-Ρεγκίνα και Ιάσωνα-Στυλιανό-Τρίγκβε*



## Innhold

Kapittel 1 Innledning .....	9
2.1. Problemstilling og bakgrunn .....	9
2.2. Struktur og metode .....	12
2.3. Forskningshistorie .....	14
2.4. Begreper.....	15
Kapittel 2 Teknikk .....	17
2.5. Materialer.....	17
<i>Arte povera</i> .....	17
<i>Starten – verkene fra 1950- og 1960-tallet</i> .....	21
<i>Materialer og historie</i> .....	26
<i>Formens doble betydning</i> .....	27
<i>Kounellis' egne konstruksjoner</i> .....	28
<i>Virkelige objekter</i> .....	29
<i>Arkitekturen som materiale</i> .....	30
<i>Råmaterialer</i> .....	30
<i>Planter og dyr</i> .....	31
<i>Kriteriene for valg av materialer</i> .....	32
2.6. Det mediumsspesifikke .....	34

---

2.7. Maleribegrepet.....	36
2.8. Materialbruk og ikonografi.....	39
2.9. Orden og rytme .....	40
<i>Orden og symmetri</i> .....	40
<i>Rytmask bevegelse</i> .....	43
<i>Tyngdekraften</i> .....	44
<i>Rytmask asymmetri</i> .....	46
<i>Kontrast, støy, kontrapunkt</i> .....	47
<i>Oppsummering</i> .....	50
2.10. Det humanistiske rom.....	50
<i>Alfabeto</i> .....	51
<i>Hvordan objektene plasseres i rommet</i> .....	55
<i>Iscenesettelse</i> .....	56
<i>Hjørnet</i> .....	58
<i>Helhet</i> .....	59
<i>Det offentlige rom</i> .....	60
<i>Liturgi og utstilling</i> .....	61
<i>Bilder i rom</i> .....	61
<i>Sfærisk teatralitet</i> .....	62
<i>Det stedsspesifikke</i> .....	63
<i>Reptetisjon av motiver</i> .....	65

---

<i>Oppsummering</i> .....	67
<b>Kapittel 3 Teatricalitet</b> .....	<b>69</b>
3.1.    Teatricalitetens historie hos Kounellis .....	69
<i>Frieds theatricality</i> .....	71
<i>Caravaggios teatricalitet</i> .....	72
<i>Picassos diskursivitet</i> .....	74
3.2.    Oppsummering 1 .....	76
3.3.    Teatricalitet og offentlig rom – St. Augustin .....	77
<i>Verkene</i> .....	79
<i>Prosesjonen</i> .....	80
<i>Nedtakelse fra korset</i> .....	85
3.4.    Oppsummering 2 .....	86
<i>Teatricalitet vs. objektivitet i St. Augustin</i> .....	86
<i>Sfærisk teatricalitet</i> .....	88
<i>Dialektikk</i> .....	88
<b>Kapittel 4 Tvetydighet</b> .....	<b>91</b>
4.1.    Definisjon av åpenhet .....	92
<i>Informasjon, orden, mening, forutsigbarhet, banalitet</i> .....	93
<i>Informasjon og uorden</i> .....	93
<i>Grader av åpenhet</i> .....	96

<i>Estetisk glede og åpenhet</i> .....	99
4.2. Manifesto per un teatro utopico.....	101
<i>Det kvadratiske lerretet</i> .....	104
<i>Fotografiene</i> .....	106
<i>Symaskinen</i> .....	108
<i>Tittel og verk</i> .....	109
<i>Mangel på litteral mening – tvetydighet</i> .....	112
<i>Kounellis’ apologi eller kollektiv tragedie?</i> .....	113
4.3. Oppsummering – Manifesto og åpenhet .....	114
<b>Konklusjon</b> .....	117
<b>Bibliografi</b> .....	121
<b>Illustrasjonsliste</b> .....	124



## Kapittel 1 Innledning

### 2.1. Problemstilling og bakgrunn

Denne avhandlingen undersøker den meningsproduserende strukturen i Jannis Kounellis' (1936-) verk, med hovedvekt på hans installasjoner. Kounellis er en greskfødt billedkunstner som flyttet til Italia i 1956 for å studere ved kunstakademiet i Roma, hvor han siden har bodd og arbeidet. Kounellis betraktes som en av de mest sentrale figurene i den italienske kunstbevegelsen *arte povera*, som først ble introdusert som egen bevegelse på slutten av 1960-tallet.

Første gang jeg så et verk av Kounellis var da jeg besøkte den internasjonale samtidskunstutstillingen *Outlook 2003* i Athen. Dette var en av de få anledningene hvor Kounellis stilte ut i sin hjemby etter at han flyttet til Italia. Hans bidrag til den aktuelle utstillingen var *Senza titolo* fra 2002 [fig. 1 og 2], en installasjon med en labryntlignende metallkonstruksjon hvor de brede veggene samtidig fungerte som containere av kull. I labryntens korridorer og mellom rommets tak og gulv hang store hvite seilduker. Utstillingslokalet var en nyoppusset, men gammel gassfabrikk og den store salen hvor Kounellis' verk stod var en metallkonstruksjon. Det var ikke lagt gulv i lokalet og publikum kunne gå direkte på jord mens de vandret mellom seildukene og gjennom labryntens korridorer. Jeg besøkte utstillingen på kveldstid og den elektriske belysningen var tent. Det var vinter, litt kjølig for greske forhold og i salen fantes det ikke noen varmeelementer.

Min interesse for samtidskunst på denne tiden var ikke spesielt stor da jeg alltid hadde vært mest fascinert av tidligere epokers malerkunst. Da jeg kom inn i lokalet var det to ting som gjorde sterkt inntrykk på meg. Det første var at det ikke var så enkelt å lokalisere verket og skille det fra den eksisterende bygningen. Det tok litt tid å finne ut hva som var verk og hva som var fabrikk. Det andre som gjorde et sterkt inntrykk på meg var stemningen; en kald, melankolsk og tung stillhet (det var ikke lenge til stengetid og jeg var den eneste besøkende i hele utstillingsområdet). Jeg vekselvis stod og spaserte i noen minutter rundt og inni labrynten, men klarte ikke å finne en sammenheng mellom seilduk, kull og containerne. Ingenting ga mening siden jeg ikke hadde noen kjennskap til Kounellis' kunst fra før. Hans labrynt var imidlertid et av verkene i utstillingen som vekket min interesse nettopp på grunn av denne opplevelsen av å føle noe uten å forstå hvorfor. Dette stemte ikke med min

opplevelse av tradisjonelt maleri og min oppfatning av at følelse alltid er knyttet til et spesifikt tema og en mening i kunstverket. Siden vokste interessen hos meg for Kounellis' kunst spesielt, men også for annen samtidskunst generelt. Interessen var også relatert til spørsmålet om hvordan kunstverket kan skape en sterk effekt uavhengig av en rasjonell forståelse og en litteral mening.

På dette tidspunktet var min hovedinteresse å undersøke, gjennom Kounellis' kunst, om det var en bevisst kunstnerisk praksis å produsere en estetisk opplevelse (og glede) gjennom verkets spesielle struktur og ved fravær av mening. Sett i en videre kunsthistorisk kontekst der hele 1900-tallets kunst kjennetegnes av en motstand mot enhver litteral fortolkning, kan forskning på Kounellis' kunst også være representativ for denne kunsthistoriske perioden. Produksjon av mening er et resultat av relasjoner og derved av måten verkets estetiske elementer blir strukturert på. På bakgrunn av dette fokuserer jeg her på verkets struktur hos Kounellis som meningsproduserende faktor.

Etter min første direkte opplevelse av Kounellis' arbeider ble jeg kjent med og imponert over hans enorme produksjon av heterogene verk som krysser grensene mellom ulike kunstmedia. Det var et nesten kaotisk landskap som jeg ble utfordret til å forsøke å forstå og eventuelt finne en underliggende orden i. Kounellis' skrifter og intervjuer var det mest nyttige hjelpemiddelet i denne prosessen. Hans måte å snakke helt åpent og enkelt om alle aspektene ved hans kunst og i relasjon til alle typer kontekster (kunstnerens intensjoner, tekniske interesser, kultur, kunst, historie osv.) var det avgjørende for å få en god oversikt over hans kunst. Jeg ser derved en innføring i alle de sentrale aspektene som en nødvendig forutsetning for å kunne undersøke og forstå verkenes struktur. En slik innføring vil blant annet dreie seg om teknikk, siden strukturen i et tredimensjonalt estetisk uttrykk manifesterer seg gjennom den måten sansbare, fysiske objekter settes sammen til en autonom helhet. Problemstillingen kan på bakgrunn av dette spesifiseres på følgende måte:

*Hvordan strukturerer Kounellis verkene sine i forbindelse med produksjon av mening?*

Kounellis har en lang kunstnerisk karriere bak seg og en betydelig verksproduksjon produksjon av verk. Den største utfordringen i denne prosessen, og forskningen på Kounellis generelt, er at hans kunst er relativt komplisert. Han involverer mange ulike aspekter som han knytter til kunst- og kulturhistorie, og stiller høye krav både til forskeren og betrakteren av hans kunst. Det er imidlertid noen aspekter som kan betraktes som de mest grunnleggende i

Kounellis' kunst. Disse aspektene anses som nødvendige å ta hensyn til for å forstå hans kunst og kommer derfor til å bli undersøkt.

I sine skrifter og verk fremstiller Kounellis romaspektet som et av de mest sentrale tekniske elementene. Han oppgir også at det er en spesifikk idé om rom og ikke materialene som er hans utgangspunkt når han begynner et kunstprosjekt. Romaspektets betydning i verkets komposisjon og i relasjonen mellom verk og betrakter må derfor undersøkes.

I forbindelse med produksjon av mening er det to sentrale temaer som kommer til å undersøkes. For det første hvordan Kounellis strukturerer sine kunstverk for å produsere mening, og for det andre hvordan relasjonen mellom verk og betrakter bygges opp for å gjøre denne meningen tilgjengelig for betrakteren. Siden Kounellis' utstillinger holdes i arkitektoniske rom som representerer ulike sosiale institusjoner blir følgende spørsmål aktuelle: Hvordan involverer Kounellis det reelle rommet i den meningsproduserende strukturen og hvordan forholder Kounellis' utstillinger seg til det offentlige utstillingsrommet? Disse vil jeg forsøke å besvare.

Kounellis' inspirasjonskilde i forbindelse med teatricalitet er renessansens maleri og særlig slik den kommer til uttrykk hos Caravaggio og Tiepolo. Teatricalitet er et aspekt som Kounellis betrakter som grunnleggende i sin kunst og kan derfor både belyse verkets interne struktur og relasjonen mellom rom og verk. I den kunsthistoriske litteraturen er begrepet teatricalitet innført av Michael Fried med hans bok *Absorption and Theatricality*<sup>1</sup>. Relasjonen mellom Frieds teatricalitet og Kounellis' kunst vil i denne forbindelse undersøkes.

Selv om Kounellis er en gresk-italiensk kunstner som knyttes til en lokal kunstbevegelse (*arte povera*) har han i sin kunst et tydelig internasjonalt perspektiv. Denne avhandlingen vil derfor betrakte Kounellis' kunst som del av en videre vesteuropeisk kontekst og særlig som en del av 1900-tallets samtidskunst. På bakgrunn av dette blir også avhandlingens tema, som handler om produksjon av mening, sett i relasjon til denne videre internasjonale kunst- og kulturkonteksten.

Samtidskunst kjennetegnes av fravær av litteral mening og i denne forbindelsen blir *tvetydighet* et aspekt som bør undersøkes hos Kounellis. Umberto Ecos begrep "åpenhet", slik

---

<sup>1</sup> Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University Of Chicago Press, 1988.

han definerer det i *The Open Work*, er et begrep som kan belyse tvetydighet i Kounellis' verk.<sup>2</sup> Eco teori om åpenhet er her aktuell av to grunner. For det første belyses begrepet "tvetydighet" som et resultat av en ny måte å strukturere verket på, og for det andre betrakter Eco åpenhet som et kunst- og kulturfenomen som karakteriserer hele 1900-tallet, som også Kounellis' kunst tilhører.

I lys av det som er nevnt ovenfor blir denne avhandlingens hensikt å undersøke *den meningsproduserende strukturen i Kounellis' installasjoner i forbindelse med de to aspektene teatricalitet og tvetydighet*.

## 2.2. Struktur og metode

Avhandlingens andre kapittel dreier seg om teknikk og er både en introduksjon til Kounellis' kunst, og også et rammeverk for de to siste kapitlene om *teatricalitet* og *tvetydighet*. Jeg har i hovedsak valgt å fokusere på de tekniske hovedelementene og trekke inn historieaspektet i verksanalysene når dette er nødvendig. Kounellis' kunst er en utforskning av relasjonen mellom verk og det virkelige rom. Jeg knytter derfor her alle de tekniske aspektene og karakteristika til romaspektet, og forsøker å systematisere og klassifisere verkene i forhold til det. I denne forbindelse trekker jeg inn representative verk som eksempler, og blant dem blir de tredimensjonale verkene de mest aktuelle. Dette kapitlet dreier seg for det meste om en formal analyse av Kounellis' kunst som en helhet. Analysen baserer seg stort sett på mine observasjoner og Kounellis' egne skrifter og intervjuer. Ved å gjennomføre en sammenligning mellom flere av Kounellis' verk forsøker jeg å finne likheter og forskjeller som kan plassere verkene i kategorier med felles formale trekk. Min metode kan derved anses som empirisk og komparativ. Samtidig forsøker jeg å sette Kounellis' tekster og verk opp mot hverandre med den hensikt å belyse sammenhengen mellom kunstnerens intensjon og sluttprodukt.

Det tredje kapitlet handler om *teatricalitet* og tar som utgangspunkt Michael Frieds begrep *theatricality*. Jeg ønsker å vise at det ikke er mulig å anvende Frieds begrep i Kounellis' installasjoner før det modifiseres og utvides. Jeg støtter meg til Kounellis' verk *Senza titolo* fra 1979 [fig. 3] i arbeidet med å definere teatricalitet, og ved hjelp denne analysen underbygger jeg min påstand om at Kounellis' teatricalitet er knyttet til en dialektikk

---

<sup>2</sup> Eco, Umberto. *The Open Work*. Harvard Mass: Harvard University Press, 1989.

mellom subjektiv og objektiv lesning. Dette verket sammenligner jeg med Caravaggios maleri og Picassos collage, som karakteriseres av den samme type dialektikk. Videre analyserer jeg to installasjoner av utstillingen i St. Augustins kirke i Mexico, for å vise til at Kounellis overfører den indre dialektikken i verket ut i det sosiale rom. I likhet med kapittel 2 dreier dette kapittelet seg om en formal analyse siden teatralitet refererer til verkets struktur og ikke direkte til innholdet. Jeg har av den grunn forsøkt å analysere verkene uavhengig av eventuelle eksterne litterære referanser for lettere å synliggjøre Kounellis' kunstneriske språk. Denne analysen involverer ikke en fullstendig ikonografisk-ikonologisk modell. Michael Baxandalls systematikk fremgangsmåte har imidlertid i hele denne prosessen vært et forbilde for en vitenskapelig verksanalyse.<sup>3</sup>

I det fjerde kapittelet om tvetydighet analyserer jeg Kounellis' kunst i lys av Umberto Ecos teori om åpenhet slik den blir presentert i hans bok *The Open Work*. Jeg innleder dette kapittelet med en redegjørelse for Ecos teori og avslutter kapittelet med min analyse av installasjonen *Manifesto per un teatro utopico* fra 1972 [fig. 4]. I dette kapittelet vil min metode være deduktiv i utgangspunktet, i den forstand at jeg undersøker Kounellis' kunst i lys av Ecos teori. Jeg har imidlertid forsøkt å snu på prosessen i analysen av *Manifesto* ved å starte med hypotesen om at Kounellis' kunst ikke er tvetydig. Jeg vil på denne måten anvende en tradisjonell kunsthistorisk metode og benytte meg av alle kilder og fakta som kan støtte en verksanalyse og finne mening med verket. I den forbindelsen er også Erwin Panofskys tredelte modell aktuell.<sup>4</sup> Panofskys metodologi, slik den implementeres i hans grundige analyse av *Jan van Eycks 'Arnolfini' Portrait*, har vært et forbilde i min analyse av *Manifesto*.<sup>5</sup>

Ecos teori fremstiller åpenhet (og tvetydighet) som et kunst- og kulturfenomen i den vestlige verden på 1900-tallet. I forbindelse med Kounellis' tvetydighet gir Ecos teori en indirekte forklaring på hvordan Kounellis' kunst kan forstås som et produkt av en spesifikk

---

<sup>3</sup> Baxandall, Michael. *Patterns of Intention*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.

<sup>4</sup> Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Mary Flexner Lectures on the Humanities. 1939. Reprint. New York, 1962. For en fordypning i Panofskys ikonologi se også Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. New York: Cornell University Press, 1984.

<sup>5</sup> Panowsky, Erwin. "Jan Van Eyck's 'Arnolfini' Portrait" i *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Redigert av Eugene W. Kleinbauer. (Toronto: University of Toronto Press, 1989), 193-203.

kultur. Fra et metodologisk perspektiv blir anvendelsen av Ecos teori en del av den ikonologiske analysen av *Manifesto*.

Avhandlingens tilnærming til Kounellis' verk sikter imidlertid ikke mot en fullstendig ikonologisk analyse. Hensikten er å belyse disse sidene av verkene som kan hjelpe til med å forstå verkene meningsproduserende struktur. På bakgrunn av dette blir min ikonologiske analyse av verkene begrenset av oppgavens problemstilling.

### 2.3. Forskningshistorie

Kounellis er fremdeles en svært aktiv kunstner og har hatt et stort antall utstillinger i sin lange karriere. Det finnes derfor mange utstillingskataloger som kan gi en god historisk oversikt over hans mangfoldige arbeid. Forskningslitteraturen om hans virke er imidlertid ikke så omfattende, muligens fordi han er en nålevende og aktiv kunster. På mange måter kan man si at det vitenskapelige arbeidet om Kounellis bare så vidt har begynt.

Clair Swan Gilmans PhD-avhandling *Arte Poveras Theater* er en av to doktorgradsavhandlinger som fokuserer på Kounellis.<sup>6</sup> Selv om tittelen indikerer at Gilmans avhandling er relevant i forhold til min avhandling, har jeg valgt å referere til den kun i forbindelse med *arte povera* og ikke spesielt i relasjon til Kounellis. Hennes tema kan i utgangspunktet se ut til å være relevant spesielt i forhold til teatralitet. Avhandlingens hovedhensikt er å vise til *arte poveras* antimodernistiske side ved å trekke inn arbeider av Pistoletto, Kounellis og Pascali for å motbevise Germano Celants modernistiske fremstilling av den.<sup>7</sup> I kapittelet om Kounellis betegner Gilman hans kunst som melodramatisk og begrunner dette blant annet med en kort omtale av Kounellis' *Manifesto per un teatro utopico* fra 1972 [fig. 4]. Jeg stiller meg kritisk til flere av punktene i hennes analyse av Kounellis' verk, men anser avhandlingens metode som det mest problematiske. For det første kan jeg ikke se at det i Gilmans verksanalyser finnes noe som viser til at kjennetegnene på melodrama

---

<sup>6</sup> Gilman, Clair Swan. *Arte Poveras Theater. Artifice and Anti-modernism in Italian Art of the 1960's*. PhD-avhandling, Columbia University, 2006.

Den andre doktorgradsavhandlingen er Afrodite Georgious *Die Dimension der Vergangenheit im Werk von Jannis Kounellis* fra 1998. Avhandlingen dreier seg om fortidsdimensjonen i Kounellis' verk, noe som ikke er relevant her.

<sup>7</sup> Germano Celant kan betraktes som *arte poveras* grunnlegger og teoretiker, som også ga denne bevegelsens sitt navn.

kan anvendes på Kounellis' verk. Påstanden om at Kounellis' arbeid er melodramatisk er derfor ikke knyttet til verkene på en overbevisende måte. For det andre er definisjonen av begrepet "melodrama" ikke hentet fra billedkunst men fra kinokunst. Gilman definerer melodrama som en karakteristikk av den italienske kinokunst, og forsøker å vise at alt som kjennetegner en melodramatisk film også gjelder for Kounellis' installasjoner. Fra en metodologisk innfallsvinkel oppfatter jeg dette som problematisk. Til tross for at avhandlingens tittel refererer til teateret, sammenlignes Kounellis' installasjoner med kinokunst. På grunn av at det ikke finnes noen punkter i Gilmans avhandling som kan koble Frieds begrep *theatricality* eller mine analyser av Kounellis' verk til melodrama, har jeg valgt å ikke referere til dette begrepet i min avhandling.

Stephen Banns bok *Jannis Kounellis* anser jeg som den mest nyttige sett fra en kunsthistorisk side, men imidlertid ikke direkte relevant i forhold til mitt tema. Den resterende litteraturen om Kounellis består av korte essays som i hovedsak er skrevet i en litterær fremfor en vitenskapelig form, og bidrar ikke med mer enn det Kounellis selv har nevnt i sine skrifter og intervjuer.

På grunn av den begrensede forskningen om Kounellis blir mine analyser i hovedsak basert på kunstnerens egne tekster og intervjuer, utstillingskataloger og mine egne observasjoner. Germano Celants bok *Arte Povera Art Povera*, sammen med Carolyn Christov-Bakargievs *Arte Povera*, gir oss en god oversikt over den kunsthistoriske konteksten og er en informativ innføring i *arte povera* og Kounellis' kunst.<sup>8</sup>

## 2.4. Begreper

Under hele skriveprosessen har jeg opplevd en mangel på termer og begreper som trygt kan brukes innenfor kunsthistorien og estetikken. Det er flere overføringsbegreper innenfor kunstkritikk som kommer fra andre vitenskaper og kunstfelter som er problematiske og må omdefineres for å kunne brukes innenfor billedkunst og estetikk. Teatricalitet, melodrama, åpenhet, informasjon, entropi, visuell poesi og *deixis* er noen eksempler på begreper som jeg under denne prosessen har vært nødt til å forholde meg til og ta stilling til. Jeg har i

---

<sup>8</sup> Celant, Germano. *Arte Povera Art Povera*. Milan: Electa, 1988 og Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999.

forbindelse med Kounellis valgt kun å benytte meg av de begrepene som er definert på en måte som gjør dem både anvendbare hos Kounellis og som samtidig kan bidra til å belyse sider ved hans kunst.

Frieds begrep *teatricalitet* har vært et utgangspunkt for å undersøke og definere Kounellis' referanser til teater, særlig fordi Kounellis selv bruker begrepet. I likhet med andre begreper innenfor kunstteori oppfatter jeg teatricalitet som et av de metaforiske begrepene og overføringsbegrepene som må erstattes med begreper som knyttes direkte til deres innhold og kontekst. Jeg har likevel i min avhandling brukt dette begrepet for lettere å kunne forholde meg til den eksisterende terminologien både i kunstnerens uttalelser og den eksisterende kunstteoretiske debatten. I tillegg har Frieds anvendelse av teatricalitet i billedkunst med konkrete eksempler gjort definisjonen lett å forholde seg til.

For å beskrive noen av Kounellis' særegne karakteristika har jeg i mine analyser brukt egne begreper av mangel på adekvate begreper i den litteraturen jeg har forholdt meg til. Dette gjelder begrepene *humanistisk rom* og *sfærisk teatricalitet*.



## Kapittel 2 Teknikk

### 2.5. Materialer

#### *Arte povera*

Kounellis betraktes som en av de grunnleggende figurene i *arte povera*-bevegelsen. Denne tilknytningen kan imidlertid betraktes som forvirrende. Det er en uoverensstemmelse mellom det teoretiske grunnlaget som *arte povera*-navnet opprinnelig var basert på, og Kounellis' kunstneriske intensjon og praksis. Jeg vil her forsøke å avklare disse forskjellene og i tillegg komme inn på denne kunstbevegelsens korte historie, som også var preget av strid i forbindelse med selve navnet.

*Arte povera* er en italiensk kunstbevegelse som vokste opp på slutten av 1960-tallet parallelt med andre bevegelser i Vest-Europa og USA, som Land Art, antiform, post-minimalisme og konseptkunst. Kunstnerne som er mest assosiert med denne bevegelsen, som Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Mario Mertz, Marisa Mertz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gilberto Zorio, i tillegg til Kounellis, arbeidet stort sett i Roma og Torino, men også i Bologna, Milano og Genova. *Arte povera* har hatt en stor innflytelse både i italiensk kunst og i verdens kunst generelt, og betraktes som en, og kanskje den siste, revolusjonære kunstbevegelse. Med hovedinteresse i å utforske grensene mellom liv og kunst, og mellom kultur og natur, brøt de med alle konvensjoner i forbindelse med valg av kunstmedia og materialer. De produserte arbeider som spenner fra maleri, fotografi, skulptur, fotografi, installasjon til performance, og krysset alle eksisterende grenser mellom dem. Navnet *arte povera* betyr "fattig kunst" og assosieres blant annet med bruk av ukonvensjonelle og billige materialer.

Den første kollektive utstillingen til disse unge kunstnerne under navnet *arte povera* fant sted i 1967 i galleri Bertesca i Genova. Utstillingen ble kuratert av den unge kunstkritikeren Germano Celant med tittelen *Arte Povera – Im Spazio* (*Im Spatio* refererer til "immagine spazio" i betydningen visualisering/representasjon av rom). *Arte povera* og *Im Spazio* representerte to forskjellige enheter med sine respektive kunstnere. Kounellis var med i *arte povera*-utstillingen og ble representert med installasjonen *Senza titolo* 1967 [fig. 5] metallbeholder fylt med kull). Celants essay i utstillingskatalogen tar opp elementer som

ligger til grunn for å samle alle disse unge kunstnerne i en form for bevegelse. Celant begrunner her navnets opprinnelse og kommer inn på bevegelsens viktigste kjennetegn.

What has happened is that the commonplace has entered the sphere of art. The insignificant has begun to exist – indeed, it has imposed itself. Physical presence and behavior have become art. (...) Cinema, theater and visual arts assert their authority as anti-pretence, they aspire to record reality and the present univocally. They intend to crash every conceptual school with their pure presence. They purposefully give up all rhetorical complication, all semantic convention. They want to observe and record the univocality, and not its ambiguity, as in the past. They eliminate from their inquiry all which may seem mimetic reflection and representation or linguistic custom in order to attain a new kind of art, which, to borrow a term from the theater of Grotowsky, one may call “poor” (...) The script explicates itself through gestures borrowed from life (...) impoverishing signs to reduce them to their archetypes. We are in a period of de-culture.<sup>9</sup>

Vi ser her at Celants opprinnelige intensjon ved å kalle en kunstform *povera* dreier seg ikke bare om type materialbruk eller om det ubetydelige og ordinære. Det dreier seg også om en innholdsmessig fattigdom som han kaller *pure presence* og er inspirert av Grotowskis *poor theatre*. *Pure presence* for Celant betyr en kunst som avviser all form for *mimesis* og symbolikk til fordel for en direkte opplevelse av det essensielle. Den typen kunst kaller han også de-kulturett, fordi den ikke lar seg styre av kulturmarkedet. Celants teoretiske utgangspunkt ser ut til å ha sitt opphav i modernismens ideal om en ahistorisk kunst uten litterære referanser og symbolikk som kan oppleves her og nå. Stellas berømte utsagn ”what you see is what you see”, som gjelder for hans abstrakte geometriske malerier, overføres av Celant til alle typer estetiske eller sansbare opplevelser.<sup>10</sup>

Fire år etter den første *arte povera*-utstillingen opplevde imidlertid Celant at navnet *arte povera* ikke lenger var dekkende. På grunn av økt grad av individualitet blant kunstnerne hevdet Celant at deres arbeid ble symbolsk og derved en del av den kulturelle industriens forbruksstruktur.

The attitude that was characteristic of this climate of the years 1966-1970, even when it seemed to put general concepts or activities above all else, actually translated them into images and symbols that are always particular and individual. If it attempted to express mental or physical facts objectively, it

<sup>9</sup> Celant, Germano. “Arte Povera” i *Arte Povera Art Povera*, (Milan: Electa, 1985), 31. Opprinnelig trykt i katalogen til utstillingen *Arte Povera e Im Spazio*, Genova, 1967.

<sup>10</sup> Carl Andrès kommentar om Stella tydeliggjør oppfatningen om hva som er unødvendig for maleriet, noe vi senere skal se at Kounellis var uenig i: “Art is the exclusion of the unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes...He is interested in the necessities of painting. Symbols are counters passed among people. Frank Stella’s painting is not symbolic. His stripes are the paths of brush on canvas. These paths lead only into painting”. Andrè, Carl. “Preface to Stripe Painting” i *Sixteen Americans*. (New York: Museum of Modern Art, 1959), 76.

reduced them, in an ambiguous and equivocal way to metaphors that facilitate the consumer structures of culture and do not modify use value.<sup>11</sup>

I utstillingen *Arte Povera: 13 Italiensche Künstler* i München i 1971 nektet Celant å bruke navnet *arte povera*, mens kunstnerne og galleriet som hadde planlagt utstillingen var uenige. I løpet av en tiårs periode kuraterte ikke Celant flere *arte povera*-utstillinger, inntil han på 1980-tallet ombestemte seg og arrangerte en ny serie, som for eksempel *Coerenza in coerenza* (koherens i koherens) i 1984 i Torino og *Knot Arte Povera* i 1985 i New York. Celant ville da forsterke kunstnernes individualitet uavhengig av de mange felles ideene de delte: “Celant wished to stress the individuality of each artist and illustrate the impossibility of fitting their work into one category or movement.”<sup>12</sup>

Denne endringen hos Celant kan skyldes at gruppen ikke var en egendefinert kunstnergruppe med felles manifeste og prosjekter. Celant var en ekstern aktør som forsøkte å finne en samlebetegnelse for noen unge individuelle kunstnere som hadde noen felles ideer og praksiser. Det var derfor høyst sannsynlig at denne påtvungne gruppementaliteten ikke kunne vare lenge. Celant innså selv allerede fire år etter den første *arte povera*-utstillingen at navnet ikke lenger kunne benyttes. En revidering av *arte povera* i dag viser også at dette ikke var en konsekvens av en utvikling i kunstnernes ideer og strategier, men heller en feiltolkning av kunstnernes egen agenda. Celants visjon for en ren og revolusjonær kunst, som skulle slippe unna forbruksmentalitet og kulturmarkedets dominans, skjulte også et modernistisk fundament i seg.<sup>13</sup> C.S. Gilman kommenterer i sin avhandling *Arte Poveras Theater* fra 2006 denne uoverensstemmelsen mellom kunstnerisk praksis og Celants definisjon, og konkluderer nettopp med at Celants modernistiske ideologi er i konflikt med kunstnernes antimodernistiske praksis.

<sup>11</sup> Celant, “Untitled” i *Arte Povera Art Povera*, 155. Opprinnelig trykt i katalogen til utstillingen *Kunstverein Arte Povera*, Munich, 1971.

<sup>12</sup> Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*. (London: Phaidon, 1999), 66, 71.

<sup>13</sup> Følgende sitat er en indirekte ideologisk erklæring med marxistiske undertoner om hvordan Celant skiller mellom kunst som er en del av systemet og “poor” kunst: “On one hand, then, is a rich attitude liked by osmosis to the system’s sophisticated tools and wealth of information, an attitude that imitates and mediates reality, that determines the dichotomy between art and life, public behavior and private life. But contrary to this is a ‘poor’ inquiry that aims at achieving an identity between man and action, between man and behavior, and thus eliminates the two levels of existence. The latter prefers essential information. It does not dialogue with the system of society or with that of culture”. Celant, “Notes for a guerilla war” i *Arte Povera Art Povera*, 35. Opprinnelig trykt med tittel “Arte Povera, Appunti per una guerriglia” i *Flash Art*, no. 5, Roma (November/December 1967): 3.

By focusing on Pistoletto, Kounellis and Pascali this dissertation has sought to identify a trend within 1960s Italian art that differs markedly from the standard view. While these artists have indeed used natural elements on occasion – for example, Kounellis’ bales of cotton and bags of coal, or Pascali’s cubes of earth – they never take up such investigations for their own sake. Instead, they always incorporate them into an explicit awareness of the intrinsic relationship between nature and culture, and reality and fiction, and of the way in which all materials are subject to the structuring hand of representation.<sup>14</sup>

Celants politiske tilnærming til *arte povera*-kunstnerne var ikke i strid med deres ideologiske ståsteder som handler om en kunst fri fra markedets makt og struktur. Det dreier seg snarere om en uoverensstemmelse mellom Celants kunstkritiske analyse og verkene enn en ideologisk uenighet. Den modernistiske ideologi som var Celants utgangspunkt, medførte en grunnleggende feilvurdering i forbindelse med Kounellis som en *arte povera*-kunstner. Denne feilvurderingen dreide seg om materialenes rolle, noe som også bemerkes av Gilman. I 1979 kommenterte Kounellis selv: “I do not like that idea. The materials really did not have very much importance”.<sup>15</sup> I et intervju med Roger Sigala fra 1995 fortalte Kounellis hva som er hans tekniske utgangspunkt og viktigere enn materialene: “My point of departure is not the materials, but the space, a certain idea of space”.<sup>16</sup>

Kounellis’ syn på relasjonen mellom kunst og historie er tydelig antimodernistisk, noe som fremkommer både gjennom verk, skrifter og intervjuer, og som også Celant innså. Min påstand her er at Kounellis’ kunst er tvetydig, og på et så tidlig stadium av sin karriere med sine første installasjoner var det ikke overraskende at han kunne bli misforstått.

Celants feiltolkning handlet om relasjonen mellom materialer (virkelige objekter, råmaterialer, levende dyr og planter) og deres innhold som tegn. Kounellis’ anliggende har aldri vært, som også Gilman mener, å undersøke materialenes fysiske natur *per se*. Han så ikke på materialene på Stellas ahistoriske måte der tegnenes betydning ligger på overflaten av signifikanten. Kounellis’ materialer står som det de er både som denotasjon og konnotasjon, og både med deres allminnelige betydning og deres iboende mangfold av assosiasjoner fra kultur og historie. Hvis Stellas sitat “what you see is what you see” vil hjelpe betrakteren med å gi opp å finne en mening i verket, vil en parafase som “what you see is never what you see”

<sup>14</sup> Gilman, *Arte Povera’s Theater*, 220.

<sup>15</sup> Kounellis, Jannis. *Echoes in the Darkness. Writings and Interviews 1966-2002*, redigert av Mirta D’Argenzio og Mario Codognato, (London: Trolley, 2002), 159. Sitatet er hentet fra intervjuet til Robin White som opprinnelig ble trykt i Kounellis, Jannis. *Odyssée Lagunaire: écrits et entretiens 1966-1989*. Redigert av Daniel Lelong, Paris: Galerie Lelong, 1990.

<sup>16</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 260. Intervjuet til Roger Sigala ble opprinnelig trykt i *Plieux: Château det Plieux*, (1995): 27-34.

introdusere betrakteren til Kounellis' billedstruktur. Det virker imidlertid fortsatt forvirrende å assosiere Kounellis med *arte povera* med den betydningen Celant la i dette navnet. Kounellis' materialer er overhodet ikke ment å være "fattige". Det er tvert i mot en grenseløs frihet i valg av materialer som denne kunstbevegelsen introduserte med sine praksiser. Kounellis' materialer kan verken beskrives som underordnet eller overordnet, fordi de ikke kan plasseres i en egen kategori. De kan være alt fra levende dyr, planter, stein, metall og bladgull, til alle slags virkelige objekter og egne konstruksjoner.<sup>17</sup>

Den grenseløse friheten i valg av materialer var ikke et mål i seg selv, men tvert imot en konsekvens av innføringen av en ny ideologi med en ny forståelse av relasjonen mellom kunst og liv (og mellom kultur og natur). En betegnelse som bare fokuserer på materialene overvurderer deres rolle i sammenligningen med kunst-liv relasjonen og kunstnerens radikale teser og antiteser som uttrykkes gjennom deres kunst. Omdefinering av gallerirommet som et møtepunkt mellom kunst og det virkelige livet, hverdagslivet og naturen, inkludering av betrakteren, reaksjon mot modernismens elitisme, mediumsspesifikke og ahistoriske, mot illusjonisme og *mimesis*, kunstmarkedets struktur, mot den kulturelle dekadens i Europa er noen av de sentrale aspektene *arte povera* kan assosieres med. Musikeren John Cages' korte definisjon av kunst: "Art comes from a kind of experimental condition in which one experiments with living", reflekterer synet på kunst fra en hel generasjon kunstnere i etterkrigstidens Italia og Europa.<sup>18</sup> *Arte poveras* radikalitet ligger nettopp i omdefineringen av kunst-liv relasjonen. Det ville derfor vært mer korrekt dersom dette sentrale aspektet kunne gjenspeiles i betegnelsen av denne bevegelsen.

### *Starten – verkene fra 1950- og 1960-tallet*

Her vil jeg fokusere på begynnelsen av Kounellis' kunstneriske karriere for å vise til to viktige elementer ved hans kunst. For det første finner man alle de sentrale tekniske aspektene i Kounellis' kunst i denne tidlige fasen. For det andre vil jeg også forsøke, med en systematisk sammenligning mellom verk fra senere perioder, å spore opp Kounellis' estetiske filosofi slik den kommer til uttrykk gjennom hans teknikk og spesielt gjennom hans behandling av rom.

---

<sup>17</sup> Virkelige objekter kan her oppfattes som alle typer eksisterende objekter (found objects/ready made) som brukes i et kunstverk, men som ikke er skapt av kunstneren selv.

<sup>18</sup> Celant, *Arte Povera Art Povera*, 121.

Jeg kommer derfor til å undersøke alle Kounellis' tekniske aspekter i forhold til hvordan de forholder seg til romaspektet.

Lenge før den første kollektive *arte povera*-utstillingen i 1967 var Kounellis opptatt av de sentrale temaene han fortsatt jobber med. Det ser ut til at samtidig med maleriserien *alfabeto* hadde Kounellis tenkt på og eksperimentert med nye materialer. Alfabetserien ble først introdusert med ordmotivene "TABACCHI" [fig. 6] og "OLIO" [fig. 7] fra 1958 og fortsatte til og med 1959 med de forskjellige tall- og språktegnene [fig. 8 og 9]. Språk blir som kommunikasjonsmedium av Kounellis betraktet som fundamentet til det sosiale livet. Hans tekniske valg om å forene kunst og liv har også påvirket andre av hans valg, både av ord og tegn som han henter fra hverdagslivet. De ovennevnte ordmotivene har Kounellis hentet fra markedet, mens i hans senere verk ble ordene mer abstrakte, som for eksempel navnene på ukedagene [fig. 10]. Disse språkmotivene er i realiteten valgt med det samme kriteriet som Kounellis alltid har brukt ved valg av materialer generelt, nærmere bestemt at de må være knyttet til hverdagslivet.

Kounellis har alltid hevdet at han vil *presentere og ikke representere*, og dette kan vi anse som utgangspunktet for hans kunst. I litteraturen om Kounellis gis det uttrykk for at installasjonene følger etter alfabetseriens malerier. Vi kan imidlertid se at Kounellis eksperimenterte med installasjoner og objekter som han hentet fra hverdagslivet allerede på slutten av 1950-tallet. I *Senza titolo* 1957 [fig.11] laget han for første gang en metallkonstruksjon med plate og hylle, for å erstatte det tradisjonelle malerilerretet.<sup>19</sup> På hyllen plasserte Kounellis seks tomme flasker. I et lignende verk plasserte han omtrent tjue (vin- og likør-) flasker på en finerplate som hadde samme format som et Fabriano tegnepapir. Metallretet med varierende antall hyller er en konstruksjon som Kounellis siden har brukt helt fram til i dag. Flaskene (som senere ble erstattet med forskjellige objekter som hampsekker, ved, kopier av statuefragmenter osv.) er en tydelig overføring av de abstrakte ordmotivene i det virkelige tredimensjonale rom. Det er en handling som vil gi materiell substans til det abstrakte innholdet som ordene bærer.<sup>20</sup> Flaskene på hyllene refererer ikke til

<sup>19</sup> Kounellis. (Napoli: Madre Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 2006), 28-29.

<sup>20</sup> Kounellis substansgivende aspekt i hans kunstneriske prosjekt er visualisert med noen performanceaktige verk. Det gjelder motiver der virkelige objekter som kull, togmodell og stearinlys stikker ut av Kounellis' munn. Kunstnerens munn forvandler de abstrakte ordene til virkelige objekter som disse ordene representerer. *Senza titolo*, 1972, er en performance hvor Kounellis sitter stille ved et langt gammelt bord med lepper dekket med bladgull, mens en operasanger og en pianospiller utfører en del av operastykket Carmen. Kounellis understreker

spesifikke flasker eller type flasker, men til ideen flaske som er knyttet til menneskets hverdagsliv generelt. At de også står på en hylle bekrefter deres fysiske natur og tilstedeværelse som virkelige objekter. De er ikke illusjoner av flasker malt for eksempel på lerret, men står på hyllen som virkelige materialer med volum og tyngde. Det skapes en spenning i kontrasten mellom flaskenes knusbare materiale og metallkonstruksjonens harde og sterke materiale. Det er en kontrast mellom struktur og sensibilitet, mellom maleriets faste normer (metallplate) og en ny form for kunst (flasker), mellom kunstverdenens faste struktur (metallerretet) og hverdagslivets betydningsløshet (oppbrukte flasker) som innføres i gallerirommet.

Bortsett fra Kounellis' bruk av gallerirommet som en teatersal, et element som kommer tydeligere frem i senere verk, finner vi i *Senza titolo* 1957, alle hovedelementene vi ser i Kounellis' arbeid generelt. Dette dreier seg om presentasjon vs. representasjon, virkelige og hverdagslige objekter, kontrast, struktur vs. sensibilitet, drama, tyngde, *measurement*, det universelle, historie og kultur.

Med utstillingene 1967 og 1969 viser Kounellis sine første installasjoner og hans materialliste blir konstituert og beriket, samtidig som det reelle gallerirommet blir tydeligere involvert i verkets form og innhold.<sup>21</sup> Planter, dyr, kull, hampsekker, ull, bomull, ild og stein legges på gulvet, i containere eller på hyller, traller og andre konstruksjoner som erstatter den gamle relasjonen mellom motiv og fysisk støtte. Et representativt verk, som involverer hele gallerirommet, er hans første installasjon *Senza titolo* 1967 [fig.13] (Galleria L'Atacco, Roma), med papegøye på metallplate, bomull og kaktusplanter i metallcontainere. Papegøyen som er plassert på en vertikal vegg og kaktusplantene på gulvet ser flate ut, mens containeren som også står på gulvet reiser seg vertikalt og markerer seg med sitt volum, som et tredimensjonalt objekt. Containeren er plassert i hjørnet og indikerer Kounellis' interesse for

---

den transformerende handlingen som kunstnerens munn eller den kunstneriske praksis utfører, nærmere bestemt å forene det lingvistiske med det materielle gjennom objektene han bruker som materialer.

<sup>21</sup> Den kollektive utstillingen *Fuoco, Imagine, Acqua, Terra* (ild, bilde, vann, jord) i 1967 i Galleria L'Atacco var den første som tok opp problematikken om kunstig vs. naturlig. Kounellis tok del i utstillingen med *Margherita di Fuoco* (1967) [fig. 12].

Litt senere samme år kuraterte Celant utstillingen *Arte Povera e Im Spazio* i 1967 i Galleria De Foscherari i Genova. Kounellis tok del med *Senza titolo*, 1967, en metallbeholder fylt med kull [fig. 5]. Utstillingen spilte på kontrastene struktur vs. Sensibilitet, kunstig rom vs. virkelig rom, og kaos vs. orden.

det arkitektoniske rommet i seg selv. Papegøyen og kaktusplantene er den første antydningen til interaksjon med og inkludering av betrakteren inspirert av teateret.

I 1968 kommer Kounellis' første samarbeid med teateret på *Teatro Stabile* i Torino [fig. 14]. Regissøren Carlo Quartucci samarbeidet med Kounellis i scenografien av Tadeus Rojewiczs' teaterstykke *I testimoni*.<sup>22</sup> Teater er en stor inspirasjonskilde for Kounellis, noe som kommer til uttrykk i verkets scenografiske form, men også i relasjonene mellom verk og betrakter. Dette kommer jeg til å analysere i det tredje kapittelet om teatralitet. Det som vi imidlertid kan nevne her er at Kounellis' samarbeid med teateret ikke kan oppfattes i en tradisjonell forstand. Kounellis deltar i teaterforestillingen som en billedkunstner og ikke som en scenograf slik billedkunstnere pleier å gjøre. Hans verk i disse forestillingene hadde det samme utgangspunktet som utstillingen i St. Augustin i 2001 [fig.15, 16], som jeg også kommer til å ta opp i kapittelet om teatralitet. Det dreier seg om Kounellis' grunnleggende strategi for å avsløre det estetiske språket som brukes i det offentlige rom. Kounellis forklarer i et intervju med Italo Moscati som ble publisert i 1969 med tittelen "Not for the Theater but with the Theater":

I use materials which do not integrate with it [the theater], which require their own space and, at the same time, create a complex space that tends to create doubt, to provoke, to accent the constrictions of the bare stage rather than obliging one to forget the fictional nature of theater.<sup>23</sup>

Dette er en indirekte antydning som støtter min antakelse om at Kounellis allerede i de første årene av sin karriere etablerte fundamentet til sitt kunstneriske prosjekt; et fundament som han fortsatt baserer seg på.

Kounellis' interesse for det arkitektoniske rommet blir i praksis tydeligere med *Senza titolo* 1969 [fig. 17] (San Benedetto del Tronto, Napoli). Kounellis fylte en hel døråpning med steiner som var plassert oppå hverandre som en mur. Dette var en tydelig markering av Kounellis' strategi om å forvandle arkitekturen til et kunstmateriale ved å bruke den som en del av verket. Utstillingsrommet fungerer på denne måten ikke som en anonym og transparent bakgrunn. Døråpningen får en substans som betrakteren ikke kan overse.

<sup>22</sup> Fig. 14 er et fotografi fra et annet samarbeid mellom Kounellis og Quartucci i 1982. En av scenene med tittel *Funeral* ble vist som en performance i *Documenta 7*, i Kassel i 1982.

<sup>23</sup> Kounellis, *Echoes*, 134. Opprinnelig trykt med tittel "Non con teatro ma per il teatro" i *Sipario*, no. 276 (april 1969): 13-14.



Verkene fra 1967-69 har også gjort Kounellis' interesse for objektenes materialitet tydelig. Råmaterialer som kull og stein plassert i containere og på traller fremstilles som en ubehandlet masse [fig. 18 og 19]. På denne måten fokuserte Kounellis på materialenes individualitet og deres karakteristiske egenskaper, i tillegg til deres tilknytning til det virkelige liv. Et objekt blir med andre ord fremstilt som det det er i virkeligheten, nærmere bestemt et fysisk materiale. Objektenes materialitet er et element som alltid er til stede uansett hvilken type materialer Kounellis bruker. Graden av materialitet er imidlertid motsatt proporsjonalt i forhold til objektets innhold – jo mer fremtredende et materiale er, desto mindre fremtredende blir dets innhold. Ved virkelige objekter og levende dyr, som for eksempel en hest, er innholdet mer fremtredende enn ved råmaterialer i forhold til deres materialitet. Det er to grunner til dette. For det første er råmaterialene ikke modellert for å representere noe annet enn seg selv, og derfor er de ikke tillagt et nytt innhold. For det andre har råmaterialene i praksis en sekundær rolle som et medium og en anonym masse i forhold til andre dyr eller bruksobjekter. En hest har for eksempel, som en spesifikk form, en sterk individualitet og et særegent kulturelt betinget innhold, som dominerer over hestens naturlige karakteristika som et levende dyr.

Enten det gjelder planter, dyr, råmaterialer eller virkelige objekter blir deres fysiske egenskaper en avgjørende del av verkets komposisjon og funksjon. Objektenes egenskaper står i kontrast til deres støtte (metallerret, gallerivegg osv.) og skaper motsetningspar (myk-hard, tynn-tykk, varm-kald, lett-tung, organisk-uorganisk, levende-død, naturlig-fabrikat osv.). På denne måten provoserer kontrastene frem en dialektikk mellom struktur og sensibilitet, mellom strukturens underliggende ideologi og kunstnerens syn som respektivt blir representert av verkets bakgrunnsstøtte og objektene som den støtter. Selv om objektene først og fremst blir valgt av Kounellis på grunn av deres kulturelle betydning, er det en forutsetning at deres sansbare egenskaper også kan tjene verkets funksjon som et kontrastfylt felt. Dette betyr at materialitet verken er et overflødig element eller et tilleggselement, men komposisjonens bindende ledd og kan derfor ikke sees atskilt fra verkets form eller innhold. I verk som *Senza titolo* 1967 (med kaktusplantene), og det mest kjente av Kounellis' verk *Senza titolo* 1969 [fig. 20] (med de tolv hestene), eller tjue år senere med *Senza titolo* 1989 [fig. 21] i Espai Poblenu, Barcelona (med kadavre på metallplater), blir Kounellis' karakteristiske komposisjon svært tydelig. Samspillet mellom den rytmiske lineære sammensetningen og de sterke kontrastene, som innføres med motsetningsparene organisk-

uorganisk, mykt-hardt, sensitivt-sterkt, naturlig-industrielt, midlertidig-permanent og liv-død, ble et av Kounellis' kjennemerker. Den rytmiske lineære utviklingen i rommet med repetisjon av samme motiv, innebærer repetisjon av kontrastene og dermed en forsterkning av uttrykket, både som form og innhold. I motsetningsparene representerer det svakeste materialet verkets og kunstnerens sensibilitet, mens det sterkeste representerer den underliggende ideologiens struktur, som også faller sammen med sammenstillingen forgrunn-bakgrunn.

### *Materialer og historie*

Bladgull i *Tragedie civile* (sivil tragedie) fra 1975 [fig. 22], er plassert på veggen på samme måten som en ikonmaler ville limt bladgull på et tradisjonelt bysantinsk ikon. Bladgullet ordinære størrelse og kvadratiske form fungerer som en direkte assosiasjon til ikontradisjonen og derved som en indirekte referanse til den italienske maleritradisjonen og kunsthistorien. Dette betyr at bladgull fungerer som verkets støtte og representerer strukturen på samme måte som metallplaten representerer strukturen for papegøyen eller galleriveggene for hestene. Stumtjeneren med kåpen og hatten i *Tragedie civile* fungerer også som en historisk referanse på samme måte som bladgullet. De tre objektene design utgjør en kjent scene som kan knyttes til en bestemt historisk periode, nærmere bestemt til begynnelsen av 1900-tallet. Gjennom disse referansene til to forskjellige historiske perioder trekkes to forskjellige sosiokulturelle strukturer inn og sidestilles. Verkets tittel, *sivil tragedie*, i kombinasjon med motivet, utelukker på den ene siden eventuelle konnotasjoner til det metafysiske, som kan oppstå på grunnlag av bruken av bladgullet. Ordet *tragedie*, på den andre siden, virker som et bindeledd i sammenstillingen av de to historiske periodene, nærmere bestemt mot den sosiokulturelle krisen i etterkrigs-Europa (representert ved stumtjener) i motsetning til middelalderens sosiokulturelle enhet (representert ved bladgull).

I 1982 ble *Tragedie civile* stilt ut igjen i Dokumenta 7 i Kassel, videre i USA i 1986, på Stedelijk Museet i Nederland i 1991 og sist i en retrospektiv utstilling på Museo Madre d'Arte Contemporanea i Napoli i 2006. I den siste utstillingen var motivet fra 1975 rekonstruert, mens i de tre andre stilte Kounellis ut varianter som ble tilpasset det aktuelle gallerirommet. I varianten fra 1986 [fig. 23] ble for eksempel oljelampen utelatt og bladgull ble limt på to dører istedenfor veggen. Oljelampen som et bruksobjekt er svært gammelt og kan vanskelig knyttes til en bestemt historisk periode. I likhet med hestene fungerer

oljelampen som et symbol på oljelampen som en ide og funksjon, og ikke som en representasjon eller presentasjon av en spesifikk oljelampe. Den refererer til seg selv, og spiller direkte inn med det den selv er, nemlig et menneskeskapt lys. Oljelampen har derfor en lignende rolle som ordet "sivil" i tittelen, noe som innebærer å nedtone de eventuelle assosiasjonene til det metafysiske og begrense verkets innhold til det kulturelle og det verdslige.

Det er samtidig et mangfold av konnotasjoner som kan bli synlige av objektenes tilknytning til menneskelig generelt. Verkets komposisjon gir betrakteren friheten til en subjektiv tilnærming til motivet, noe som medfører en potensiell assosiasjon til oljelampens "historie". Med andre ord kan oljelampen, i likhet med hestene, forbindes med den betydningen den har hatt for betrakteren i sin hverdagslige virkelighet, men kan også forbindes med oljelampens representasjoner i kunsthistorien generelt. Vi kan her snakke om det semiotiske *frie spillet av signifikanten* eller verkets *åpenhet*. Det foregår ikke en betydelig avgrensning av objektenes polysemiske innhold. Verket som en kontekstuell ramme for objektene mangler en syntaks som kan lede til en entydig forståelse og fortolkning av de enkelte objektenes eller hele verkets innhold. Betrakteren står fritt til selv å velge meningen med verket.<sup>24</sup>

I lys av dette kan vi se at Kounellis' valg av råmaterialer og virkelige objekter baserer seg på to kriterier som er knyttet til *materialenes kollektive og individuelle historie*. For det første må objektene kunne ha en universell betydning som sosiale, historiske og kunsthistoriske konstanter, og for det andre må de også ha en potensiell subjektiv betydning for betrakteren som enkelte, partikulære objekter. Det visuelle i seg selv er ikke et medium for estetisk glede. Kounellis' valg av materialer kan betraktes som *antiestetisk* i den forstand at materialene ikke blir valgt på grunn av egenskaper som for eksempel kan knyttes til det skjønne.

### *Formens doble betydning*

På bakgrunn av det som er nevnt ovenfor kan vi konkludere med at vi kan nærme oss Kounellis' materialbruk ved å ta utgangspunkt i to forskjellige måter han bruker materialer på.

<sup>24</sup> Dette kommer jeg nærmer inn på i kapittel 4 om tvetydighet.

Det ene gjelder Kounellis' egne konstruksjoner der materialene er transparente medier som representerer noe annet enn det de selv er, og det andre gjelder *ready made* objekter (råmaterialer, virkelige objekter, planter, dyr, arkitektur) som fungerer som ugjennomsiktige materialer som er presentasjoner av seg selv.

I en analyse av Kounellis' materialbruk blir det umulig å begrense seg til en fremlegging av en liste over materialer. Materialene utgjør en hoveddel av verkets innhold og kan derfor ikke sees atskilt fra dem. Kounellis velger dem først og fremst i forhold til deres kulturelle betydning og ikke deres fysiske egenskaper. Objektene materialitet er likevel et element som spiller en avgjørende rolle i verkets komposisjon og mening, og en analyse av Kounellis' strategi i forbindelse med valg og bruk av materialer innebærer en fordypning, både i materialenes abstrakte innhold og deres sansbare materialitet.

#### *Kounellis' egne konstruksjoner*

De fleste av Kounellis' egne konstruksjoner er ikke abstrakte, men figurative representasjoner av eksisterende former. Dette betyr at de ikke kan betraktes som presentasjoner i likhet med de virkelige objektene (dyr og planter). Alle Kounellis' konstruksjoner som er representasjoner avslører en felles karakteristikk, som skiller dem fra vanlige illusjonistiske representasjoner. *Margherita di Fuoco* (blomst av ild), fra 1967 [fig. 12], er for eksempel en representasjon av en blomst, men ikke en bestemt type blomst.<sup>25</sup> Den er et ikon, som betyr et tegn som, i følge Pierces tredelte typologi (ikon, index og symbol), er basert på likhet mellom signifikant og signifikat. Vi ser imidlertid ingen likhet mellom Kounellis' "margherita" og en bestemt blomst eller type blomst. I så fall er *margherita* en representasjon av blomst som en universell kategori og ikke som en partikulær blomst. På samme måte representerer ikke husene, korsene og alteret i utstillingen i St. Augustins kirke (i Mexico) bestemte partikulære objekter, men står for hus, kors og alter som universelle kategorier. De er med andre ord en visualisering av prototypenes abstrakte ide gjennom en tydelig modifisering av prototypenes fysiske utseende.

Modifiseringsgraden kan være så høy at prototypenes form blir representert fragmentarisk, som for eksempel i *Senza titolo* 1972 [fig. 24], hvor vi bare ser den nederste

<sup>25</sup> *Margherita di fuoco*, som tidligere nevnt, ble først stilt ut i 1967 i den kollektive utstillingen *Fuoco, Immagine, Acqua, Terra* som var den første gangen Kounellis brukte ild som materiale.

delen av et kors som ikke er lett gjenkjennelig. Kounellis' egne konstruksjoner kan derfor ikke betraktes som illusjonistiske representasjoner som følger en naturalistisk eller realistisk malerisk tradisjon. De er tvert imot Kounellis' "minimaliserende" strategi på prototypenes form for å utelate det overflødig og for å fange og fremheve formenes essensielle betydning. På denne måten blir *margherita* selv en prototyp og derved ikke bare et ikon av en blomst. Den blir ikonisk som et prototyp objekt i likhet med Mondrians rutenett eller Malevichs kvadrat som vi senere kommer til å se nærmere på. Betegnelsen ikonisk refererer med andre ord til den som skal etterlignes og ikke som Pierces ikontegn som betegner det som skal etterligne. Uttrykket ikonisk er lånt fra Rudi Fuchs beskrivelse av *Margherita di fuoco* i følgende sitat: "The form is not a moment in a series of speculative variations. After its formulation and appearance the form is final and iconic – like a word in a lexicon."<sup>26</sup>

Vi kan for øvrig betrakte de konstruerte formenes betydning som en kombinasjon av to forskjellige betydninger; en som er immanent i formen og en som er kulturelt betinget. Korsformen er for eksempel en geometrisk form som i seg selv bærer en dynamikk og en dramatik i spenningen mellom vertikalitet og horisontalitet, nærmere bestemt mellom vertigo- og balansefølelsen. Samtidig er korset et religiøst symbol for døden og oppstandelsen og derved et tegn med et kulturelt betinget innhold.

Det er imidlertid en del konstruksjoner, som for eksempel containere og traller, som ikke er representasjoner av andre former.<sup>27</sup> Deres rolle er den samme som et lerret, som bruksobjekter og bakgrunnsstøtte for andre objekter. Deres form er "innholdsløst" og minimalistisk, og det eneste den kan representere er objektets egen funksjon.

### *Virkelige objekter*

Virkelige objekter hentes også fra deres naturlige omgivelse og blir presentert slik de er. I *Tragedie civile* er for eksempel bladgull, oljelampen, kåpen, hatten og stumtjeneren ikke illusjoner, men ting som hentes direkte fra deres naturlige omgivelse. Det er det samme bladgullet som en ikonmaler bruker, den samme kåpen og hatten som kanskje Kounellis' far

<sup>26</sup> Fuchs, Rudi. "Vacations" i *Kounellis*, redigert av Gloria Moure, (Barcelona: Ediciones Poligrafa S.A., 1990), 27.

<sup>27</sup> Se *Senza titolo*, 1967 [fig. 13] med containere med bomull og kaktusplanter.

hadde brukt og den samme oljelampen som vi kan finne på markedet i dag. Av alle materialene Kounellis bruker er det de virkelige objektene som bærer det største semiotiske potensialet. De kan både ha en spesiell tilknytning til Kounellis' personlige historie, men også til kunsthistorien og verdenshistorien generelt.

### *Arkitekturen som materiale*

Arkitekturen er også en *ready made* form med en dobbelt status som de virkelige objektene, nærmere bestemt som materialer med fysiske sansbare egenskaper og et spesifikt abstrakt innhold. Dette betyr at når Kounellis involverer det reelle rommet oppbevarer han både arkitekturens materialitet (formale effekter) og abstrakte innhold (symbolikk og historie). Det er en klar strategi hos Kounellis å inkludere det arkitektoniske rommet, ikke som en bakgrunn for sine motiver, men som en del av motivet i en dialektikk mellom verk og det offentlige utstillingsrom.<sup>28</sup>

### *Råmaterialer*

Råmaterialer som kull eller stein blir ikke modifisert på samme måte som for eksempel jern for å lage en bestemt korsform. De modelleres ikke, men behandles som en masse. Kull, voks, stein og lignende får den formen som deres containere har eller fremstilles som en opphopning på gulvet, på traller osv. De går ikke gjennom en formgivning for å representere noe annet enn det de selv er. Kull forblir kull på samme måte som en hest forblir en hest uansett hvor den blir plassert. Dette betyr at Kounellis bruker dem som det de er og ikke som medier. Når en maler bruker pigmentene blander han dem med bindemidler for å kunne anvende dem på lerret og gjennom deres farger fremstille noe annet enn selve pigmentene. Kunstnerens hensikt her er å gjøre pigmentene "transparente", nærmere bestemt å bruke dem som et medium for å representere noe annet. I motsetning til maleriets konvensjonelle bruk av materialer bruker Kounellis sine materialer som nettopp det de er. Han vil gjøre dem ugjennomsiktige og fremheve deres fysiske side, nemlig deres ekte materialitet. Kull blir fremstilt som kull og kaffe som kaffe. De er der som det de er, slik vi pleier å oppleve dem når vi ser, hører, lukter, smaker, tar på og kjenner tyngden av dem. I likhet med de virkelige

---

<sup>28</sup> Dette kommer jeg nærmere inn på i kapittel 3 om teatralitet med min analyse av utstillingen i St. Augustins kirke.

objektene vil Kounellis' behandling av råmaterialene bevare deres doble status, som materialer med sansbare egenskaper og som former med et abstrakt innhold.

### *Planter og dyr*

Objekter som kommer direkte fra naturen til gallerirommet uten kunstnerens modifierende inngrep på deres form kan betraktes som *ready made*, som først og fremst står frem med sine fysiske egenskaper og sin "materialitet". De tolv hestene er til stede med deres behov som levende dyr. De har et fysisk volum som utvider seg i det tredimensjonale rommet. De beveger seg og fyller rommet med lyd og lukt som deres levende kropp produserer. De blir presentert slik de er i virkeligheten, slik mennesket opplever dem i deres vanlige omgivelser. Det er ingen forskjell mellom dem og hestene i en stall. Dette er et viktig punkt å understreke, fordi både hestene og alle dyrene og plantene som Kounellis innfører i gallerirommet ikke er fremstilt som representasjon av en vill og fjern natur. I så fall ville de ikke blitt valgt av Kounellis som materialer på grunn av deres manglende tilknytning til menneskelivet generelt.

Virkelige objekter, råmaterialer og til og med planter og levende dyr, som for eksempel hester, som ikke er en menneskelig oppfinnelse, får hos Kounellis et dobbelt innhold. Ett som er immanent i formen og ett kulturbetinget. Vi forholder oss til de tolv hestenes "materialitet" som levende vesener, men samtidig som tegn som har fått en tilleggsbetydning på grunn av deres spesielle rolle i menneskets kultur og historie. Verkets *åpenhet* oppfordrer betrakteren til å assosiere de virkelige hestene med deres representasjoner i myter og kunst<sup>29</sup>. Hestenes perimetriske plassering i galleria L' Attico kan for eksempel assosieres med hestenes representasjoner i frisen på Parthenon på Akropolis, ryttermotivet i den romerske skulpturen, med Caravaggios *The conversion on the way to Damascus* 1600-01 osv. Vi har på denne måten en representasjon i motsatt retning, nærmere bestemt liv som representerer kunst i motsetning til en allmenn oppfattet kunstrolle som *mimesis*, hvor kunst skal representere livet. Hestene refererer ikke til en bestemt hest eller gruppe av hester, men de er selv et felles referansepunkt for alle hestene.

---

<sup>29</sup> Åpenhet kan her oppfattes som mangel på en entydig mening i verket.

### *Kriteriene for valg av materialer*

Fra det uendelige antall objekter som de ovennevnte kategoriene består av, velger og presenterer Kounellis et fåtall av dem ut fra to hovedkriterier.

#### 1. Allmenngyldighet

Det første kriteriet er objektets tilknytning til menneskehetens hverdag, i den forstand at gjennom funksjon, bruk og størrelse skal objektet være et felles referansepunkt uten personlige eller nasjonale grenser. Dette betyr at de hverdagslige objektene trekkes ut fra deres trivielle kontekster og transformeres til kunstobjekter med en universell betydning: "I wish to insist on the absolute, but lay value of a round piece of soap".<sup>30</sup> Symaskin, kors, hester, kaktusplanter, fisk, stein, treplanker, togmodeller, anker, sekker, kull, kaffepulver, gass, stearinlys, stumtjenere, kåper osv. er virkelige objekter, organiske vesener og råmaterialer som tilhører allmennheten.

Kounellis' behandling av det trivielle objektet fokuserer verken som presentasjon eller representasjon på objektets verdi i seg selv. Det dreier seg om en bevisst sakralisering av det trivielle ved å etablere det som en integrert del av hans estetiske språk. Teksten *Project for Artforum* fra 1988 er et eksempel på Kounellis' tankeprosess for å finne den absolutte verdi av en ølboks. Følgende sitat, som er hentet fra denne teksten, er representativt for Kounellis' tilnærming til det trivielle objektet og hverdagsestetikken: "Where lies the beauty of a beer can? How it differs from a painting of Titian?"<sup>31</sup> Ølboksen, slik Kounellis har beskrevet den i den ovennevnte teksten, kan assosieres og settes opp imot Pop Art ironien slik den kom til uttrykk hos Andy Warhols *Campbells* hermetiske boks.

#### 2. Measurement

Objektene trivielle verdi som hverdagslige objekter har også en ordinær form og størrelse som korresponderer med menneskets behov og dimensjoner. I forhold til objektene form og størrelse innfører Kounellis et nytt perspektiv i valg av virkelige objekter som materialer.

---

<sup>30</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 55.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 57. Opprinnelig trykt med tittel "Project for Artforum by Jannis Kounellis" i *Artforum* (March 1988): 123, 125.



De størrelsene som mennesket er knyttet til implementerer Kounellis i sine komposisjoner og konstruksjoner. I et intervju med Franco Farelli forklarer Kounellis hvordan han har erstattet det tradisjonelle lerretet med metallerretet:

Sure, I do use sheets of metal, but I adapt them to a particular format, 200 x 180 cm, which more or less corresponds to the surface area of a double bed. That is a universal dimension, like the height of a table, the width of a door. They are standard measurements, and the bed, the door, the table are disciplined by human need. I am interested in working within such measurements.<sup>32</sup>

Kounellis betrakter dører, vinduer, senger, vegger osv. som størrelseskonstanter og konstituerende elementer i menneskets hverdagslige estetikk. Vi har imidlertid ikke en ny *Polykleitos kanon* som er funnet opp av Kounellis, men en kanon som er oppstått som en nødvendighet av livets behov. Derfor er et estetisk språk som baserer seg på denne kanon et felles og lettforståelig språk. Hver historiske periode har sin egen *measurement* som gjenspeiler periodens nye estetikk. Kounellis' betegnelse av *measurement* gir den en ustabil og relativistisk karakter, siden den forandrer seg avhengig av den sosiokulturelle utviklingen. Vi kan med andre ord, i følge Kounellis' estetiske filosofi, snakke om et slags estetisk paradigmeskifte som medfører en ny *measurement*.

### 3. Allmenngyldig symbolikk

Objektene kan ikke være tomme for innhold og innholdet kan ikke være helt subjektivt. De skal heller ikke representere et individ eller en gruppe mennesker, men hele menneskeheten for å kunne fungere også som innholdsmessige konstanter med en allmenngyldig symbolikk. Bladgull for eksempel har en allmenngyldig symbolikk i vår felles europeiske maleritradisjon og kunsthistorie. Likevel kan objektenes allmenngyldighet i kunst aldri utelukke en subjektiv fortolkning av et verk. Det er alltid rom for å knytte kollektive symboler til personlige opplevelser. Gjennom ikoner som er plassert i private hjem, eller ved kirkebesøk, kan for eksempel bladgull få et helt subjektivt innhold selv om dette ikke har vært et valgt kriterium fra kunstnerens side.

---

<sup>32</sup>Ibid., 238.

## 2.6. Det mediumsspesifikke

Til tross for at Kounellis betrakter seg som maler kan verkene hans både defineres som konvensjonelle malerier, tegninger, trykk, installasjoner, performancer og som blandingsmedier. Alfabetserien er teknisk sett oljemalerier og Kounellis' materialbruk bryter ikke med det tradisjonelle maleriet. *Thomasevangeliets* (2000) [fig. 25] er en annen serie av trykk som i likhet med alfabetserien kan plasseres med et spesifikt kunstmedium. *Tragedie civile* er en av Kounellis' mange konvensjonelle installasjoner, mens *Senza titolo* 1971 [fig. 26] med cellospiller og maleri og *Senza titolo* 1972 [fig. 27] med Kounellis som rytter er typiske Kounellis' performance. Han hevder selv at han aldri har laget happenings og kaller verkene sine for *one-act-plays*.<sup>33</sup>

Kounellis opererer imidlertid i et utvidet felt mellom mange forskjellige kunstmedier og mellom kunst og liv. Mange verk er en blanding av forskjellige medier. *Manifesto per un teatro utopico* fra 1972 [fig. 4] er for eksempel en installasjon som består av tre deler med et lerret som er malt gult, en symaskin med en tegning og en ramme av fotografier limt på et tegnepapir.

Kounellis beveger seg også i feltet mellom arkitektur og andre typer kunst. Den eksisterende arkitekturen blir en del av verket slik at skillet mellom dem blir utydelig. Er for eksempel verkene i St. Agustinkirken en integrert del av det arkitektoniske rommet eller er arkitekturen bare verkenes bakgrunn og støtte [fig. 15 og 16] ?

Det er et stort antall verk som *Senza titolo* 1967 [fig. 28] fra Roma (med tre blomster av tøy på lerret og 24 fugler i bur som var plassert til venstre og høyre for lerretet), som henger på veggen og er tredimensjonale, men som samtidig er preget av en sterk flatet slik at de gir et collageaktig uttrykk. Denne teknikken er karakteristisk for Kounellis og omfatter både verk som kan anses som rene installasjoner, men også verk der Kounellis benytter seg av forskjellige medier. *Senza titolo* 1986 (Napoli) [fig. 29], er for eksempel en blanding av en collageaktig plassering og flatet, av male- og tegnelementer og av virkelige objekter som er satt sammen som i en installasjon (metallplater, gassflaske med rør og flamme). Dette er et eksempel på et stort antall verk som er vanskelige å definere som spesifikke media. Med

<sup>33</sup> *One-act* er et navn som Kounellis bruker selv når han refererer til sine performancer. "Ladies and Gentlemen here Is my Static Ballet" i *Echoes in the Darkness*, 79. Opprinnelig trykt med tittel "Signore e signori, vi presento il mio balletto statico" i *Terrae Motus alla Reggia di Caserta*, (1992): 82.

hensyn til verkenes flathet og plassering på veggen, samt typen av materialbruk (virkelige objekter osv.), kunne man betrakte flere av dem som *assemblage* kunst, som er den tredimensjonale utgaven av collage.<sup>34</sup> Det er imidlertid et viktig element som differensierer assemblage kunst fra Kounellis' verk. Dette gjelder modifiseringen av utstillingsrommet som er et grunnleggende element både hos Kounellis og i installasjonskunst. Jeg vil derfor kalle slike verk av Kounellis for *collageaktige installasjoner*, både for å skille dem fra *assemblage* kunst og fra andre installasjoner av Kounellis, som for eksempel *Senza titolo 1999* (Wien) [fig. 32] med telt, kors og hampsekker, som også benytter seg av andre deler av rommet (gulv, tak) og okkuperer større rom med deres volum.

Kounellis' bruk av materialer, teknikker og kunstmedia er grenseløs. Det er imidlertid mulig at det totale uttrykket til et blandingsverk bare kan oppfattes som en skulptur, tegning, installasjon osv. avhengig av hvilken av teknikkene som er den mest dominerende i verkets totale uttrykk. I *Margherita di fuoco* er for eksempel blomsten laget av Kounellis selv, og atskilt fra resten av verket kan den anses som en skulptur. I kombinasjon med gassflasken (som er et *ready made* objekt) og flammen, blir hele verket imidlertid oppfattet som en installasjon.

I *Senza titolo 1967* [fig. 13] (Galleria L' Aticco, med papegøye, ull og kaktusplanter), er de skulpturelle uorganiske delene (metallplater og containere) anonyme støtter og innholdsløse abstrakte geometriske former. Deres industripregede design demper deres skulpturelle aspekt og gjør det ubetydelig for verkets totale uttrykk. Kunstnerens spor blir utydelige og verket gir derfor ikke uttrykk for å være en skulptur, eller en tydelig medieblending, men nesten bare en installasjon.

*Senza titolo 1979* [fig. 3] (Musei Comunali, Rimini), er en tegning av et bylandskap på to vertikale vegger av et hjørne, og to støpte svarte kråker som er festet med piler på en av veggene. Tegningens form er en tydelig referanse til det lineære perspektivet. Antydningen av dybde innover i billedrommet har Kounellis forsterket ved å få tegningens forsvinningspunkt til å falle sammen med forsvinningspunktet som de virkelige hjørneveggens linjer indikerer. Dette er også en referanse til perspektivteknikken og "trompe l' oeil" maleri der bildets

---

<sup>34</sup> Louise Nevelsons assemblages [fig. 30] har en tydelig formal likhet med Kounellis' collage-komposisjoner hvor man også kan gjenkjenne Mondrians rutenett [fig. 31].

illusjonistiske rom og det reelle arkitektoniske rommet utgjør deler av det samme rommet.<sup>35</sup> Det tredimensjonale rommet blir også involvert av de to kråkene som er festet på veggen. Kråkene har den samme funksjonen som hampsekkene hadde i *Senza titolo 1968* [fig. 33] (Galleria Iolas, Milan), der de hang på et lerret og refererte til maleriets illusjonisme vs. de virkelige objektenes reelle rom. Kråkenes plassering får med andre ord betrakteren til å bli bevisst veggens flatethet i motsetning til tegningens illusjonistiske effekt for å skape dybde innover i de flate veggene og hjørnet. Til tross for at verket er en blanding av medier og det virkelige rom (hjørnet) blir en del av verket, forholder betrakteren seg til det som en ”trompe l’oeil” tegning, på grunn av tegningens dominerende størrelse og effekt.

## 2.7. Maleribegrepet

Kounellis’ litteratur refererer til hans medie- og teknikkbruk fra to forskjellige utgangspunkt. Det ene er Kounellis’ mening om sin egen kunst og det andre er en allmenngyldig definisjon av de forskjellige kunstmediene. Dette har sammenheng med Kounellis’ ikke-tradisjonelle bruk av maleribegrepet. Kounellis betrakter seg selv som en maler, selv om de fleste av hans verk i realiteten er tredimensjonale. Oljemaleriene, tegningene og litografiene/trykk, som lett kan defineres som spesifikke medier, utgjør den minste delen av hans totale antall verk i sammenligning med de tredimensjonale. Den merkbare forskjellen i antallet mellom to- og tredimensjonale verk er ikke tilfeldig. Vi har tidligere nevnt Kounellis’ ønske om et brudd med maleriets illusjonisme til fordel for en umiddelbar presentasjon. Det kan derfor virke forvirrende å bruke maleribegrepet som et samlebegrep for alle Kounellis’ arbeider. Et ”altomfattende” maleribegrep skaper et definisjonsproblem. Hvis all kunst er maleri, har vi en tautologi og maleriet blir et overflødig begrep med samme betydning som kunst. Dette er en problemstilling som er analog med krisen i relasjonen mellom kunst og liv. Hvis alt er kunst har vi en tautologi mellom kunst og liv, og kunstbegrepet blir derved meningsløst. Min påstand er derfor at Kounellis’ betegnelse av seg selv som maler ikke er bokstavelig ment,

<sup>35</sup> Perspektivet i tegningen er ikke et konsekvent lineært perspektiv som ble bruk til alle bygningene. Blant bygningene finnes noen som er tegnet med omvendt perspektiv. Bildets spill mellom virkelighet og illusjon eksponerer vår visuelle persepsjon både som en medfødt og som en kulturbetinget måte å oppfatte virkeligheten på. Dette verket er en kommentar til vårt visuelle språk og derfor et metaspråk. Temaet er det samme som Picassos *papier collè* (se Krauss artikkel ”In the Name of Picasso”), men fylt med en dramatisk som refererer til Giorgio de Chiricos mystiske bylandskap.

men en retorisk og kunstnerisk strategi nettopp for å understreke de elementene som han har jobbet med og som også har vært sentrale problemstillinger i maleritradisjonen.

Kounellis sikter med utsagnet “ painting is the construction of images and doesn’t indicate a manner or, even less, a technique” til både todimensjonale og tredimensjonale visuelle inntrykk.<sup>36</sup> Teknikken er for Kounellis det sentrale undersøkelsesfeltet. Hans radikalitet, som jeg vil komme nærmere inn på nedenfor, medfører ikke et fullstendig brudd med fortiden, men heller ikke en radikal konservatisme som vil bevare maleriet som et rent og spesifikt kunstmedium. Selv om Kounellis ofte kommer med bemerkninger som: ”Tradition is very important to me” betyr ikke tradisjon for Kounellis å forherlige fortiden.<sup>37</sup>

Kounellis ser en kontinuitet i maleriets historie og en sammenheng mellom diametralt forskjellige kunstretninger. Kontinuiteten oppfatter han ikke som bevaring av det gamle, men som en balanse mellom fortid og fremtid. Han aksepterer ikke en blind kopiering av fortiden: ”Conservation does not mean mummification. Conservation is an active, not a decadent, factor.”<sup>38</sup> På den andre siden vil han heller ikke aksepterer en form for innovasjon som ikke har noen røtter i fortiden. ”It is necessary to eliminate as much as possible but never completely, otherwise, you run the risk of a non-existent international aesthetic” og “There is no such a thing as ‘novelty’. It would be wrong to think that a painter could convey ‘novelty’. It would grant him a minor role in the history of thought”.<sup>39</sup> Kounellis ser på kontinuiteten innenfor maleri som en balanse i relasjonen mellom tradisjon og innovasjon. Dette er en følge av Kounellis’ syn på relasjonen mellom fortid og fremtid generelt, nærmere bestemt som en

---

<sup>36</sup> Kounellis, ”Black and White” i *Echoes in the darkness*, 97. Opprinnelig trykt med tittel ”Le parole per dirmi” i *L’Espresso*, (August, 1996): 102-103. Sitatet er hentet fra følgende avsnitt:

“Artist or Painter

I was called an artist in the Sixties because they didn’t know how to define a pile of coal. But I am a painter, and I assert my initiation in painting. Because painting is the construction of images and doesn’t indicate a manner or, even less, a technique. Each painter has his own visions and his own means of constructing images, and the platitude which associates the word painter to traditional art and the word artist to the role of anarchist, modernist and experimental, is ridiculous.

Jackson Pollock was a painter who epically re-invented American space. Mexican murales are painting, but Duchamp is a painter too. Liberalism has granted painting a freedom reaching to the limits of the imaginary and has fully restored the role of the intellectual to the artist”.

<sup>37</sup> Kounellis, ”A Great and Liberating Process”, i *Echoes in the Darkness*, 289. Et intervju av Kounellis som opprinnelig ble trykt med tittel ”Un processo grande e liberatorio” i utstillingskatalogen (Castelluccio di Pienza: La Force, 1996): 7-12.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 61.

<sup>39</sup> *Ibid.*, 61, 64.

stratifikasjon og akkumulasjon. Fortiden forsvinner ikke som i en lineær prosess av autoteliske hendelser, men ligger som en forutsetning og fundament for fremtiden<sup>40</sup>.

Referanser til for eksempel Malevich, Mondrian, bysantinsk kunst, renessansen og de Chirico er noen av de mangfoldige elementene som viser til historieaspektet som en uatskillelig del av Kounellis' kunst.

Installasjon som en ny kunstform har med dette en forankring i tidligere kunstformer. Det er denne forutsetningen som ligger til grunn for Kounellis' oppfatning av sin egen kunst. På bakgrunn av dette kaller han seg en maler for å legitimere det radikale og innovative i sin egen teknikk ved å lokalisere denne nye teknikkens opprinnelse. Følgende utdrag fra intervjuet med Giancarlo Politi i 1985 er karakteristisk: "I have nothing against painting. I'm against a certain kind of painting, not painting itself. I consider my self as a painter (...) What does installation mean? I've never been sure. Massacio's painting and all Italian fresco paintings were probably installations too".<sup>41</sup> Kontinuiteten får på denne måten en ny dimensjon. Den kan på den ene siden oppfattes som en utvikling i balanse mellom fortid og fremtid, men på den andre siden som en utvikling i balanse mellom ulike former av kunstmedia.

Under et intervju med Kounellis kom Mario Diacono med følgende bemerkning i forbindelse med Kounellis' forankring i maleritradisjonen: "But in the way you connect the painting both to yourself and the surrounding society, the point of reference for you is 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century wall painting."<sup>42</sup> Kounellis respons var klar og tydelig: "Yes, that is painting's highest peak in my view. At the same time, I also like Munch who never did a single wall painting".<sup>43</sup> I det samme intervjuet oppgir Kounellis grunnen til at han vil identifisere seg med denne periodens veggmaleri. Det er nettopp maleriets sentrale funksjon i det sosiale rommet: "(Painting) was connected to the public space, to a theater, to the church

---

<sup>40</sup> Sett i en lokal kontekst er Kounellis' syn på historie representativt for den italienske intelligentsia (blant annet Umberto Eco) og dens reaksjon mot Benedetto Croce (1866-1952) filosofi. Fra 1920 til begynnelsen av 1960 tallet hadde Croce en sterk innflytelse på Italias intellektuelle generelt og med sin teori om estetikk i den italienske kunst og kunstkritikken. Kounellis har eksplisitt uttalt seg uenig i både Croces filosofi og kunstkritikken som ble påvirket av ham (Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 223). Se også Aksel Øijords analyse om Croces kunstbegrep i Øijord, *Analytisk Estetikk*, 152-160.

<sup>41</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 207.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 291.

<sup>43</sup> *Ibid.*

with its power and ideology”.<sup>44</sup> Det er disse sentrale aspektene i maleriets funksjon som for eksempel rom og relasjonen til betrakteren som Kounellis vil bevare uten å kopiere. Hans estetiske filosofi opererer aldri på et rent teoretisk nivå, men er derimot alltid knyttet til tekniske problemstillinger og aspekter. Kounellis’ kunst er i den forstand selvrefererende og verkene er øvelser på nye tekniske løsninger som er i balanse mellom tradisjon og innovasjon. Kounellis’ blikk på fortiden kan dermed anses som en teknikers blikk.

Kounellis vil gjøre oss bevisst på at det ikke er problematisk å jobbe med disse tekniske problemene og utfordringene i en todimensjonal eller tredimensjonal form på kryss og tvers av kunstmedienes muligheter. Poetiske uttrykk som: ”Not to paint, today means to paint twice as much”<sup>45</sup> viser at for Kounellis er det både et sterkt ønske og en stor utfordring å opprettholde en forbindelse mellom maleritradisjonen og samtidskunst. Vi kan derfor forholde oss til Kounellis’ maleribegrep som en metafor eller et delvis anvendelig begrep i hans kunst, med hensyn til de konvensjonelle maleriene hans fra 1950- og 60-tallet. Dette betyr at vi i beste fall kan betegne kun deler av Kounellis’ tekniske elementer og teoretiske innfallsvinkler som maleriske eller malerirelaterte, og ikke hans tredimensjonale verk som konvensjonelle malerier. Begrepet maleri vil ellers virke mer forvirrende enn oppklarende.

## 2.8. Materialbruk og ikonografi

I en analyse av materialbruk i konvensjonelle malerier eller skulpturer forholder man seg til materialene som ”transparente” medier. Materialenes rolle er, med andre ord, å være et redskap som egner seg for å konstruere representasjoner av noe annet enn det materialene selv er. I Kounellis’ egne konstruksjoner forholder vi oss til materialene på samme måte som ved tradisjonelle kunstmedier, som maleri og skulptur der materialenes materialitet har en sekundær rolle i verkets mening. Materialenes fysiske egenskaper er underordnet formen på samme måte som pigmentene brukes i maleriet. Et kors, for eksempel, har en symbolsk betydning som er uavhengig av materialet det er laget av. I et av Kounellis’ kors laget av jern blir jernets egenskaper (hardt og tungt metall) underordnet korsets form og støtter og forsterker formens symbolikk. Jernets tyngde står for den moralske tyngden som korset bærer

---

<sup>44</sup> Ibid.

<sup>45</sup> Ibid., 64.

generelt. Materialenes rolle er her sekundær, og en metode for å analysere Kounellis' materialbruk vil følge det tradisjonelle mønsteret.

Når det gjelder Kounellis' innføring av virkelige objekter, planter og dyr, som kunstmateriale, kan vi imidlertid ikke betrakte dem som transparente. Objektene er ikke å representere noe som de selv ikke er, men tvert imot blir objektene ugjennomsiktige som medier og presenterer seg selv som individuelle former med egen identitet. De tolv hestene som stilles ut i gallerirommet som organiske levende vesener har fysiske egenskaper som ikke kan sees atskilt fra ideen hest som hestens gitte form allerede har. I en beskrivelse av "materialet" hest (som en organisme med kroppslige behov, høyde, farge, tyngde, varme, lukt, lyd, bevegelse osv.) vil det derfor være umulig å utelate og identifisere formen hest som i realiteten også faller inn i bildemotivets pre-ikonografiske analyse.

De virkelige objektene har med andre ord en dobbelt rolle: For det første som kunstmateriale i konstruksjonen av et verk og for det andre som bildemotivets konstituerende elementer. Dette betyr at en beskrivelse av materiale i et verk av Kounellis er en identifisering av objektene, nærmere bestemt en identifisering av motivets figurer, hvilket også betyr at fremgangsmåten for en analyse av materialbruk og en pre-ikonografisk analyse vil falle sammen.

## 2.9. Orden og rytme

Orden, repetisjon og rytme er elementer som lett kan observeres i Kounellis' kunst. Det kan se ut som om disse elementene ikke kun begrenser seg til todimensjonale former, men gjennomsyrrer hele utstillingsrommet. Dette vil vi undersøke i det følgende.

### *Orden og symmetri*

Rytme i en visuell forstand oppstår ved repetisjon av form. Det er imidlertid en nødvendig forutsetning at formen som repeteres er en kombinasjon av både positiv form (objekter) og negativ form (tomt mellomrom). Rytme i rom forutsetter med andre ord repetisjon av en bestemt romform, på samme måte som rytme i musikk forutsetter repetisjon av en bestemt tidsform med lyd og pause. Dette betyr at når mellomrommet mellom objektene er likt kan vi



oppnå rytme uansett om objektene er like eller ulike. Med rytmisk repetisjon og symmetri skapes geometriske mønstre og former som gir uttrykk for orden og harmoni. Rytmisk og ikke-rytmisk repetisjon av abstrakte former og virkelige objekter er en komposisjonell teknikk som i høy grad blir tatt i bruk av Kounellis. Enten ved å benytte seg av objektene immanente geometriske mønstre og former, eller ved å produsere nye former med sine konstruksjoner og komposisjoner, skaper han en stemning som preges av orden, harmoni og rytme. Jeg kommer imidlertid til å vise til at Kounellis' komposisjonelle orden ikke er statisk (etter klassiske forbilder), men preget av barokkens dynamikk og bevegelse.

I en installasjon i atelieret sitt i 1969 presenterte Kounellis fem enkle metallsenger, i et rom hvor veggene var dekket med hampsekker [fig. 34]. Hampsekkene var sydd sammen og dannet store tepper. Tre stenger som var dekket med store baller av ull sto på gulvet og lente seg mot veggene over hampsekkene. Det blir svært tydelig at komposisjonen, som ser uryddig ut på grunn av sengenes plassering og de organiske materialenes kaotiske form, egentlig er en del av installasjonen som en indre orden preget av repetisjon og rytme. Kounellis har brukt seng som motiv i flere av sine utstillinger, og alltid den samme typen metallseng, sannsynligvis av formalmessige grunner. Sengene er av en gammel type som, bortsett fra deres rektangulære form, har en fjæringsnetting som har et karakteristisk *ready made* geometrisk mønster. I et av sengens fjæringssystemer ser vi en repetisjon av den samme kurvete linjen i tolv rekker, som krysses av elleve linjer langs sengeflaten. Hele sengeflaten av en annen seng har Kounellis dekket med førti (4 x 10) små, like metallplater, og i midten av hver plate ligger et lite stykke opptent brensel (lit solid fuel). De førti platene er satt sammen i et symmetrisk rutenett. En tydeligere modifisering av sengeformen har han gjort med en annen seng. Her har han sveiset fire små vekter på sengebeinenes nederste ende og plassert et stykke brensel i midten av platene. Her er det repetisjonen av form som er et inngrep i objektets form. De nye formene er tilpasset sengens symmetriske rektangulære form og har derved samtidig fremhevet den. Modifisering av en eksisterende form er en av Kounellis' strategier i forbindelse med forvandlingen av et virkelig objekt til et kunstobjekt. Sekkene er også sydd sammen i form av et rutenett og på hver trestokk er det plassert fem ullballer som danner en symmetrisk form som tilsvarer et rutenett.

Da Kounellis første gang stilte ut de tolv levende hestene [fig. 20] i Galleria L'Attico i Roma i 1969 ble repetisjon og symmetri en viktig del av komposisjonen. Hestene ble plassert

perimetrisk i gallerirommet med lik avstand mellom dem. Hestenes plassering følger rommets rektangulære form og minner om en antikk arkitektonisk struktur der perimetriske plasserte søyler støtter tempelets tak, som for eksempel *karyatidene* på Akropolis i Athen. I begge av disse tilfellene har vi en repetisjon av samme motiv (hest, karyatide) som i tillegg plasseres slik at det skal danne en rytmisk horisontal repetisjon av objekter og intervaller. I motsetning til for eksempel de doriske søylene i Parthenon er de repeterte motivene ikke helt identiske. Hestene er nærmest et natur-ready made-verk, og rytmen oppstår kun som et resultat av en bestemt komposisjon, nærmere bestemt deres plassering i gallerirommet. Vi har verken en modifisering av eksisterende objekter eller en konstruksjon av nye.

Samme år som utstillingen av hestene stilte Kounellis ut, i Gallery Iolas i Paris i 1969, propanflasker og flammer plassert perimetrisk i gallerirommet, med lik avstand mellom dem [fig. 35]. Slangene som var koblet til gassflaskene hang fra metallkroker som var festet på veggene. Repetisjon av samme motiv og plasseringen følger det samme mønsteret som med hestene. I begge disse tilfellene har Kounellis selv laget metalledene som var festet på veggene, slik at hestenes tau og gasslangene kunne henges på veggen. Objektene var plassert på en måte som inkluderte to typer flater i gallerirommet, nærmere bestemt vegg og gulv. I denne kategorien finnes mange andre av hans verk med andre objekter som for eksempel i *Senza titolo* 1968 [fig. 34] (kunstnerens atelier) og *Senza titolo* 1995 (Château de Plieux, Paris) [fig. 36].

To år tidligere, før *Senza titolo* 1969 med hestene og sengene, som jeg har nevnt tidligere, stilte Kounellis ut installasjonen *Senza titolo* 1967 [fig. 13]. En av de tre delene som installasjonen bestod av, var en metallkonstruksjon med fire like containere, jord og førti kaktusplanter. Containerne ble satt ved siden av hverandre midt på gulvet og dannet et symmetrisk rektangulært mønster med 4 x 10 kaktusplanter. I likhet med de førti brennende stoffene (lit solid fuel), som nevnt tidligere (som var plassert på sengen), dannet kaktusplantene samme type mønster. Tallet 40 går igjen i begge installasjonene og er sannsynligvis et sammentreff, men mønsteret (rutenettet) er det samme og finnes også i andre av hans verk mer eller mindre tydelig. Eksempler på det er i *Senza titolo* 1998 [fig. 37] (Ace Gallery, New York) med tre like vinduer eller med sekker som henger, i *Senza titolo* 1998

[fig. 38] (Atelier di Bosco di Villa Medici, Roma) eller i en kombinasjon av vindu og sekker i *Senza titolo* 1997 [fig. 39] (Museum Ludwig in der Halle Kalk, Köln).<sup>46</sup>

### *Rytmask bevegelse*

Det vi så langt kan konstatere er at enten det gjelder deler av et verk (senger, kaktusplanter) eller et helt verk (hester, propanflasker), har vi en repetisjon av et motiv (hest, kaktus, gassflamme) som plasseres i gallerirommet slik at det dannes et harmonisk, symmetrisk og rytmisk geometrisk mønster. De ovennevnte verkene er horisontale siden de strekker seg ut horisontalt enten i lineære eller flate komposisjoner.

En annen kategori av verk som er vertikale og henger på vertikale vegger, kan ofte være lange og får derfor også et sterkt uttrykk av horisontalitet. Det er nevnt tidligere at verkene i realiteten er tredimensjonale, men komposisjonen virker relieffaktig og flat på grunn av den spesielle analogien mellom lengde, bredde og høyde. Det er imidlertid et stort antall vertikale verk som både kan stå på gulvet eller henge fra taket og veggene. Et motiv med vertikal form er for eksempel *Senza titolo* 1980 [fig. 41] (Whitechapel, Art Gallery, London), som består av en sekvens av fem metallhyller. De nederste fire hyllene har replika av antikkfragmenter pakket inn i ulltøy. Den øverste hyllen er tom, men på veggen er det spor av røyk. Formen er vertikal og plassert i et hjørne. Komposisjonen er igjen en rytmisk repetisjon av objekter og intervaller og røyksporene gir en antydning til bevegelse fra gulvet mot taket. Et annet vertikalt motiv som først ble stilt ut i 1969 i Galleria Lucio Amelio i Napoli, har Kounellis siden brukt i flere andre sammenhenger [fig. 42]. Det gjelder en sekvens av åtte like metallvekter med lik mengde kaffepulver i hver, som henger fra veggen fra et punkt som måler 285cm fra gulvet. Det samme motivet ble satt opp i en større skala i en utendørs installasjon i Barcelona [fig. 43]. Syv store vekter som bar sekker med kaffe, hang

<sup>46</sup> Rutenettet som Kounellis benytter i noen verk, som for eksempel *Senza titolo* 2005 (Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli), ble brukt som en direkte referanse til Mondrian [fig. 40]. Rosalind Krauss' artikkel om rutenettets bruk av modernismens kunstnere konkluderer med rutenettets anti-historiske bruk: "Sannelig, etter hvert som vi får en stadig mer omfattende erfaring med rutenettet, oppdager vi at en av dets mest modernistiske egenskaper er dets evne til å tjene som paradigme eller modell for det anti-utviklingsmessige, det anti-narrative, det anti-historiske." Krauss, Rosalind. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. (Oslo: Pax Forlag A/S, 2002), 34. Kounellis' bruk av rutenettet går imidlertid i motsatt retning på samme måte som Kounellis' bruk av Malevichs kvadrat. Ved å integrere rutenettet som en referanse til selve rutenettets modernistiske fortid innfører Kounellis det historiske og narrative. Gjennom rutenettets gjenbruk skaper Kounellis en dialog mellom fortidens former og Kounellis' egne former og mellom fortid og samtid.

fra en enorm metallkonstruksjon som var syv meter høy. Sekvensen er en sammenhengende repetisjon av samme objekt. Det indre tomrommet i vektene fungerer både som en del av objektene og som et mellomrom mellom dem. Slik skapes det en effekt av rytme i samspill mellom objekter og intervaller. Den visuelle rytmiske repetisjonen av sekvensen forsterkes av følelsen av tyngde som lett kan assosieres med verket siden verket består av vekter. I *Senza titolo* 1983 [fig. 44] (Gallerie Durant, Dessert, Paris) satt Kounellis sammen en variasjon av hver av de to ovennevnte motivene. Hyllene var tomme og alle hadde spor av røyk på veggen. Effekten av bevegelse oppover ble da sterkere siden det ikke fantes noen solide objekter på hyllene som kunne antyde tyngde. Vektsekvensen på den andre siden var også tom, men dens egen tyngde og særlig dens veiefunksjon pekte nedover mot jorden. Selv om de to sekvensene er vertikale og rytmiske repetisjoner, skaper de en kontrast som oppstår på grunn av at de peker i motsatt retning – hyllesekvansen oppover og vektsekvensen nedover. I noen verk som for eksempel *Metamorfosis* 1984 [fig. 45] finner vi en repetisjon av hele hyllesekvansen med spor av røyk, som igjen minner oss om rutenettmønsteret vi har nevnt tidligere. Det er en sterk antydning av retning og vertikal bevegelse som kontrasterer med den ellers horisontale komposisjonen.

Dynamikk og bevegelse er elementer som kombineres både i symmetriske og asymmetriske komposisjoner som kan nærmest virke tilfeldige. Den visuelle rytmiske repetisjonen (som tidligere med hyllesekvansen) utfolder seg dynamisk med en bestemt retning i rommet. Dynamisk bevegelse som en effekt ble ofte brukt i forbindelse med gassflammer. I *Senza titolo* 1971 [fig. 46] i Torino ble gasslangene plassert på gulvet og alle pekte i samme retning. Senere i *Senza titolo* 1985 [fig. 47] (Galleria Christian Stein, Milano) ble dette enda tydeligere. Gassrørene og flammene på metallplatene ser ut som piler i bevegelse mot den andre siden av verket.<sup>47</sup>

### *Tyngdekraften*

Tyngdekraftens tilstedeværelse og dens retning mot jordens sentrum blir tydelig av sekvensens vertikale form. Gjentakelse av samme mengde kaffepulver skaper en rytmisk

---

<sup>47</sup> Det er en del av et kors som er plassert i den høyre enden av verket, mens gassrørene er spredd fra venste side til midten av komposisjonen. De ser ut som piler som beveger seg fra venstre mot høyre. Kors er et allment kjent symbol for lidelse og martyrdom. Gassrørene blir i denne sammenhengen sett metaforisk som symbol for martyrdom ved deres likhet med pilene som drepte St. Sebastian.

følelse av vekt. Sett i sin helhet virker objektet harmonisk siden vi har en gjentakelse av samme form i en sekvens. På grunn av de åtte vektene som henger i luften blir imidlertid det harmoniske visuelle inntrykket forsterket av sekvensens totale vekt. Dette betyr at tyngde har en dobbelt rolle: For det første som en allmenn estetisk kategori, nærmere bestemt som en kvalitetsstørrelse som for eksempel farge, og for det andre som en faktor for retning og bevegelse. Vekten er med andre ord en integrert del av det visuelle inntrykket, både når det gjelder verkets totale volum og dets indre rytmiske repetisjon. Illusjon av tyngde har i maleriets historie blitt antydnet direkte eller indirekte og har også hatt en symbolsk betydning.<sup>48</sup>

Tyngden er en uatskillelig del av materien og tyngdekraftens tilstedeværelse blir antydnet implisitt når Kounellis bruker virkelige objekter, og særlig ved bruk av store metallobjekter eller store mengder av råmaterialer. Kounellis mener imidlertid at tyngde også har en moralsk verdi og nøler derfor ikke med å bruke eksplisitte referanser til tyngdekraften med vekter, traller, sekker og til og med ved å bruke lasterommet i en båt som utstillingsrom. Et fotografi med Kounellis selv som bærer en tung last på ryggen er en direkte og talende referanse til tyngdekraftens betydning og særlig dens vertikale retning slik den blir fremhevet i barokkens maleri [fig.49]. I et intervju av Wim Beeren 1990 kommenterte Kounellis *Carboniera* (container med kull fra 1960-tallet) på følgende måte: "It was a hundred-kilo weight of coal placed specifically in a space. A hundred-weight, because the weight was intrinsically important to this event. It constituted a moral and aesthetic measurement".<sup>49</sup> Verkets estetiske uttrykk kan derfor ikke sees uavhengig av materialenes og objektenes vekt. Formale elementer som harmoni, rytme, kontrast, kontrapunkt, likhet, forskjell osv. kan ikke avgrensnes til et visuelt fenomen.

Et objekt som Kounellis har brukt i mange motiver er sekker av hamp, som er et internasjonalt gjenkjennelig objekt for frakt av varer. Han har brukt hampsekker som både er tomme og fylt med kaffe, ris og lignende. Når sekkene ligger på hyller fylt med kaffe impliserer de tyngde. Sekkene assosieres med handel og skipstransport, som i seg selv

<sup>48</sup> *Descent from the Cross* [fig. 48] av Rubens er et karakteristisk motiv der tyngdekraften er klart tilstede i hele verkets form og komposisjon. Tyngdekraften er en naturkraft som knyttes til den fysiske verden og menneskets begrensede fysiske natur, mens dens fravær knyttes til den himmelske og åndelige verden. Når Jesus blir fremstilt flyvende og vektløs over graven er dette ikke bare et tegn på å ha beseiret døden, men også en seier over den fysiske verden og dermed tyngdekraften med sin transformerte menneskekropp.

<sup>49</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 253.

innebærer måling av vekt. Verket *Senza titolo* 2001 [fig. 50] (Galleria Zerynthia) består av seks sekker som ligger symmetrisk plassert på to metallhyller (tre sekker på hver hylle). Tyngden assosieres med sekkenes virkelige vekt som understrekes av hyllenes funksjon, nærmere bestemt det å bære vekt. Den symmetriske plasseringen av sekkene skaper en visuell harmoni og rytme som forsterkes av følelsen av objektene egenvekt. Mange varianter og replika av hylleseksjonen er blitt brukt i flere forskjellige utstillingssammenhenger i likhet med andre motiver (i større eller mindre grad). Dette motivet har uttrykt en harmonisk, rytmisk og symmetrisk orden uavhengig av antall sekker, hyller eller typer av objekter (for eksempel ved). Til og med i varianter av hylleseksjonen der symmetrien mellom objektene ikke lenger er gjenkjennelig, har hyllenes symmetri opprettholdt en antydning til symmetri og orden. Verk som for eksempel *hylleseksjonen*, betraktes som flate og vertikale og hører til den kategorien av verk som henger på veggen og har en relieffaktig form. Deres rytmiske karakter kan forsterkes når de blir spesielt lange og ser nærmest friseaktige ut, som for eksempel *Senza titolo* 1988 [fig. 51] (XLIII Biennale, Venice) med metallplater, sekker, kull og jernbjelker, *Senza titolo* 1989 [fig. 21] (Fundacion Espai Poblenu, Barcelona) med metallplater og kadaver, *Senza titolo* 1989 (med metallplater av bly, blyblad og kull) [fig. 52]. Ofte består denne typen verk av flere separate og like motiver som ikke er sveiset sammen på et felles "lerret" (støtte), som for eksempel *Senza titolo* 1989 [fig. 53] med gassflammene eller *Senza titolo* 1991 [fig. 54] (Museo Capodimonte, Napoli) med metallplater og sekker.

### *Rytmisk asymmetri*

Rytmisk repetisjon oppnås enten ved repetisjon av et objekt internt i verket eller ved repetisjon av samme verk eller en kombinasjon av begge. Harmoni og orden kan ofte finnes i verk som ikke nødvendigvis er symmetriske eller geometrisk "korrekte", som for eksempel *Senza titolo* 1990 [fig. 55] (Anthony d' Offay Gallery, London) med metallplater og kåper, *Senza titolo* 1988 [fig. 56] (Palazzo Reale, Milan) metallplater, sekker og tegnepapir, *Senza titolo* 1987 [fig. 57] (Galleria Paolo Sprovieri) med ulike objekter i en symmetrisk sekvens av metallplater.

I forhold til måten verkene forholder seg til det arkitektoniske rommet har Kounellis en annen kategori av vertikale verk, nærmere bestemt de som står på gulvet eller henger fra taket. Enkelte verk eller repetisjoner av samme motiv kan oppta en liten del av rommet, mens

andre fyller nærmest hele utstillingsrommet. For eksempel *Senza titolo* 2003 [fig. 58] (Innsbruck) består av et stort antall søyler og sekker, som strekker seg i en lang rekke langs det avlange utstillingsrommet. *Labyrinth* 2002 [fig. 59] (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.), *Senza titolo* 1999 (Vienna, MAK, jernbjelker, brunt tøy, hampsekker, kull og jernplater) [fig. 32]. Installasjon med mange telt, er verk med stort eller lite volum som plasseres i midten av rommet og bryter det vertikalt til en viss høyde. Andre installasjoner kan være så høye at de kan involvere både tak og gulv. Dette gjelder både for objekter som står på gulvet eller henger fra taket. Noen av gulvinstallasjonene er for eksempel *Senza titolo* 1995 [fig. 60] (Château de Plieux) med to søyler, *Senza titolo* 1995 [fig. 61] (Hamburger Kunsthalle) sekker med kull, metallplater og metallbjelker, *Senza titolo* 1997 [fig. 62] (SCCA Gallery, Kiev) med kors og kirkebjeller, *Senza titolo* 1993 [fig. 63] (XLV Biennale di Venezia) med seilduk. De mest representative av dem, som vektinstallasjonen fra 2001 [fig. 64] (Ace Gallery, 2004) og steininstallasjonen (Château de Plieux 1995) [fig. 65], fyller hele utstillingsrommet. I begge disse to verkene legger vi merke til en maksimal bruk av repetisjon og symmetri. Enten det gjelder internt i hver enkelt sekvens, eller hele sekvensens repetisjon på kryss og tvers i rommet, ser vi rytme og symmetri i hele komposisjonen. Kounellis har igjen lagt kaffepulver på vektene og i et såpass stort rom med mange vekter blir kaffemengden og derved kaffelukten en betydelig del av installasjonen.<sup>50</sup>

### *Kontrast, støy, kontrapunkt*

Rytme som en effekt kan bli forsterket av andre tekniske elementer. Slike elementer er for eksempel kontrast og kontrapunkt. Kontraster eller motsetninger har Kounellis brukt i høy grad og den mest sentrale blant dem er motsetningen struktur vs. sensibilitet. Dette motsetningsparet kan referere både til sansbare egenskaper og abstrakte ideer. I *Senza titolo* 1969 med de 12 hestene kan for eksempel struktur bli assosiert med gallerirommets vegger og

<sup>50</sup> I motsetning til sekvenser som henger fra tak eller vegg kan tyngdekraften fremtre med søylemotivet som ofte gjentas i Kounellis' installasjoner. Søylenes bærende funksjon er en antydning om høy vekt, noe som blir svært tydelig når Kounellis plasserer søylene på en slik måte at de virkelig ser ut, som om de bærer utstillingsrommets tak til tross for at de i realiteten rett og slett er overflødige [fig. 66]. I *Senza titolo* 1986 [fig. 67] i 427 West Erie Street, Chicago), i et stort rom med førtito søyler som støttet taket, festet Kounellis elektriske togmodeller på søylene. På denne måten benyttet Kounellis seg av rommets symmetri og orden og gjorde den til en del av verket. Effekten av symmetri og rytme var den samme som den med den store vektinstallasjonen (*Senza titolo* 2001, Ace Gallery, Los Angeles). Lukten ble erstattet med lyd og det ble større fokus på søylenes bærekraft enn på objektenes egen vekt. Søylenes funksjon er å nøytralisere tyngdekraften og skape balanse i konstruksjonen.

metaforisk til kunstmarkedets indre struktur. Hestene assosieres med sensibilitet både som et organisk liv vs. uorganisk gallerirom, men også som verkets flytende natur vs. kontekstens (markedets) faste struktur.

Det samme gjelder for verk med en annen type ”lerret” og bakgrunn. Metallplater i størrelsesorden 70 x 120 / 160 x 200 cm som Kounellis erstattet maleriets tradisjonelle lerret med, eller til og med et bymiljø, kan representere strukturen både fysisk og abstrakt. Her kan vi se på kontrastenes betydning for komposisjon, harmoni og rytme ved å ta utgangspunkt i deres formale dimensjon og ikke den metaforiske. Platene kan sveises sammen for å danne større todimensjonale flater, men også tredimensjonale konstruksjoner som kan fungere som containere. Den delen som står for struktur utgjør verkets bakgrunn og er derfor større enn den delen som representerer sensibilitet. Balanse, harmoni og rytme som oppstår av samspillet mellom bakgrunn og forgrunn, mellom del og helhet, oppstår ikke bare som en syntese av formale elementer, men også av motsetninger som struktur og sensibilitet. Og det er nettopp det som er en hovedkarakteristikk av Kounellis’ komposisjoner.

Variasjonen av kontraster dekker et stort spekter på flere nivåer fra direkte sansbare inntrykk til assosiasjoner av abstrakte ideer. Motsetningsparene som gjelder materialenes fysiske egenskaper som hard-myk, varm-kald og lignende kan etterfølges av mer abstrakte motsetningspar som organisk-uorganisk, naturlig-fabrikat og føres videre til kontrasterende ideer som horisontalitet-vertikalitet, inne-ute, liv-død osv. Da for eksempel containeren med kull i *Senza titolo* 1967 [fig. 5] ble stilt ut for første gang i den kollektive utstillingen *Arte Povera – Im Spazio* representerte containeren struktur, orden og det fabrikate, mens kull stod for kaos, uorden og det naturlige. Disse motsetningsparene var felles aspekter også i andre kunstneres verk som ble stilt ut i forbindelse med utstillingen med tittel *Arte Povera*.

Lyd og lukt er elementer som fyller hele utstillingsrommet og utvider på denne måten objektene volum i hele det arkitektoniske rommet. Betrakteren merker deres effekt som en sterk bakgrunnsstøy som fyller hele rommet og inkluderer ham i verket. Gassflammene i *Senza titolo* 1969 [fig. 35] i Galleria Iolas fungerer ikke bare som en kilde for lys og varme, men også som en kontinuerlig lydkilde. Kounellis bruker lyd både i form av støy og musikk.<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> I Kounellis’ performance fra begynnelsen av 1970-tallet er musikken motivets tema og ikke et komposisjonselement. I *Senza titolo* 1971 [fig. 26] (Galleria Lucio Amelio, Napoli) spiller cellisten en repeterende melodi av J.S. Bachs’ *Passion According to St. John* foran et lerret med notene fra denne melodien. I *Da inventare sul posto* 1971 [fig. 69] kombineres musikk og dans der en repeterende koreografi utføres av en



I vektersekvensen blir kaffelukten en del av verket på samme måte som med hestene. Effekten av lukt er analog med antall luktkilder. Jo flere hester desto sterkere lukt. Lukten har akkurat den samme effekt som lydstry og derfor er både tyngde, lyd og lukt estetiske kategorier. Vi kan imidlertid ikke overse at i Kounellis' arbeider generelt blir de visuelle virkemidlene prioritert, mens tyngde involveres oftere og i høyere grad enn lyd og lukt.

De levende hestene eller kaktusplantene tilhører samme type dyr eller planter som universelle kategorier, men samtidig er de forskjellige som partikulære objekter. Sekkene kan på samme måte se like ut når de er tomme eller fylt med like store mengder kaffe, men deres form er imidlertid ikke identisk. Deres individualitet blir noen ganger fremhevet som for eksempel i *Senza titolo* 2001 [fig.68] (Galleria No Code, Bologna), hvor Kounellis selv malte ulike tegn på dem. Dette betyr at hvis vi bruker musikk- eller poesianalogien igjen, kan vi se en lignende kontrapunktisk teknikk der to eller flere instrumenter spiller forskjellige melodier samtidig. Sekkene som ligger i to parallelle hyller eller kaktusplantene som ligger i fire parallelle containere ser ut som parallelle "melodier". Den statiske symmetrien som skapes av objektenes plassering, kontrasterer og balanserer med dynamikken som skapes av kontrastene som oppstår av objektenes materialitet. Kontrapunktteknikken brukes mellom grupper av like og ulike objekter, som kan settes sammen i symmetriske og asymmetriske konstellasjoner. De kan dekke både todimensjonale (arealer), flate områder og store tredimensjonale rom gruppert i både horisontale, vertikale og diagonale sammensetninger.

Andre store konstruksjoner som søyler kan være spredt i hele rommet og inkludere både tak og gulv i det arkitektoniske rommet. Disse installasjonene har ofte en geometrisk struktur som nærmest modulært kan dele hele rommet i like enheter. Et eksempel på det er Chicago-installasjonen fra 1986 [fig. 67] der førtito mekaniske togmodeller er festet på tresøyler som er plassert i hele rommet. Komposisjonens romplan er et rutenett, og hele rommet er delt i like tredimensjonale enheter. Slike installasjoner har en fysisk utstrekning og volum som uten tvil er tredimensjonalt, men som likevel kan oppfattes som bilder, idet de utgjør enkle uttrykk som betrakteren skal ta imot på samme måte som ved en opplevelse av et konvensjonelt todimensjonalt maleri. Vi kan derfor betrakte dem i likhet med andre flate verk som teaterscener. Til tross for betrakterens oppfatning av dem som billeduttrykk kan vi ikke

ignorere deres formale særegenhet, som skiller dem fra de andre verkene, idet de fyller hele rommet mellom tak og gulv.

### *Oppsummering*

Kounellis' verk strekker seg fra enkle lineære verk til flate og tredimensjonale installasjoner. Det ser alltid ut til å være en relasjon mellom verk og utstillingsrom som kan inkludere alle mulige (små og store) deler av det arkitektoniske rommet. Oftest utgjør arkitekturen verkets visuelle bakgrunn. Nesten alle arbeidene bruker rytmisk repetisjon i større eller mindre grad som et komposisjonelt element. To- og tredimensjonale verk, symmetriske eller asymmetriske verk preges av harmoni og orden, som er et resultat av samspillet mellom objektene form, repetisjon, kontrast, kontrapunkt, tyngde, lukt og lyd. Rytmisk repetisjon kan være statisk, men også dynamisk. Enten med diagonale linjer eller andre formale teknikker som for eksempel tyngdeantydninger og kontrapunkt, skaper Kounellis en effekt med retning og bevegelse.

## 2.10. Det humanistiske rom

Her kommer jeg til å se nærmere på hvilken rolle det virkelige rom har i Kounellis' kunst, både som tredimensjonal form og som kulturbetinget arkitektur. Vi kommer til å se hvordan rommet gradvis blir inkludert i verket og hvordan relasjonen mellom verk og rom utgjør en del av verkets motiv.

Da Kounellis var ti år gammel hadde han en sterk og skremmende opplevelse knyttet til et hjørne i sitt barndomshjem. Denne opplevelsen hjalp ham senere til å bli bevisst hjørners betydning og generelt det arkitektoniske rommets betydning i relasjonen mellom mennesket og rom.<sup>52</sup> I Kounellis' kunst er hverdagslivet både det absolutte utgangspunkt og sluttspunkt, og siden de forskjellige arkitektoniske elementene i et vanlig rom er knyttet til menneskets

---

<sup>52</sup> I sin tekst "The Corner" fra 2000 (i Kouellis, *Echoes in the Darkness*, 115) forteller Kounellis om opplevelsen av hjørnet som han hadde da han var ti år gammel, og viser til en sammenheng mellom hjørnet og det interne arkitektoniske rommet (som en konstruksjon som består av flere hjørner), og knytter dette til teater, drama, mytologi, labyrint, minotaur, å ofre seg, eremittisme (asketisme), sentralitet og den skjulte sannheten. Teksten ble opprinnelig trykt med tittelen "La grandiose invention de l'angle" i *L'Humanité de l'homme*, (Paris: 2001):142-145.

hverdagsliv, virker det naturlig at de har fått en så sentral plass i hans komposisjoner. Rommet som container med vegger, dører, vinduer osv. er elementer med en universell funksjon og betydning. Kounellis' syn på rom som en uatskillelig del av liv og kunst har fungert som et kriterium for inspirasjon og vurdering både av den italienske og den internasjonale samtidskunst i etterkrigsperioden.

Jeg ønsker å vise at Kounellis hadde en bevissthet om rommets betydning tidlig i hans kunstneriske karriere, og idéen om en spesiell relasjon mellom verk og rom ble utviklet allerede på slutten av 1960-tallet. Med maleriserien *alfabeto* kommer de første tegn på Kounellis' interesse for å inkludere det reelle rommet i verket. Først med *Senza titolo* 1969 med de tolv hestene, blir det imidlertid svært tydelig at verket er en syntese mellom utstillingsobjektet og utstillingsrommet. Jeg kommer i det følgende til å vise hvordan Kounellis går gradvis fra billedrommet til det virkelige rommet ved å oppløse maleriets ramme, og videre kommer vi til å se på den særegne måten verkene forholder seg til utstillingsrommets arkitektur.

### *Alfabeto*

Allerede med "alfabetserien" [fig. 8, 9] ser man de første tegn på at Kounellis forsøker å forlate det illusjonistiske billedrommet og involvere det virkelige rommet som omringer verket.<sup>53</sup> Enten det er et flatt verk på veggen eller et verk med stort volum i midten av gulvet inkluderer verkene betrakterens reelle rom. I likhet med alle Kounellis' arbeider består alfabetserien av mange malerier med tittel "Senza titolo". Alle disse maleriene fremstiller forskjellige typer tegn i en tilsynelatende tilfeldig plassering på billedflaten. Etter en nøyere observasjon, som for eksempel av *Senza titolo* 1959 [fig. 8], merker man at på grunn av tegnenes bestemte form og størrelse ser det ut som om tegnene er hentet fra samme sted. Kounellis har laget tegnene med stensiler og har på denne måten forsøkt å fjerne sine egne spor som kunstner. Tegnenes plassering på bildet er ikke som i en militærparade, men som i en fri (begravelses) prosesjon. Tegnene er med andre ord ikke statiske. De er i en horisontal

<sup>53</sup> Alfabetserien var en direkte følge av maleriene fra 1958, (med ord som "OLIO" og "TABACCHI" og ukedagene, som er nevnt tidligere), som var hentet fra skilt på markedet. Med en slik fragmentering av språket og en fragmentarisk referanse til det hverdagslige liv utfordret Kounellis maleriets illusjonisme og relasjonen mellom kunst og liv. I 1960 hadde Kounellis en performanceutstilling først i sitt atelier og deretter i Galleria La Tartaruga i Roma, der han sang mens han malte tegnene med kemptone (industriveggmaling) på lerret festet på veggen uten ramme [fig. 9] (Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 142).

bevegelse fra venstre til høyre. Antydningen av retning og bevegelse er effekter som Kounellis benyttet seg av, også senere fra 1967, da han gikk over fra maleri til installasjon. Bokstavene er ikke plassert i en symmetrisk orden eller i en geometrisk formasjon generelt. De er heller ikke plassert helt vertikalt eller i akkurat den stillingen vi vanligvis ser dem (i virkeligheten), men likevel ikke langt i fra. De er med andre ord ikke helt preget av en *dada*-lignende tilfeldighet.<sup>54</sup>

Tegnene er hentet fra virkeligheten og derved knyttet til menneskets virkelige liv. De er språk tegn og vekker derfor lingvistiske assosiasjoner. De er både visuelle og fonetiske tegn som ble overført fra deres virkelige språkkontekst til kunstkonteksten. Fra en kontekst som bestemmer over funksjonens dominans til en kontekst som fremhever deres individualitet og latente essens som estetiske objekter. Nå har vi en sekvens av tegn som ikke formidler noen informasjon eller gir noen mening i det hele tatt. Vi har en visuell sekvens og en komposisjon som avslører seg selv på samme måte som Stellas geometriske mønstre. Det er ingen referanser utover det direkte sansbare. Maleriet er ikke et vindu mot verden, ”what you see is what you see”, som Stella hevdet om sine egne malerier kan til en viss grad også anvendes her. Bokstavene (og andre tegn) står for kommunikasjon på samme måte som linjer står for tegning eller geometri. Når de blir fragmentarisk fremstilt avslører de ikke noe mer enn sin rolle som komponenter av noe annet. Bokstavene har likevel en lingvistisk side som involverer lyd og kan derfor ikke betraktes som noe som er helt i tråd med modernismens idealer. I en performance i 1960, da Kounellis sang til bokstavene mens han malte dem, ble lyden imidlertid en fysisk del av verket og ikke bare en abstrakt konnotasjon.<sup>55</sup>

Bokstavene er sorte på flat bakgrunn, og dette er ikke tilfeldig. Her refererer bildene til svart skrift på papir. I kombinasjon med bokstavens antydning til bevegelse fra venstre til høyre, blir referansen til skrift på papir et tegn på bokstavens funksjon som

<sup>54</sup> Hans Arp var den *dada*-kunstneren som fremst av alle hadde fremhevet tilfeldighet som grunnlaget for komposisjonen av hans verk. Dette blir eksplisitt formidlet av Arp med tittelen *Collage According to the Laws of Chance* (1916-17) på en av hans tilfeldige komposisjoner [fig. 70]. Arp laget bilder ved å kaste papirstykker på et ark som lå på gulvet og limte dem på direkte der de falt på arket. Kounellis' komposisjoner er selvsagt ikke preget av denne *dada*-tilfeldigheten, men deres ukonvensjonelle bruk av materialer har imidlertid vært en inspirasjonskilde. Et annet eksempel er Kurt Schwitters' bruk av søppel, togbilletter, aviser osv i sine collager, som også har vært en av inspirasjonskildene for *arte povera*-kunstneres radikale valg av materialer.

<sup>55</sup> ”In 1960 (...) I did a continuous performance, first in my studio and then at the Galleria La Tartaruga in Rome, in which I stretched unmounted canvases coated with Kemptone, an industrial housepaint, over all the walls in the room, and then painted letters on them which I sang. The problem in those days was to establish a new kind of painting – something to follow the Informal Art period.” Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 143.

språkkomponenter. Kounellis' *alfabeto* isolerer ikke bokstavenes visuelle form fra deres funksjon og deres fonetiske innhold. Dette er en tydelig forskjell mellom Kounellis' *alfabeto* og Jasper Johns' *Numbers in Colour* fra 1958 [fig. 71]. Johns isolerer tallene i et rutenett og forsterker deres visualitet med symmetrisk plassering, pastos maling og tallenes uklare form. I motsetning til Johns preges Kounellis' tegn av en ambivalens. Mens betrakteren av Johns tall anser deres sammensetning som matematisk meningsløst, søker betrakteren av *alfabeto* etter en eventuell mening i tegnenes kombinasjon og plassering på lerretet. Kounellis' *alfabeto*-tegn pendler mellom ren visualitet som grafikk og deres funksjon som tegn. Denne ambivalensen kjennetegner alle Kounellis' arbeider og kommer til å undersøkes nærmere i kapittelet om teatralitet.

I motsetning til Johns som fremhever tallenes visualitet ved å isolere dem i et rutenett, gir Kounellis en antydning til frihet og bevegelse som i realiteten skaper den samme effekten som Johns. Tegnene blir en strøm av en bevegende masse som flyter utover lerretets grenser.<sup>56</sup> Bakgrunnen, som er en lys og flat vegg i kombinasjon med mangel på billedramme, skaper en effekt hvor billedflaten og veggflaten smelter sammen. Den bokstavelige oppløsningen av maleriets billedramme med alfabetserien, fører til en utvidelse av galleriveggen inn i maleriet. Motivet er blitt noe mellom skrift, maleri og graffiti.<sup>57</sup> Jeg bruker denne parallellismen med graffiti, fordi Kounellis aldri har laget et staffelimaleri. Alfabetserien er bevisst malt som veggmalier ved å henge lerretet direkte på veggen. I sin tekst "Black and White" fra 1996 skriver Kounellis:

And my earliest pictures with arrows and letters were walls too. They had the dimensions of the walls of my house, and were painted with wall-paint. The canvas leaned against the wall, I would remove it and asset down another. All this just to say that I have never painted a picture on easel."<sup>58</sup>

Jeg ser denne tekniske detaljen som en resonans av Jackson Pollocks malerier som ble malt ved å legge lerretet på gulvet.<sup>59</sup> Med andre ord ville Kounellis reflektere over prosessen i

<sup>56</sup> Denne bevegelsen ut fra billedrommet og lerretet blir tydelig i et verk fra 1960-tallet [fig. 9]. Fotografiet er tatt i kunstnerens atelier og trykt i katalogen til utstillingen Kounellis hadde i Museo Madre, 2006.

<sup>57</sup> I sitatet i fotnote 55 forteller Kounellis om hvordan han festet lerretet på veggen før han malte det.

<sup>58</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 100.

<sup>59</sup> "My painting does not come from the easel. I hardly ever stretch my canvas before painting (...) On the floor I feel more at ease. I feel nearer, more part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting." Sitert i Lucie-Smith, *Edward Movements in art since 1945*. London: Thames and Hadson, 1992), 33-34. Opprinnelig trykt med tittel: "Jackson Pollock. My Painting." i *Possibilities* 1. New York: George Wittenborn, (winter 1947-48).

sluttproduktet, en prosess som inkluderer det reelle rommet og bærer den videre i seg. Dette er den første teknikken Kounellis har brukt for å utvide billedrommet og overskride grensene for et konvensjonelt maleribilde.

Kounellis' prinsipp om å presentere og ikke representere, som nevnt tidligere, er allerede iverksatt med hans første verk. Presentasjonens realistiske effekt er et resultat av at de virkelige objektenes volum inkluderer det tredimensjonale rommet. Alfabetserien involverer hele flaten som omringer motivet, men strekker seg ikke utover det tomme rommet mellom bilde og betrakter. Denne serien viser likevel til Kounellis' ønske om å bryte helt med perspektivets antydning av det illusjonistiske rommet og generelt med enhver antydning til dybde i billedrommet. Hans første skritt var nettopp å male helt flate bilder som involverer en større flate enn det flate lerretet. Etter alfabetserien fulgte naturlig nok, men likevel overraskende fort, en overgang fra den flate veggens grenser til alle de arkitektoniske delene i utstillingsrommet. Alberto Burris' materialbruk (hampsekker) [fig. 72] og Lucio Fontanas integrering av det virkelige rommet i maleriet (snitt på lerret) [fig. 73] var en sterk inspirasjonskilde for Kounellis, noe som var tydelig i noen av de tidlige verkene hans som *Senza titolo* 1968 [fig. 33].<sup>60</sup> Kounellis plasserte fire tomme hampsekker på den øverste kanten av et hvitt lerret som også hang på veggen. Burris' hampsekker henger som vanlige objekter slik man finner dem i deres naturlige kontekst. De henger imidlertid utenfor billedrammen og involverer derved det virkelige rommet som Fontanas' snitt på lerret ikke kunne gjøre. Et snitt er en åpning mot det virkelige rommet og en avsløring av det tradisjonelle maleriets illusjonistiske og fiktive rom. Likevel er den fortsatt fanget av billedrammens grenser og rommet som involveres er kun det som snittets form kan innbefatte.

Kounellis' avstand fra modernismen blir tydeligere på slutten av 1960-tallet. Først med installasjoner som *Senza titolo* 1967 [fig. 13] (Galleria L' Attico, Roma) med papegøye, containeren og kaktus, og senere med arbeider som *Senza titolo* 1969 [fig. 20] (Galleria L' Attico, Roma) med tolv levende hester eller *Senza titolo* 1969 [fig. 35] (Galleri Iolas, Paris) med gassflaskene, ser man Kounellis' bestemte ønske om å frigi maleriet fra billedrammens

---

<sup>60</sup> Kounellis skrev i teksten med tittelen "Burri and Fontana": "The works of Burri and Fontana played a primordial role in my formation, as well as the work of many other artists of that generation who based their research on materials. Consequently, political events inspired us to interpret history, which undoubtedly influenced our sensitivity and our way of evaluating space." Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 46. Opprinnelig trykt med tittel "Nella mia formazzioni" i *Odyssée Lagunaire. Écrits et entretiens 1966-1989*. (Paris: Daniel Lelong, 1990), 133.

todimensjonale flate. Ved å utvide verket til hele det arkitektoniske rommet, og ved å bruke virkelige objekter, brøt han med modernismens to hovedprinsipper: Det mediumsspesifikke og det ahistoriske. Som vi har sett kan de fleste av Kounellis' verk betegnes som installasjoner, selv om Kounellis misliker slike begreper og betrakter dem som meningsløse. I et intervju i forbindelse med utstillingen *Sarcofago degli sposi* i 1999 uttalte Kounellis seg svært tydelig om dette: "Installation does not mean anything. It refers neither to a development nor to a finished act. I would prefer here a definition such as *mise-en-scene* or 'one-acts'".<sup>61</sup> Kounellis har alltid betraktet seg som en maler og ikke som en skulptør, til tross for at arbeidene hans er tredimensjonale og ikke på noen måte kan oppfattes som konvensjonelle malerier. Maleriet har en fortid og en fremtid; den har kontinuitet og derfor mening.

#### *Hvordan objektene plasseres i rommet*

Kounellis' ønske om å skape "bilder" har hatt avgjørende betydning for hvordan verkene hans forholder seg til rom. I et utstillingsrom benytter Kounellis seg av alle de arkitektoniske delene. Vegger, tak, gulv, dører, vinduer og til og med hjørner kan fungere som kunstobjektene billedramme. Kounellis' verk forholder seg til utstillingsrommet på en svært varierende måte. Han benytter seg av alle de arkitektoniske elementene som han har til disposisjon og den formale effekten er derfor ganske variert.

Objektene som henger på veggene opprettholder maleriets konvensjonelle plassering på flate vertikale vegger. Likevel er objektene tredimensjonale og får derfor en relieff- eller friseaktig karakter, særlig når de plasseres i lange horisontale sekvenser langs galleriveggene [fig. 51 og 52].

Når verkene plasseres i et hjørne tar de opp et større volum av rommet, hvor hjørnet fungerer som billedramme. Ofte involverer de også gulvet sammen med de to veggene. I *Tragedie civile* fra 1975 [fig. 22] er de tre objektene plassert på hver av de tre sideflatene av hjørnet, selv om installasjonen fortsatt virker flat. I utstillingen *Homage to Munch* var *Senza titolo* 1980 [fig.74] (Galleria Mario Diacono, Roma) et annet hjørneverk som involverer to vegger hvor plasseringen i tillegg til det komposisjonelle også har en metaforisk betydning.

<sup>61</sup> Jannis Kounellis, *Sarcofago degli sposi*, 45.

Når objektene plasseres på gulvet kan de virke flate som i *Senza titolo* 1969 [fig. 75] med brennende stoff (lit solid fuel), eller de kan bryte rommet vertikalt når volumet er merkbart høyt. Vertikale opphopninger av stein, treplanker, bøker osv. fyller døråpninger, vinduer, eller som i *Senza titolo* 1985 [fig. 76] (Musee d`Art Contemporain de Bordeaux) der mellomrom mellom søylene delvis fylles av verkene. Til tross for at disse verkene står på gulvet og er høyere enn et menneske, virker de flate. Vertikale verk som for eksempel *Senza titolo* 1999 [fig. 32] (Mak Österreichisches Museum fur Angewandte Kunst), hvor objektene (telt og kors) står på gulvet, har en nærmest konvensjonell skulpturaktig karakter. Deres volum er tydelig tredimensjonal og fyller ofte nesten hele det tomme arkitektoniske rommet.

Det finnes imidlertid også flere mindre konvensjonelle verk som er det helt motsatte enn de sistnevnte, der objektene henger fra taket, og bryter en del av eller nesten hele rommet vertikalt. Som for eksempel i *Senza titolo* 1995 [fig. 65] (Chateau de Plieux, Paris), der et stort antall stein bundet med tau, henger fra taket og fyller nesten hele det tomme rommet vertikalt.

I mange verk er objektene så høye at de involverer både tak og gulv, som for eksempel søylemotivet i *Senza titolo* 1991 [fig. 66] i Pulheim, eller de seks store seildukene i *Senza titolo* 1993 [fig. 63] fra XLV Biennale i Venezia. I flere av utstillingene kan man se at kunstverkene ikke blir tilfeldig plassert. Det er en dialog både mellom verkene og mellom verk og arkitektur. For en tilstrekkelig formanalyse av Kounellis' arbeider bør det alltid tas hensyn til både de individuelle delverkenes interne form og komposisjon, og i tillegg relasjonen mellom dem og det arkitektoniske rommets form og innhold.

### *Iscenesettelse*

I et intervju med Franco Fanelli i 1988 oppga Kounellis hvilke kriterier han benytter ved valg av utstillingsrom:

I have one-man shows in galleries and exhibitions in museums, in so called public spaces. In theory, these represent the apex of gallery showings. The kind of institution where I show my work doesn't matter to me, whether gallery or museum. I use space as a theatrical cavity, and there, if I have something to say, I say it. But the space must be of this kind to express my self.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 236.



Det er en scenelignende funksjon i alle Kounellis' verk som lettest kan sees i verk som *Tragedie civile* [fig. 22] (Galleria Lucio Amelio, Napoli, 1975), som det eneste verket i utstillingsrommet. Verket består av tre deler bladgull på vegg, oljelampe og stumtjener med kåpe og hatt. Hver del er knyttet til en forskjellig veggflate i rommet. Likevel står de så nær hverandre at det ser ut som om de bare tar i bruk veggens hvor bladgullet er limt på. På denne måten ser gallerirommet ut som en teatersal. Installasjonen er plassert som en scene som dekker hele den ene siden av salen, mens resten av rommet skal ta imot publikum. Det er med andre ord en fysisk avstand mellom verk og betrakter, som skal stå på et sted som egner seg til en frontal betraktning. Dette er en bevisst etterligning av en teaterscene der Kounellis til og med tar hensyn til belysningen. I *Manifesto per un teatro utopico* [fig. 4] skal for eksempel belysningen skape en dramatisk som en Caravaggios *chiaroscuro* lyseffekt der figurene trer frem fra billedrommets mørke bakgrunn og ut i lyset.

Verkets sceneaktige karakter gjelder ikke bare for verkene som har en slik vertikal plassering som direkte kan assosieres med teaterscenens vertikalitet. Sekkene og kaktusplantene, eller gassflammene som dekker hele gulvet i *Senza titolo* 1971 [fig. 46] (Galleria Gian Enzo Sperone, Turin), eller flammer av opptent brensel som ligger utover gulvet (*Senza titolo* 1969 [fig. 75] kunstnerens atelier, Roma), er alle plassert på flater og gir et uttrykk som et todimensjonalt relieff til tross for deres tredimensjonale form. Til og med de tolv høye hestene, som er plassert i så godt som hele rommet, står som i en friseaktig sekvens, som begrenser seg til veggene de springer ut fra. I likhet med de ovennevnte verkene kan man se på alle verkene som tar i bruk en flat del av rommet som teaterscener eller enkle og flate billeduttrykk. Kounellis har imidlertid en rekke arbeider som lettere kan defineres som tredimensjonale i det de dekker større romområder. Jeg har tidligere nevnt verk som for eksempel steiner som henger med lange metallstenger fra hele taket (*Senza titolo* 1995, Château de Plieux, [fig. 65] Paris eller *Senza titolo* 1993, kunsthalle Renklinghausen, Renklinghausen [fig. 77]), hvor disse fyller hele rommet vertikalt. Likevel er de statiske og betrakterens opplevelse kan beskrives som en statisk betraktning av tredimensjonale bilder.

I praksis implementerer Kounellis denne ideen både gjennom verkets "iscenesettelse", men også gjennom hele utstillingsrommets dramatiske oppsetting. "One needs to consider that the gallery is a dramatic, theatrical cavity (...). My work is not surrealist, the effect is

theatrical, it is Baroque".<sup>63</sup> Verket skal være en del av et dramatisk rom på samme måte som Massaccio, Caravaggio og Tiepolo behandlet rommet. Det flate maleriet strekker seg ut i hele rommet. Det inkluderer betrakteren, men definerer også rommets abstrakte innhold og praktiske bruk.<sup>64</sup> Kounellis vil skape en atmosfære som skal preges av dramatik i likhet med det liturgiske dramaet, slik kirkekunsten presenterer det.

Kounellis betegner seg selv og kunstnere generelt, som en "custodian" som vokter komposisjonens hemmeligheter.<sup>65</sup> Komposisjonens funksjon er for Kounellis noe som oppdages og oppleves intuitivt. Er kunstneren da en "prest" som bærer en mystisk evne til å oppdage og presentere kunst og livets essens gjennom komposisjonens ellers utilgjengelige hemmeligheter? I så fall har vi en parallellisme der kunstneren oppfattes som prest, publikum som troende og kunst som medium mot det metafysiske. Da får komposisjonen og derved også rommet en annen (metafysisk) dimensjon som ikke kan undersøkes her.<sup>66</sup> Det som vi imidlertid kan undersøke er relasjonen mellom verk og rom slik den lar seg uttrykke i Kounellis' arbeider på et fysisk og estetisk nivå.

### *Hjørnet*

Kounellis' "iscenesettelser" benytter seg av en formal og komposisjonell teknikk som tidligere ble brukt i kirkearkitektur. Elementer som den konvensjonelle friseaktige plasseringen av flyttbare ikoner og veggmalierier på veggen, plasseringen av statuer og altertavler på gulvet, kors på taket og andre høye punkter i rommet, lysekroner som henges fra kupler og oljelamper foran ikonene, er alle deler av de teknikkene som ble brukt til den estetiske utformingen av kirkerommet. Slike utsmykkingsformer er i realiteten en tradisjonell

<sup>63</sup> Kounellis. *Echoes in the Darkness*, 172.

<sup>64</sup> Massaccios perspektivbruk i veggmaleriene i Santa Maria Novella fra 1448 forutsetter betrakterens plassering på et bestemt punkt som anses som det riktige ståstedet for å oppleve maleriets illusjonistiske rom. Barokkens ekstreme vertikale forlengelse og blanding av billedrommet med betrakterens reelle rom, er en annen måte å inkludere betrakteren i billedrommet på (Martin, *Baroque*, 155). Relasjonen mellom verk og betrakter i det tredimensjonale rommet kommer jeg til å se nærmere på i kapittel 3 om teatralitet.

<sup>65</sup> "I am a conservator. A custodian. Invisible reality is apocryphal and its meaning is known to its custodian. Therefore the custodian prevents a general access to the mystical secrets conserved. The origin of composition, conserves the order and unites the present and the past. And the modern painter is a man of antiquity, as in any other era". Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 103.

<sup>66</sup> Vi har en arbitrær definisjon (et autoritært begrep) av kunst som ikke kan analyseres på en vitenskapelig måte. Relasjonen mellom det sanselige og det metafysiske i et estetisk uttrykk er en subjektiv påstand som ikke kan begrunnes objektivt med en logisk argumentasjon. Se for eksempel i Øijord, Aksel *Analytisk Estetikk*, (Tell Forlag, Oslo, 1992), 98 om Platons autoritære estetikk.

allmenn praksis og ikke en oppfinnelse skapt av Kounellis. De kan derfor betegnes som *estetiske konstanter*. Kounellis har imidlertid gjort dem tydeligere ved å bruke dem på en ukonvensjonell måte i en kunstutstillingskontekst. Hjørneverk som *Homage to Munch* [fig. 74] (Galleria Mario Diacono, 1980) eller *Senza titolo* 1979 [fig. 3] (Tate Modern, London) henger både sammen med tradisjonen i forbindelse med bruk av hjørner generelt, men også med Kounellis' personlige opplevelser som er knyttet til *ikonostasion*.<sup>67</sup>

Vi har tidligere nevnt opplevelsen Kounellis hadde som liten gutt i sitt barndomshjem, som fikk ham til å merke seg hjørnets betydning. Han beskriver hendelsen på følgende måte: "It may have been fear which made me notice the mysterious symbol of the corner, as if the window and door next to it had lost all significance and escape had been impossible".<sup>68</sup> En scene med to ikoner (St. Georgios og Madonna) og en oljelampe plassert i et hjørne av et mørkt rom hadde en meget sterk effekt på den lille gutten. Kounellis gjenkaller hjørnets forvandling slik: "The presence of the corner grew to gigantic proportions in my mind and was so frightening that its mere recollection still terrifies me today".<sup>69</sup> Hjørnet har derved fått en symbolikk som kan knytte Kounellis' skremmende minner til *Skriket* av Edvard Munch.<sup>70</sup> Hjørnet forvandler seg til et rom fylt av drama som kan fremkalle minner som Kounellis' og knytte dem til kunst- og kulturhistorie [fig. 49].

### *Helhet*

I noen av Kounellis' utstillinger er verkenes plassering så karakteristisk at deres formale forankring i veggmaleriets tradisjon blir helt åpenbar. Jeg har tidligere nevnt flere eksempler på det, som *Senza titolo* 1988 fra Biennale i Venezia, der verkene henger på de fire veggene i hele gallerirommet i en horisontal rytmisk repetisjon av samme motiv [fig. 51]. Andre installasjoner som *Senza titolo* 1994 [fig. 78] (cargo ship Ionion, Pireus, Athen) består av separate verk med varierende motiver, hvor størrelser blir plassert perimetrisk i hele rommet

<sup>67</sup> Ikonostasion er et stativ for flyttbare ikoner og kan både være et skille mellom alteret og hovedskipet i en kirke eller et ikonstativ som fungerer på samme måte som en altertavle. I et hjem kaller man ikonostasion en liten hylleseksjon eller et lite vitrineskap med små ikoner. Foran ikonostasion blir det vanligvis plassert en tent oljelampe og røkelse. Ordet er gresk og sammensatt av ordene εικόν som betyr ikon og substantive στάσις fra verbet ἵστημι som betyr å stå.

<sup>68</sup> Kounellis, "The Corner" i *Echoes in the Darkness*, 115.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Se side 85 i kapittel 4 om tvetydighet.

på forskjellige høydenivåer. Slike utstillinger er en direkte referanse til tradisjonelle veggmalier i kirkeutsmykkinger (Giotto, bysantinsk ikonografi) der forskjellige motiver dekker hele overflaten av det indre rommet.<sup>71</sup> Utsmykkingens mangfold utgjør en helhet med en formal og innholdsmessig sammenheng som definerer rommets abstrakte innhold og praktiske funksjon. Kounellis vil, parallelt med verkenes effekt som en helhet på det arkitektoniske rommet, oppnå en annen indre relasjon mellom verk og rom som en organisme.<sup>72</sup>

### *Det offentlige rom*

Verkenes plassering blir også bestemt av det enkelte arkitektoniske rommet. Gallerirommet stiller ikke lenger noen krav til samtidskunst om hva som egner seg som utstillingsobjekter. Kunstobjektet selv legger premissene og definerer rommets karakter. Derfor er det spesielt interessant å se nærmere på Kounellis' utstillinger som holdes i rom som har hatt en annen sosial funksjon enn vanlige utstillingslokaler. Kirker, biblioteker, båter osv. er stemningsladete rom som selv legger premissene i utstillingen. De stiller krav og kan derfor lettere enn andre rom avsløre Kounellis' strategier i relasjonen mellom offentlige rom og verk. Rommets historie, funksjon og arkitektur er alltid tilstedeværende, og kan derfor ikke overses av kunstneren eller betrakteren. Et nytt objekt som legges i et eksisterende offentlig rom kan bli synlig eller usynlig og kan være i konflikt eller i dialog med det rommet den befinner seg i. Verkenes fysiske tilstedeværelse i offentlige bygninger kan ikke betraktes som "overgrep". Det er tydelig at de er fremmede elementer i rommet, men imidlertid ikke "fiendtlig" innstilt. Dører, vinduer, vegger, tak osv. fungerer som verkenes rammer og fysiske støtteanordninger. Utstillingsobjektene er tilpasset den eksisterende arkitekturen, men blir samtidig ikke anonymisert av den. Dette blir enda tydeligere med verk som *Senza titolo* 1995 (Château de Plieux) [fig. 36] eller *Senza titolo* 1994 [fig. 78] (cargo ship Ionion, Pireus, Athen), der verkene opprettholder deres individualitet selv om plasseringen ikke i høy grad bryter med lasterommets arkitektur. Verken deres ukonvensjonelle form eller plassering virker provoserende eller upassende for rommes funksjon og estetikk.

<sup>71</sup> For eksempel Giottos utsmykking av *Arena kapellet* i Padua fra 1305 og den bysantinske *katholikon* (hovedkirke) på Hocios Loukas klosteret i Hellas.

<sup>72</sup> Verkene forholder seg til hverandre som de forskjellige fasene i utviklingen av en organisme i løpet av et liv. Flere av Kounellis' utstillinger er derfor (til og med de retrospektive) en samling av verk som ikke representerer en kontinuitet i en historisk, men i en ideologisk sammenheng (*Jannis Kounellis. Sarcofago degli sposi*, 45).

Kounellis' respektfulle holdning og tilnærming til rommets historie og betydning for lokalsamfunnet, blir åpenbart synlig og hans intensjoner blir derved ikke lett misforstått. Religiøse symboler som for eksempel kors, kirkebjeller, stearinlys osv. har vært noen av motivene som til og med ble stilt ut i kirkerom. Det er en konstruktiv dialog og dialektikk med rommets historie som foregår både på det formale og innholdsmessige nivå. Verkenes plassering i rommet fungerer som et syntaktisk element i et formalt språk som setter i gang en dialektikk med det offentlige rom. Plasseringens og videre dialektikkens betydning er å avsløre den underliggende ideologiens estetiske valg slik de lar seg synliggjøre i bruken og arkitekturen av det aktuelle rommet. Dette aspektet kommer jeg nærmere inn på i kapittelet om teatralitet.

### *Liturgi og utstilling*

I en religiøs sammenheng vil de troendes åndelige forberedelse til liturgiens sakrament foregå gjennom sansene og særlig ved hjelp av kunst. Syn, hørsel (musikk), luktesans (røkelse), berøring (kyssing av ikonene og følelse av tyngde) er alle involvert i en synestetisk opplevelse som skaper en høy dramatisk atmosfære. Det er denne stemningen som Kounellis søker etter. Et "verdslig sakrament" som kan synliggjøre menneskets natur. I likhet med en kirkemesse vil Kounellis ikke begrense sine estetiske midler til det visuelle. Hele det liturgiske dramaet sikter til mennesket og særlig til den tilstedeværende forsamlingen som deltar aktivt i det åndelige, men som er passive mottakere av de estetiske stimuli. Det er denne rollen Kounellis også vil gi til utstillingspublikummet, nærmere bestemt deres aktive mentale deltakelse stimulert av en synestetisk opplevelse.

### *Bilder i rom*

Bildenes utstrekning og dominans i det tomme arkitektoniske kirkerommet blir forsterket når uttrykket involverer andre sanseinntrykk enn bare de visuelle. Lukten av kaffe som kommer fra verket inkluderer betrakteren i verkets rom og involverer på denne måten det teatraliske aspektet. Lyd og lukt fyller hele det indre rommet (avhengig av styrken i forhold til romstørrelsen), særlig fordi de sprer seg i hele rommet uavhengig av kildenes lokalisering. Bildene kan fungere på samme måte. De er kilder til visuelle inntrykk, men i likhet med en

lukt- og lydkilde trenger man ikke å fokusere sanseapparatene på dem for å merke deres effekt. Dette er et allerede utprøvd element og en teknikk som Kounellis trekker frem etter sitt kunsthistoriske tilbakeblikk. Han finner det i renessansen og særlig hos Caravaggio og Tiepolo, men etter mitt syn kan vi ikke begrense dette elementet til en spesifikk kunsthistorisk epoke. Bildenes innflytelse som overskrider sine fysiske dimensjoner ble bevisst eller ubevisst brukt siden mennesket begynte å skape bilder, og ble systematisk anvendt i arkitekturen lenge før renessansen. Bildenes makt i rom i tilknytning til metafysikk og magi er ikke et aspekt som Kounellis tar opp med sin kunst. Han ser på bildene bare som sammensatte uttrykk med et særegent visuelt språk. Vi kan se at Kounellis' strategi generelt har en dobbelt hensikt: For det første å gjøre oss bevisst bildenes funksjon i rom, som et element av tidligere kunstnerisk praksis, og for det andre å bruke bildenes potensialer som en viktig komponent i et nytt billedspråk.

### *Sfærisk teatralitet*

I friseaktige verk vi har nevnt tidligere som *Senza titolo* 1988 [fig. 51] (Biennale i Venezia) der kunstobjektene er plassert rundt omkring på veggene, blir det åpenbart at veggmaleriet er en direkte referanse. Kounellis' intensjon med å fylle hele rommet med dramatisk faller i noen utstillinger imidlertid sammen med verkenes fysiske utstrekning i rommet. Med *Senza titolo* 1995 [fig. 65] (Chateau de Plieux) hvor objektene henger fra taket, eller i *Senza titolo* 1995 [fig.61] (Hamburger Kunsthalle) hvor de står på gulvet, kan man ikke være i tvil om at det ikke er noen deler av utstillingsrommet som ikke er påvirket av verkets tilstedeværelse. Referansen til veggmaleri blir på denne måten indirekte. Samtidig overskrider verkets teatralitet sin forankring i teateret med hensyn til den formale relasjonen mellom scene og publikum. Her blir Pollocks sitat igjen relevant; at når jeg maler befinner jeg meg ikke foran, men "literally in the painting".<sup>73</sup> Det er nettopp dette som er Kounellis' intensjon, nærmere bestemt å inkludere betrakteren i større grad enn Caravaggios teatralitet.<sup>74</sup> Caravaggio involverer betrakteren i en frontal relasjon som fyller rommet mellom bilde og betrakter. Hos Kounellis utvides denne relasjonen til hele det arkitektoniske rommet hvor kunstobjekt og

<sup>73</sup> Lucie-Smith, *Movements in art*, 35.

<sup>74</sup> I intervju med Friedhelm Mennekes nevner Kounellis Pollock på følgende måte: "I think what Pollock said is valid here. That the difference between a painting by Canaletto and one of his own lies in the fact that he was inside his painting. He didn't see it from outside, didn't have a critical distance. He was, together with his feelings, inside a vortex." Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 302.

betrakter befinner seg i. Kounellis oppnår snarere *en sfærisk enn en frontal teatricalitet*. En antydning om betrakterens tilstedeværelse er en nødvendig forutsetning for verkets teatricalske funksjon. Det betyr at verkets tilblivelse finner sted i tid og rom som faller sammen med betrakterens reelle tid og rom. I motsetning til den konvensjonelle formen for teater er tiden hos Kounellis ikke lineær, men statisk, siden verket oppleves som et enkelt billeduttrykk og ikke som en hendelse som utvikler eller forandrer seg over tid.

### *Det stedsspesifikke*

Kounellis' verker har alltid hatt en fysisk og abstrakt støtte. Når det gjelder form bestemmer en støtte verkets fysiske dimensjon, mens støttens abstrakte innhold (motiver, symboler osv.) virker som en katalysator for verkets mening. Når verk som de ovennevnte involverer hele det arkitektoniske rommet, skaper de et formalt og innholdsmessig samspill med rommets arkitektur, historie og funksjon. Tidlige verker av Kounellis fra 1960-tallet viser en dialog mellom verk og kunstinstitusjonens og kunstmarkedets struktur. De første tegn på Kounellis' ønske om å transformere det tomme gallerirommet til en teatersal, blir tydelige med installasjonene fra 1967 eller de tolv hestene fra 1969. Samtidig er disse verkene hans første åpenbare forsøk på å bryte med kunstobjektets evighetskarakter gjennom tidsbegrensede materialer (levende dyr og planter). Kunstverkets kortvarighet og udefinerbare plassering mellom liv og kunst skaper en bevissthet og en dialog med kunstinstitusjonens kommersielle premisser og kriterier. Verkets ukonvensjonelle form setter i gang en dialektikk mellom verk og bakgrunn, mellom sensibilitet og struktur. Den hvite "gallerikuben" involveres som kunstverdenens representasjon og avslører sin egen ideologi og økonomiske struktur. På denne måten konfronterer og avslører kunstnerens ideologi markedets ideologi.

Kounellis overførte videre denne dialektikken fra gallerirommet til historiske offentlige rom for å etablere en dialog mellom fortid og nåtid. Samtidig med den fysiske forflytningen til nye utstillingsrom ser vi også dialektikkens forflytning fra kunstfeltet til det virkelige liv. Kounellis undersøker kunstspråket som et språk som er en viktig komponent av samfunnslivet. Han velger derfor offentlige rom som har fungert som sosiale sentra og forsøker å avsløre teknikken (det kunstneriske språket) som ble brukt for å realisere deres

funksjon i praksis. Kounellis vil gjøre oss bevisst på den underliggende ideologiens kunstneriske metode for å etablere seg i det sosiale rommet.<sup>75</sup>

I utstillingen i St. Augustinkirken [fig. 15 og 16] fungerer kirkerommets form og innhold som et formalt og tematisk bindeledd mellom rom og verk og mellom verkene selv. Slik har verkene et felles referansepunkt som binder dem sammen og skaper en dialog på kryss og tvers mellom rom og verk. Samtidig trekker Kounellis inn lokale elementer som kobler kirkens indre rom med lokalsamfunnet. Kounellis har i denne installasjonen dekket steinhusene med et stoff som produseres lokalt og kan kjøpes i det lokale markedet. Dette er en representasjon av en annen type relasjon. Den er en referanse til relasjonen mellom kirkens åndelige mål og samfunnets materielle hverdag.

Vi ser at St. Augustin ikke fungerer som en bakgrunn for verkene på samme måte som en teatersetting. I Kounellis' verk er bakgrunnen verkets absolutte motiv. Utstillingen kan være meningsløs uten denne konkrete bakgrunnen eller den kan få en "museal" karakter, hvis den flyttes til et gallerirom. Dette betyr at verkenes funksjon er avhengig av deres spesifikke utstillingsrom. Dette er den velkjente problematikken som vi kan se i enhver museumssammenheng, at et kunstverk mister sin opprinnelige karakter når det blir flyttet fra sitt opprinnelige rom og fremstilt som en museumsgjenstand. Oppnår vi den samme effekten med Kounellis' verk når de flyttes fra sine opprinnelige plasseringer? Kounellis' verk kan betraktes som stedsspesifikke, men på en måte som må presiseres nærmere.

Vi har sett i St. Augustin at Kounellis forholder seg til det eksisterende arkitektoniske rommet med objekter som formalt og innholdsmessig relaterer seg til arkitekturen. Det stedsspesifikke hos Kounellis har imidlertid ikke en lokal karakter. Verket fremhever ikke de lokale karakteristika i St. Augustin for å fremheve stedets særegne individualitet. De er ikke portretter av et lokalsamfunn eller en nasjon. Det lokale brukes som et partikulært eksempel for å forstå og begrunne det allmenngyldige. Kounellis tilnærmer seg det partikulære (St. Augustin) for å få tilgang til det universelle (kristen religiøse praksis). Det lokale (og personlige) er viktig, fordi det kan representere menneskehetens kultur og historie. Denne holdningen er så dominerende i hans kunstneriske ideologi at han forholder seg til sin greske

---

<sup>75</sup> McLuhans bok *The medium is the message* er her relevant i forbindelse med Kounellis' materialbruk og kunstneriske strategi. Istedenfor en fokusering på den spesifikke informasjonen et medium bringer til oss, foreslår McLuhan en fokusering på mediet i seg selv og den måten den bærer informasjonen.



opprikkelse snarere som en hindring i hans dialektiske tenkning enn som en forståelseshorisont han kan fortolke virkeligheten gjennom.<sup>76</sup>

Kounellis' arbeider kan imidlertid ikke oppfattes som refleksjoner som vil uttrykke kunstnerens personlige historie, ideer og følelser. En refleksjon kan preges av tilfeldighet og kan ha et innhold som er helt subjektivt. Vi ser tvert imot at Kounellis' verk i sin helhet verken er surrealistiske eller ekspressive. De behandler felles og objektive problemstillinger, og objektene og materialene som brukes er allmenne konstanter. Kounellis vil ikke formidle en dialog mellom kunstner og sted, men en dialog mellom faste strukturer og nye radikale ideer, mellom gamle og nye ideologier og mellom fortid og nåtid for å produsere en ny fremtid.<sup>77</sup>

#### *Repetisjon av motiver*

Vi har tidligere sett at repetisjon som et element ikke bare brukes i forbindelse med enkelte objekter eller verk i en spesifikk utstilling, men de samme motivene kan gjentas i forskjellige utstillinger. De tolv hestene så vi for eksempel først i 1969 i Galleria L'Attico i Roma og deretter i den 37. Biennale i Venezia i 1976, i Whitechapel Gallery i 2002, og i en rekonstruksjon med fjorten hester i den retrospektive utstillingen på Museo d'Arte Donna Regina, Madre i Napoli i 2006. I et intervju med Robin White ble Kounellis spurt om hans deltakelse i den 37. Biennale med en replika. Hans svar viser hvilken betydning en repetisjon av et motiv kan ha:

W: At the 1976 Biennale you also replicated a work dating back to 1969. Do you consider it a different work since it is placed in a different context?

---

<sup>76</sup> "Now that I'm here, I'm in a dialectic relationship with that tree out there and with the present situation, but it's clear that this still depends on Greece to a certain degree. My dialectic abilities naturally depend on it, but for that reason I must reject it." Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 199.

"I am proud of having been born in Greece, but it's only a bureaucratic fact. Real experiences do not happen there, in my case. It's only natural that I carry my life and my memories along with me." Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 214.

<sup>77</sup> Kounellis' metode minner oss om Christos stedsspesifikke inngrep i det offentlige by- og naturlandskap. Kounellis benytter seg imidlertid mest av det indre rommet som han benytter som en teatersal.

K: I made a replica of the work with the horse for the 1976 Biennale because the appropriate conditions existed once again. I felt that it was the right context for that representation.<sup>78</sup>

Betingelsene som Kounellis refererer til er, som nevnt tidligere, kunstinstitusjonens og kunstmarkedets struktur som fortsatt var gjeldende. Motivet kunne derfor ha den samme funksjonen som da den først ble stilt ut i 1969. Verket var ennå ikke klart for en museal arkivering. Gallerirommet utgjør som fysisk konstruksjon en hoveddel av installasjonen. Verkets avhengighet av gallerirommet viser til verkets stedsspesifikke karakter, men likevel har galleriet som bakgrunn et universelt og ikke-partikulært lokalt innhold. Verket får derfor en høy grad av fleksibilitet, siden det kan ha den samme funksjonen i alle de hvite gallerirommene hvor det blir stilt ut.

Til tross for at de samme motivene stilles ut i forskjellige utstillingslokaler er de ikke replika av tidligere motiver, fordi hvert sted har sin individualitet. Verket tilpasses det nye rommet og vil gjennom en interaksjon med den nye arkitekturen og de lokale forholdene få en ny karakter og kanskje også et nytt innhold. I den retrospektive utstillingen i Napoli i 2006 økte Kounellis hestenes antall fra tolv til fjorten. Verkets form ble tilpasset det nye rommet, mens verkets mening og funksjon forble den samme. Et annet eksempel er vektsekvensen som først ble stilt ut i et gallerirom i 1969 [fig. 42]. Vi har tidligere sett den i flere variasjoner som den som ble plassert i et bylandskap i Barcelona [fig. 43]. Alle vektsekvensene var fremstilt som modulkonstruksjoner. I alle innendørsutstillingene hadde de hatt et varierende antall vekter, men alle sekvensene var basert på den samme vekten som modul. I Barcelona ble imidlertid dimensjonene i installasjonen mye større enn før og objektene som lå på vektene var ikke løst kaffepulver, men store sekker med kull. Motivet var en av mange varianter av det samme motivet, men tilpasset nye omgivelser. Verkets form ble forandret, men verkets funksjon var fortsatt den samme. Enten med kaffepulver eller med hampsekker og kull, refererer motivet til de samme aspektene (maritim transport, økonomiske relasjoner, masseproduksjon, tyngde osv). Repetisjon av motiver er en av Kounellis' hovedstrategier. Selv om motivene er de samme, blir de aldri identiske. Det handler om en form for repetisjon som gir en høy grad av fleksibilitet i Kounellis' stedsspesifikke aspekt.

Kounellis har sitt eget prosjekt som er uavhengig av stedets lokale karakter. Han kommer med sine motiver, former og ideer og gjennom dem skaper han dialog med stedets

---

<sup>78</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 174. Opprinnelig trykt i *View*. vol. 1, no. 10, (March 1979): 1-24.

universelle trekk. Han velger rom som kirker, museer, gallerier, kunstinstitusjoner, utdanningsinstitusjoner, som alle er steder som bærer sosiale relasjoner i seg, steder som har hatt en sosial funksjon og betydning og som derfor kan gjenspeile den sosiale ideologien og strukturen. Gjennom slike offentlige steder kan Kounellis lettere synliggjøre rollen som kunst påtar seg som et språk for å realisere stedets underliggende ideologi og funksjon. Kounellis' tilnærming har ingen intensjoner om å være kritisk, men kun være en nøytral observatør, som vil bevisstgjøre betrakteren om det konvensjonelles bedrag som natur istedenfor kultur. De tolv hestenes ukonvensjonelle innføring i gallerirommet virker stimulerende for betrakterens fantasi som skal forsøke å gi svar på hva relasjonen mellom levende dyr og et kunstgalleri kan være. Verket gir ikke noe svar, men stiller spørsmål og skaper debatt. Kounellis' dialektikk følger Sokrates' spor og stiller spørsmål til samtalepartnerens tilsynelatende sanne påstander. Kounellis' verk kan slik betraktes som visuelle *sokratiske spørsmål* til menneskehetens konvensjoner i det offentlige rom.

### *Oppsummering*

Vi har så langt sett at Kounellis' tilnærming til og forhold til rom setter i gang en dramatisk dialektikk som handler om menneskets livsbetingelser. Resultatet av dette er ikke en konklusjon eller et budskap som kan formuleres i en setning, men en subjektiv opplevelse av en situasjon i tid og rom.

Naturens tilstedeværelse er fragmentarisk og ikke et tema i seg selv. Levende dyr, planter og råmaterialer er ikke referanser til natur, men til kultur. Kounellis' radikale bruk av levende dyr og planter har ikke en etisk hensikt, som å vise til deres natur som en moralsk verdi i seg selv. Deres innføring i kunst som kunstmateriale har ikke en annen betydning enn å synliggjøre kunst- og kulturpraksiser. Verkene stilles aldri ut i et natur-landskap. Både når de blir stilt ut innendørs og utendørs settes de alltid opp i en kulturell kontekst, som er skapt og dominert av mennesket. Enten det er i et gallerirom eller i et bylandskap settes verkene og stedets estetikk opp mot hverandre som menneskeskapte produkter av kultur.

Kounellis' kunst handler ikke om ontologiske og eksistensielle spørsmål og svar. Det religiøse og det metafysiske betraktes som kulturelle faktorer og ikke som undersøkelsesfelt *per se*. Kounellis' *one-act* skaper et scenerom for bevisstgjøring av hvordan kultur engasjerer kunst, nettopp i forbindelse med disse eksistensielle spørsmålene.

Samtidig bruker Kounellis et nytt kunstnerisk språk i et forsøk på å etablere en ny måte å forholde seg til verden på. Dette er et språk som tar utgangspunkt i tradisjon og historie, slik det blir uttrykt gjennom den kunstneriske praksisen. Han foreslår en ny teknikk inspirert av menneskets hverdagsliv og virkelige liv generelt.

Kounellis' utstillinger skaper situasjoner som er antroposentriske og antropometriske (refererer til *measurement*) i offentlige rom og som fylles totalt av menneskets eksistens. Situasjonene hentes fra virkeligheten for å føre oss tilbake til den. Hans antropometri gjelder både objektenes form og innhold. Han presenterer objektene slik de er i virkeligheten for å synliggjøre deres virkelige betydning, nærmere bestemt materiens moralske verdi.

Kunstner og betrakter i dette rommet er ikke individer med personlige kunstneriske uttrykk, men sosiale vesener. Kunst, kultur og materie blir fremstilt kun som sosiale dimensjoner. Mennesket er til stede som en universell kategori i et offentlig rom og ikke som et enkeltindivid i en privat intimsfære. Det kunstneriske dramaet som finner sted i Kounellis' rom er et verdslig sakrament som sikter mot åpenbaringen av menneskets natur.

Rommet hos Kounellis har generelt en dobbel funksjon: For det første som menneskelivets "container" og derved en uatskillelig del av vår forståelseshorisont, og for det andre som et estetisk element (arkitektonisk, kunstnerisk) med en moralsk verdi. Av hensyn til rommets sentrale rolle og fremstilling, nettopp som en faktor som både definerer og blir definert av menneskets kultur og historie, vil jeg kalle Kounellis' rom for et humanistisk rom.

## Kapittel 3 Teatricalitet

### 3.1. Teatricalitetens historie hos Kounellis

I Kounellis' lange karriereløp kan vi se en tidlig bevissthet om betydningen av rom og teatricalitet. Med *alfabeto*-serien går Kounellis over fra staffelimaleri-tradisjonen til et maleri som løser opp rammens grenser.<sup>79</sup> Det todimensjonale billedrommet forenes med det tredimensjonale reelle rommet som likevel fremdeles er representert i form av den flate veggen hvor bildet er plassert. Kounellis' brudd med illusjonistisk maleritradisjon foregår samtidig med en gradvis utvidelse av verkets rom og en blanding mellom verk og arkitektur. Verkene i utstillingene fra 1967 i Galleria L'Attico kan uavhengig av den radikale materialbruken betraktes som skulpturobjekter. De utgjør en helhet av ett og samme kunstprosjekt, men blir ikke integrert i gallerirommet og står frem som autonome utstillingsobjekter.

Interaksjonen med gallerirommet som et element i Kounellis' installasjoner blir først registrert i 1969 med de tolv hestene. Med dette verket etablerer Kounellis en synlig relasjon mellom verk og det arkitektoniske rommet, og jeg betrakter derfor dette verket som et vendepunkt i Kounellis' tekniske utvikling. Hester-gallerirom relasjonen setter i gang en dobbel dialektikk som foregår både på et fysisk og et kulturelt nivå. Denne dialektikken mellom arkitektonisk rom og verk som hestene initierte, er blitt mer synlig i Kounellis' senere verk der han stiller ut i ikke-kunstrelaterte kontekster. Utstillingen i Sant Augustin i 1999 er etter min vurdering en kulminasjon av Kounellis' strategi for å forene kunst med det sosiale offentlige rom.

Samtidig med utvidelsen av verkets rom i hele det arkitektoniske rommet foregår også en radikal utvikling i relasjonen mellom verk og betrakter. Alle Kounellis' verk med levende dyr og planter har siden 1960-tallet medført en interaksjon mellom verk og betrakter på et fysisk nivå. Besøkende kunne blant annet vanne plantene og ta på hestene. Denne typen interaksjon mellom verk og betrakter kan anses som et sekundært og uungåelig element.

---

<sup>79</sup> Kounellis oppfatter *alfabeto*-serien som veggmalierier, fordi de ikke ble malt på staffeli men på veggene i hans atelier. Kounellis mener forøvrig at han aldri har laget staffelimalerier.

Kounellis har ikke vært interessert i å viske bort grensene mellom kunst og liv som Joseph Beuys<sup>80</sup> *sosiale skulptur* eller Allan Kaprows<sup>81</sup> happenings.

I kapittel 2 om rom har jeg referert til Kounellis' iscenesettelser av sine motiver. Dette foregår gjennom en komposisjon og en sammensetning av objektene som henter eksterne tekniske elementer fra teaterkunsten. Oppsettingen av installasjonene som en teaterscene, og omformingen av utstillingsrommet som en teatersal er et teknisk element som angår verkets form. Det tidligere nevnte verket *Tragedie civile* [fig. 22] er representativt for denne kategorien. Vi kan imidlertid ikke begrense Kounellis' teatricalitet til en ekstern etterligning av en teatersituasjon. Når Kounellis refererer til sine inspirasjonskilder i forbindelse med teatricalitet nevner han maleritradisjonen og ikke teateret. Jeg vil forsøke å definere og undersøke teatricalitetens betydning hos Kounellis som et estetisk begrep som anvendes for å beskrive relasjonene mellom figurene i verket og mellom verk og betrakter. Jeg har derfor valgt å analysere to installasjoner fra den samme utstillingen (i St. Augustins kirke i Mexico) hvor bare den ene kan plasseres i kategorien sceneaktige verk. På denne måten vil jeg undersøke teatricalitet som et konstituerende element i verkets struktur uavhengig av den eksterne etterligningen av teateret.

Fra begynnelsen av 1970-tallet med innføringen av teatricalitet som et grunnleggende element, indikerer Kounellis sitt ønske om å ta vare på betrakterens rolle som tilskuer. I intervjuet med Marco Lanuzzi i 1987 oppgir Kounellis at: "I have never considered my works from the Sixties in any way theatrical. (...) My intention was not to make it theatrical".<sup>82</sup> Hvordan skiller Kounellis mellom hestene og St. Augustin, og derved mellom interaksjon og teatricalitet? For å kunne besvare denne typen spørsmål som angår relasjonen mellom verk og betrakter må jeg først forsøke å definere Kounellis' teatricalitet.

---

<sup>80</sup> Beuys, Joseph. "Social Sculptur" i *Joseph Beuys in America Writings by and Interviews with the Artist*. (New York: The Estate of Joseph Beuys, 1990), 19-57.

<sup>81</sup> "Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by space and objects of our every day life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. (...) Objects of every sort are materials for the new art. (...) Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents".

"What is interesting to art is that everyday routines could be used as real offstage performances." Kaprow, Alan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. (London: University of California Press, 2003), 8-9, 187.

<sup>82</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 231.

Begrepet teatricalitet er, i likhet med entropi, informasjon og poesi,<sup>83</sup> et lånt begrep og man bør derfor være bevisst på å kunne skille mellom dets opprinnelige betydning og måten det blir brukt på i en billedkunstsammenheng. ”Theatricality is one thing and theater is another”<sup>84</sup> sier Kounellis for å trekke et skille mellom teaterkunsten og maleriets teatricalitet. I det samme intervjuet til Lanuzzi innrømmet Kounellis begrepenes problematiske definisjon og bruken av dem: “It’s very hard to define terms like ‘spectacular’ or ‘theatrical’”<sup>85</sup>, selv om han i mange sammenhenger selv har karakterisert sin kunst som teatricalsk.

Teatricalitet er et av de problematiske ”overføringsbegrepene” jeg her retter oppmerksomheten mot. Jeg kommer til å bruke teatricalitet i maleriet med den betydningen det opprinnelig hadde fått, for så å undersøke denne betydningens anvendbarhet i Kounellis’ kunst. Siden teateret og maleriet er to ulike systemer som styres av forskjellige lover og defineres av forskjellige begrepsapparater kan et bilde ansees som teatricalsk bare i en metaforisk eller analogisk forstand.

### *Frieds theatricality*

Med sin bok *Absorption and Theatricality. Painting and beholder in the Age of Diderot* innførte Michael Fried begrepsparet *absorption vs. theatricality* for å beskrive relasjonen mellom verk og betrakter i franske malerier på 1800-tallet. Med begrepet *absorption* beskriver Fried relasjonen mellom figurene i et malerimotiv som en lukket og innoverrettet relasjon og interaksjon som ekskluderer betrakteren. Med *theatricality* beskriver Fried derimot en motsatt situasjon der relasjonene mellom figurene spilles ut mot hverandre og på denne måten blir betrakteren dratt inn og inkludert i bildets motiv.

Sett i lys av Frieds definisjon av teatricalitet kan installasjonen med hestene ikke være teatricalsk, fordi hestene ikke interagerer med hverandre (siden de står bundet fast i ringene som er festet på veggene). Dette betyr at her kan vi verken snakke om *absorption* eller *theatricality* med hensyn til mangel på handling og interaksjon mellom figurene, noe som er

---

<sup>83</sup> I litteraturen om Kounellis bruker kunstkritikere karakteristikken *visuell poesi* om Kounellis’ kunst. Dette begrepet blir imidlertid ikke definert. Se for eksempel Gloria Moures tekst i Kounellis, Jannis. *Jannis Kounellis. Works and Writings 1958-2000*. (Barcelona: Ediciones Poligrafa, 2001), 50-81.

<sup>84</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 101.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 231.

en forutsetning for å anvende Frieds begrepspar (selv om betrakteren interagerer med verket). Vi kan imidlertid teste teatricalitetens gyldighet i relasjonen mellom hestene og galleriveggene, som i realiteten er motivets tema. For å kunne snakke om teatricalitet hos Kounellis må vi med andre ord overføre begrepet fra en mellommenneskelig (og mellom levende dyr) relasjon til alle typer relasjoner som finnes i verket. Dette ser også ut til å være i samsvar med Kounellis' oppfatning av teatricalitet slik han beskrev det til Peter Noever i forbindelse med katalogen til utstillingen *Sarcofago degli sposi*:

I prefer theater to cinema, cinema, since it is based on breathing, on things that reach you unfiltered. Cinema is filtered, while theater is not. In painting you have the same thing. In an exhibition like this one people come and see that it is not cinema. The exhibition has its own intrinsic warmth which is impossible to describe. This points to a different type of thinking. In cinema there is no smell, but coffee has its own odor and if you proceed from the odor of coffee you arrive at a love for theater. That is inevitable.<sup>86</sup>

### *Caravaggios teatricalitet*

”All Italian painting is theatrical to some extent” skriver Kounellis om teater i sin tekst *Black and White* og føyer til: ”Caravaggio, for instance, or Tiepolo. This is the kind of theatricality that I seek in my work”, for igjen å bekrefte at hans form for teatricalitet står nærmere maleriet enn teateret.<sup>87</sup> Vi kan i første omgang tolke uttrykket ”this kind of theatricality” som en henvisning til et forbilde som Kounellis vil etterligne når han komponerer sine installasjoner. En teaterforestilling i en konvensjonell form for teater forutsetter imidlertid tilstedeværelse av et publikum for å kunne spilles ut. Dette betyr at et teaterstykke ikke er et evigvarende kunstobjekt som en tekst, men finner alltid sted i tid og rom hvor publikum også befinner seg. Denne typen relasjon mellom teaterstykket og publikum kan også overføres til billedkunst for å beskrive et lignende fenomen, der et bildes tilblivelse er avhengig av betrakterens tilstedeværelse. I så fall må vi snakke om en utvidelse av Frieds teatricalitet med en annen karakteristikk som kjennetegner teaterkunsten; betrakteren som katalysator i verkets tilblivelse. I forbindelse med Kounellis' kunst vil jeg derfor undersøke hvordan teatricalitet kan oppstå, både som en følge av de indre relasjonene i verket, men også i relasjonen mellom betrakteren og verket.

<sup>86</sup> Jannis Kounellis. *Sarcofago degli sposi*, 46.

<sup>87</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 101.



I Caravaggios teatralitet som Kounellis er fascinert av, er motivets og komposisjonens visuelle struktur av den typen som Fried beskriver, nærmere bestemt som en interaksjon mellom figurene som kan inkludere betrakteren. Samtidig er bildene strukturert på en slik måte at uavhengig av motivets realistiske fremstilling blir de sett på som iscenesatte hendelser. Caravaggios barokk-dramatikk og realisme tiltrekker og inkluderer betrakteren som en tilskuer til et teaterdrama. Betrakterens illusjonistiske fortryllelse blir imidlertid utfordret av det teatraliske uttrykket som avslører bildet som en fiksjon. Den selvkritiske kunst setter betrakteren i en ustabil posisjon der han veksler mellom å være en subjektiv deltaker betatt av billedverdenen og en objektiv observatør til en malerisk fiksjon. Maleriet som selvkritisk kunst er, hos Caravaggio, en bevisst strategi som omfatter alle hans verk. Howard Hibberts kommentar om Caravaggios *The Incredulity of Saint Thomas* (Den tvilende Thomas) [fig. 79] er en klar bemerkning til dette:

The surgical detail of the picture is unbearable – or would be, were it not for the counterbalancing composition. Caravaggio placed four heads in a concentrated diamond in the center of a canvas that is artfully planned and plotted, which is to say that it is unnatural. Thus the shockingly realistic Doubting Thomas could even be called classicizing in its composition.<sup>88</sup>

Frieds teatralitet er, med andre ord, infisert av en selvmotsigelse og et paradoks hos Caravaggio. Teatralitet avslører seg selv som en sceneaktig fiksjon. Det er nettopp denne teatraliteten som karakteriserer Kounellis' kunst. Han har i flere sammenhenger uttrykt sin misnøye med en blanding mellom liv og kunst der skillelinjene ikke skal være synlige. I motsetning til Beuys' visjon, som jeg tidligere har nevnt, hvor han vil forene kunst og liv med den beryktede "social sculpture"<sup>89</sup> og gjøre kunst om til en hverdagspolitisk aktivisme, er Kounellis' ønske diametralt forskjellig. I Kounellis' estetiske filosofi er en bevisst strategi å basere verkets struktur på Caravaggios spenning mellom subjektiv innlevelse og objektiv observasjon. Med utgangspunkt i en verksanalyse kommer jeg videre til å vise hvordan Kounellis, gjennom Caravaggios polaritet, pendler mellom illusjon og virkelighet, eller nærmere bestemt mellom *teatralitet og virkelighet*.

<sup>88</sup> Hibbert, *Caravaggio*, 167-168.

<sup>89</sup> Beuys, Joseph. *Joseph Beuys in America*. (New York: The Estate of Joseph Beuys. 1990), 19-23.

### *Picassos diskursivitet*

Kounellis' installasjon *Senza titolo* 1979 [fig. 3] er en gjenklang av Caravaggios polaritet mellom fiksjon og virkelighet i en ekstrem form som kan sammenlignes med Picassos *papier collè* [fig. 80] i lys av Rosalind Krauss' analyse i hennes essay "In the Name of Picasso".<sup>90</sup> Picasso har i en kombinasjon av tegning og collage brukt avispapir som materiale. Avispapiret, som er et virkelig og flatt objekt, blir hos Picasso transformert gjennom et persepsjonsspill og blir til og med usynlig. Som Krauss sier: "He inscribes transparency on the very element of the collage's fabric that is most reified and opaque: its planes of newspapers".<sup>91</sup> Avhengig av plasseringen ser man avispapiret som en illusjon av tomt rom, men også som et tredimensjonalt objekt i form av for eksempel en flaske. Når blikket imidlertid går over fra en form til en annen blir man bevisst avispapirets natur som et virkelig objekt.

Det er den samme vekslingen mellom illusjon og objektivitet som vi har sett hos Caravaggio, som Krauss analyserer fra en semiotisk innfallsvinkel i Picassos collage. Forskjellen mellom Caravaggio og Picasso er at den første kun involverer malte figurer, mens den andre involverer både malte og virkelige objekter. I likhet med Picasso har Kounellis anvendt polariteten illusjon-objektivitet mellom tegning og virkelighet (*Senza titolo* 1979). Det aktuelle verket som kan anses som en installasjon består av en stor kulltegning som Kounellis utførte direkte på to vegger i et av gallerirommets hjørner. Det er et øde bylandskap uten noen tegn til menneskeliv. Det eneste livstegn som finnes har Kounellis forvandlet til et dødsmerke. Dette er to støpte kråker som er festet med pil på den ene veggen over bygningene og som antyder en dødstrussel som fortsatt henger over byen.

Bygningene er ikke tegnet med et felles perspektiv, men slik de er plassert på de to veggene skaper de en illusjon av rom som ligner på en vei som går gjennom byen innover i billedrommet. Da ser det ut til at forsvinningspunktet i veiens perspektiv ligger i hjørnets vertikale linje der de to sideveggene møtes. Det finnes imidlertid et forsvinningspunkt hvor hjørnenes horisontale og virkelige linjer møtes. Kounellis har plassert tegningen på en slik måte at man får inntrykk av at de to ulike forsvinningspunktene kan falle sammen. Vi ser med andre ord et persepsjonsspill i blandingen mellom tegningens og det virkelige rommets

<sup>90</sup> Krauss, Rosalind. "In the name of Picasso" i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.

<sup>91</sup> Kraus, *The Originality of the Avant-Garde*, 33.

perspektiv. Denne blandingen av et illusjonistisk og et reelt rom er kjent fra trompe-l'oeil teknikkens visuelle bedrageri.

Betrakteren opplever imidlertid den samme effekten som ved Caravaggios malerier og Picassos avisopprull. Han oppfatter billedrommet som virkelig, men blir samtidig bevisst på dens trompe-l'oeil fascinasjon i det han ser at hjørnet ikke er transparent. Betrakteren blir bevisst veggens flathet når han merker uoverensstemmelser i tegningens perspektivsystem (det finnes t.o.m. bygninger med omvendt perspektiv), og særlig når blikket hans rettes mot himmelen over bygningene. De to støpte kråkene som er festet over bylandskapet der hvor himmelen skal være, visker bort alle spor av illusjon og bringer betrakteren tilbake til den harde virkeligheten. Disse uoverensstemmelsene i perspektivet, sammen med kråkene, stimulerer bildets objektive lesning på samme måte som Picassos avisopprull.

Krauss har bemerket om den visuelle strukturen i *papier collé*: "What collage achieves, then, is a metalanguage of the visual. It can talk about space without employing it".<sup>92</sup> Man kan imidlertid påstå det motsatte om *Senza titolo 1979: Kounellis metaspråk om det visuelle er å snakke om det fiktive rom ved å involvere det virkelige rom*. Forskjellen mellom betrakterne av *papier collé* og *Senza titolo 1979* er at den første opplever en mental persepsjonskonflikt, mens den andre opplever denne konflikten også på kroppen. Kounellis' betrakter står virkelig midt i verket og opplever en mental-fysisk polaritet, mellom et visuelt bedrageri og en kroppslig objektiv kontakt med virkeligheten. I tillegg til det virkelige rommet opplever Kounellis' betrakter en følelsesmessig reaksjon på synet av de to drepte kråkene over det øde bylandskapet. Stemningen i collagene er derimot følelsesmessig nøytral.

Picassos collage skaper en persepsjonsforvirring som retter vår oppmerksomhet mot bildets visuelle struktur og derved mot representasjon i seg selv. Den indre visuelle dialektikken i verket setter i gang en videre dialog mellom betrakter og kunst, og som Krauss bemerket om collage: "It enters our experience not as an object of perception, but as an object of discourse, of representation".<sup>93</sup>

Min påstand her er at Kounellis fører videre denne diskursen fra representasjonens visuelle konvensjoner, som vi ser i *Senza titolo 1983*, til alle sosiokulturelle konvensjoner der

<sup>92</sup> Krauss. *The Originality of Avant-Garde*, 37-38

<sup>93</sup> *Ibid.*, 38.

kunst er involvert i en hverdagslig sosial praksis. Denne diskursen finner sted i en kulturell kontekst, ikke bare som en mental, men også som en fysisk prosess. Eksempler på dette kan være utstillinger som i St. Augustin i Mexico, hvor Kounellis satte i gang en diskurs om kunstens rolle i en religiøs sammenheng inne i selve det religiøse rommet.

### 3.2. Oppsummering 1

Vi har så langt sett at Frieds teatralitet, slik vi finner den hos Caravaggio, er sammenflettet med en selvreferensialitet og selvkritikk som kan anvendes analogisk både i en kubistisk collage og en installasjon. Det som tiltrekker og inkluderer betrakteren i verket er det samme som får ham til å tvile på verkets objektive virkelighet: "Doubt is always present in the construction of an image" sa Kounellis i et intervju til Rudi Fuchs.<sup>94</sup>

Det er rett og slett et spørsmål om standpunkt for betrakteren, som er karakteristisk for barokk, som Caravaggio imidlertid snudde opp ned på og skapte derved et standpunkt mot standpunktet. Betrakteren opplever derfor en ambivalens som oppstår på grunn av de forskjellige innfallsvinklene som bildet utfordrer ham til å ta. Denne ambivalensen foregår ikke i bakgrunnen, men oppstår i motivets kjerne som også er avgjørende i forbindelse med forståelsen av verket. Det ser derfor ut til at ambivalensen alltid har tvetydighet som sin partner. Selvrefererende bilder som de ovennevnte verkene, betegnes som *metapictures*, men, som Mitchell sier, ikke er en stilistisk karakteristikk: "Pictorial self-reference is, in other words, not exclusively a formal, internal feature that distinguishes some pictures, but a pragmatic, functional feature, a matter of use and context", og derfor, føyer han til: "any picture that is used to reflect on the nature of pictures is a metapicture".<sup>95</sup>

Hos Caravaggio er de iscenesatte meningsproduserende relasjonene lokalisert mellom menneskefigurene, hos Picasso mellom virkelige objekter (avispapiret) og tegnet form, og hos Kounellis mellom fiktivt (tegning) og arkitektonisk rom (virkelighet). De tre kunstnerne jeg har valgt representerer eksempler på en historisk utvikling av teatralitet i forbindelse med betrakterens rolle i det virkelige rom. Mens Caravaggios bilder er stille teaterscener med flate

<sup>94</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 204.

<sup>95</sup> Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1994). 35. Wittgensteins "duck-rabbit", Rubbens "Las Meninas", Magrittes "Les trahison des images" er kjente metabilder

illusjoner, trekker Picassos collage det reelle rommet inn i verket i en begrenset grad som ikke kan overskride bildets flatethet. Kounellis, tvert imot, trekker publikum inn i selve scenerommet. Vi har med andre ord en utvikling av relasjonen mellom teatralitet og rom som kulminerer med Kounellis' forening mellom betrakterens og verkets rom. Beuys og Kaprow har på den andre siden kommet så langt at det virkelige rommet både har invadert og nesten okkupert scenerommet.

Jeg vil her trekke inn Kounellis' utstilling i St. Augustin kirken i Mexico som et eksempel på hvordan Kounellis' selvkritiske teatralitet som en diskurs mellom illusjonistisk og virkelig rom flyttes til en diskurs i det virkelige sosiokulturelle rommet. Samtidig vil jeg vise til hvilke typer relasjoner som finnes mellom objektene i verket og mellom objektene og arkitekturen i St. Augustin som utgjør grunnlaget der Friedls (og videre Caravaggios) teatralitet kan anvendes.

### 3.3. Teatralitet og offentlig rom – St. Augustin

St. Augustin [fig. 15 og 16] er en kirke i Mexico by som ble bygd i 1692 i Romersk Barokk stil, men som siden 1867 har fungert som universitetsbibliotek.<sup>96</sup> Filosofen Leibniz har uttalt: "In a material thing there is always something that bears the traces of its earlier state, so that its cause can be discovered in it."<sup>97</sup> I Kounellis' estetisk filosofi ser det ut til at det er en tilsvarende "naturlov" som gjelder for kulturobjektene; at de bærer i seg sporene av sin tidligere tilstand. I forbindelse med utstillingen i St. Augustin ble Kounellis, i et intervju av

<sup>96</sup> Følgende bakgrunnsinformasjon om St. Augustins historie er hentet fra Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 292.

"The desecrated San Augustin church. The church was built in 1692, in Roman Baroque style, and, in terms of dimensions and magnificence, it attempted to compete with the cathedral itself. It represented a status symbol of the cultural powers of the Church and the Spanish Crown for many years and, at the same time, was the church of the first University founded on American soil. During the 1862 revolution it was confiscated and, in 1867, transformed into the National Library. In place of the statues of saints, 4 figures of personalities considered geniuses in the field of culture were placed around the central nave, among them Socrates, Aristotle, Plato, Seneca, Virgil, Confucius, Dante, Copernicus and Humboldt. The only representative of the former group or saints though worthy to remain in the new company was Saint Paul. When, in 1979, the Library was moved to its new Headquarters in today's famous building, many important manuscripts and incunabula were put under conservation there. At that point the church became the symbol of the cultural force of the revolution and of the laic element of Mexican society. In 1985, an earthquake fractured the so-called backbone of the static and, consequently, the building was on the verge of collapse. Today, after enormous efforts, the church is about to be entirely restored, so its harmony will be saved".

<sup>97</sup> *Encyclopedia of Philosophy*. Redigert av Paul Edwards, bind 4, (New York: Macmillan and The Free Press, 1967), 424.

Friedhelm Mennekes, spurt om hva som interesserer ham i en desakralisert kirke som St. Augustin. Kounellis svarte: "Once a church, always a church"<sup>98</sup> – hvilket minner om det han skrev om Malevichs kvadrat: "There is some yellow in Malevich's square because there is an echo of gold behind it" (fra den russiske ikontradisjonen).

Det var nettopp som en kirke at Kounellis forholdt seg til San Agustin da han forberedte utstillingen sin, men ikke på grunn av et personlig religiøst livssyn: "I make no reference to religion because I am an atheist, but cite culture because it has come to me by way of religion", sa Kounellis til Celant i 1992.<sup>99</sup> Kounellis har både med sine verk og skrifter erklært sin tro på kulturens og kunstens betydning, uavhengig av ideologiene som manifesterer seg gjennom dem: "There are those who believe in Gospel. I believe in that third window of Palazzo Farnese. It gives me the strength to achieve my works,"<sup>100</sup> skrev Kounellis i 1988. Det var slik han tilnærmet seg St. Augustin i 1999, med tilsvarende ærbødighet som den han viste for det tredje vinduet i andre etasje ved Palazzo Farnese. Det er ikke den religiøse symbolikken som en kirke bærer i seg og ikke kulturens ideologiske grunnlag som Kounellis er fascinert av, men det er arkitekturs estetik og kunstspråket generelt som er den bakenforeliggende ideologien Kounellis manifesterer seg gjennom.

Det radikale i Kounellis' intensjoner ligger derfor ikke i et forsøk på å finne opp en ny og utradisjonell måte å representere tidligere religiøse motiver på. Det ligger i at Kounellis vil synliggjøre det kunstneriske språket som religionen bruker i sin relasjon med de troende. Til tross for at Kounellis' erklærte beundring og fascinasjon for tidligere kunst som dekker et stort spekter av kunstarter, kan ingen av hans verk oppfattes som en monumental hyllest til kulturens betydning. Hans tilnæringsmåte er preget av Caravaggios kritiske teatralitet og Picassos diskursivitet.

Utstillingen i St. Augustin kan sees som en markering og samtidig som en avsløring av det estetiske språkets struktur, fordi, i Kounellis' egne ord: "It's a matter of veiling, of lifting the veil in the apocalyptic sense of revelation. I have no intention of portraying the

<sup>98</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 292.

<sup>99</sup> "L' Epos contemporanea", Kounellis intervju av Germano Celant i utstillingskatalogen *Kounellis*, (Milan, 1992), 19.

<sup>100</sup> "The Third Window on the Second Floor of Palazzo Farnese" i Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 64.

Resurrection, but more generally, the idea of revealing the structure of language...and of art".<sup>101</sup>

På bakgrunn av dette vil jeg forsøke å se på Kounellis' verk som form uavhengig av litterære referanser, for å kunne skissere hans eget kunstneriske språk. Dette vil jeg gjøre av to grunner: For det første er Kounellis' utstillinger og verk ikke illustrasjoner eller referanser til noen konkrete tekster, og for det andre vil jeg spore opp Kounellis' kunstneriske språk i seg selv, uavhengig av hans egne tekster og uttalelser, fordi de vil stå som litterære referanser for hans verk på samme måte som tekstene i Bibelen stod for Caravaggios *The Incredulity of St. Thomas* [fig. 79]. Jeg kommer i realiteten til å benytte den samme metoden som Kounellis har brukt for å analysere det kunstneriske språket som ble brukt for å bygge opp St. Augustin. Jeg vil med andre ord distansere meg fra betrakterens posisjon for å kunne se på hans kunst som et autonomt språkssystem. På denne måten vil jeg forsøke å spore opp dette systemets interne lover som ligger bak verkenes struktur.

### *Verkene*

Utstillingen i St. Augustin bestod av gamle og nye verk som ble fordelt i hele kirkerommet. Det var plassert verk både i hovedskipet og i alle de tolv kapellene som alle sammen utgjør en typisk Kounellis-utstilling, det vil si en organisk enhet i dialog med hele det arkitektoniske rommet. Jeg har valgt her å fokusere på to installasjoner. Den ene var plassert i midten av hovedskipet og den andre i et av de tolv kapellene. Den første installasjonen som jeg kommer til å kalle *prosesjon* [fig. 15], anser jeg som utstillingens hovedverk både på grunn av plassering og størrelse. Den aktuelle installasjonen var et av de nye verkene, mens den andre som jeg kommer til å kalle *nedtakelse fra korset* [fig. 16] var et av utstillingens tidligere verk.<sup>102</sup> Selv om Kounellis inkluderte gamle verk i St. Augustin, kan vi ikke, som nevnt tidligere, betrakte utstillingen som retrospektiv. Verkene (gamle og nye) må sees som deler av en ny organisme som ikke har eksistert tidligere, men som ble til under Kounellis' besøk i Mexico og St. Augustin.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 306.

<sup>102</sup> *Nedtakelse fra korset* (*Senza titolo* 1999) ble først stilt ut i San Carlos kirke i Spoleto i 1999.

<sup>103</sup> *Jannis Kounellis. Il Sarcofago Degli Sposi*, 45.

### *Prosesjonen*

Prosesjonen består av fire like store kvadratiske steinkonstruksjoner med spissformet topp som ligner på skråtak. De ligner på små hus, men veggene deres har ingen åpninger som dører og vinduer. Steinen, som ble brukt for å bygge dem, er en type sort vulkanskstein som heter *tezontle* og som ble brukt i Mexico til husbygging. Ved nøyere observasjon kan man se at byggeteknikken ikke er tilfeldig. Det er en vanlig byggestruktur med store hjørnesteiner på de fire kantene og mindre stein på veggflatene. Steinenes overflate er ikke finhugget og det ble heller ikke brukt noe bindemiddel (for eksempel sement) mellom steinene.

Steinkonstruksjoner uten bindemiddel brukes ikke til husbygging, men for eksempel til mur som skiller landområder, trappetrinn og lignende. Byggeteknikken er, kort sagt, en blanding av to forskjellige tradisjonelle teknikker. Toppen og bunnen av husene kan ikke sees, men vi vet fra Mennekes intervju av Kounellis at det verken finnes gulv eller tak.

Hvert hus er plassert på en gitterlignende stålkonstruksjon, som står på flere små ben på en førti centimeters høyde fra gulvet. Konstruksjonen er laget av samme type metallbjelker som Kounellis pleier å bruke og som han også har brukt for å lage alle de store korsene i St. Augustin. Bredden til alle disse metallbasene er litt større enn husenes. Hustoppene er dekket med et hvitt tøyestykke, som ligner på laken, og som er hengt opp på samme måte som et tørkle dekker et menneskehode. Tøyet er ikke hengt opp identisk på alle husene, men er festet med stein på toppen på en slik måte at alle husene ser halvveis dekket ut eller halvveis avdekket. Stoffet er *musselin* og er kjøpt på det lokale markedet. De fire husene står i midtskipet mellom inngangsporten og alteret er plassert i en rekke med en sikksakk formasjon.

Denne installasjonen er, både med hver av sine deler og som en helhet, preget av en dynamisk bevegelse. Hele installasjonen med så mange like deler kunne lett bli en tung og statisk repetisjon. Her ser vi i stedet formale grep som en sikksakk plassering av husene, en fallende posisjon og en asymmetrisk fordeling av korsene og en uavsluttet bevegelse av tøyet som bryter med den statiske massiviteten som preger installasjonen. Ved å plassere hvert hus førti centimeter over gulvet på en metallbase, har Kounellis skapt en større mobilitet som nøytraliserer de store steinhusenes massivitet og tyngde.



Komposisjonens dynamiske form forsterkes også av den spesielle plasseringen den har i midtskipet mellom inngangspartiet og alteret. Den strekker seg mellom to poler, og deler kirkens romplan i to symmetriske deler. Korsenes plassering med et kors i spissen og flere bakover på rekke, indikerer og forsterker retningen i en bevegelse fra porten mot alteret. Den ligner på en prosesjon som nettopp har ankommet kirken. Prosesjonsformen er kjent fra mange sammenhenger i kirketradisjonen (som for eksempel begravelsesprosesjon, seremonien i forbindelse med Jesu nedtakelse fra korset, påskefeiringen i for eksempel ortodoks og katolsk tradisjon), men den aktuelle plasseringen angir en retning mot alteret og kan derfor assosieres med liturgien. Liturgien er en kirkemesse der sakramentet *eukaristien* finner sted, hvor presten avslutter messen med å dele ut nattverd til forsamlingen. Det er denne prosesjonen som Kounellis' installasjon her kan assosieres med, men også med flere av hans tidligere verk. Allerede med alfabetserien initierte Kounellis prosesjonsformen som et tegn på bevegelse og senere som en prosessuell utvikling [fig. 8]. Prosesjon som form og bevegelse knyttet til ulike kulturelle seremonier har Kounellis eksplisitt referert til i sitt samarbeid med Carlo Quartucci, som vi har nevnt tidligere [fig. 14].

Husene er tette, massive, røffe i teksturen og deres indre er usynlig og utilgjengelig. Sett i lys av dialektikken mellom det indre og det ytre virker det også trygt, gåtefullt og mystisk. Husene definerer et rom inne i et eksisterende rom. De er med andre ord små hus inne i et stort hus. De er containere som samtidig utgjør en annen containers innhold. Deres massive steinvegger blir ubetydelige og meningsløse, som et glass fullt av vann inne i havet. Denne relasjonen gjør at husene ser mindre ut og skjøre som det myke stoffet som dekker dem eller avdekker dem.

Både inn-ut og dekking-avdekking dialektikken forbindes med motsetningspar som synlig-usynlig, kjent-ukjent, rasjonell-mystisk, skjult-åpenbaring og ubegripelig-apokalyptisk. I liturgisk praksis kommer de til uttrykk i rituelle eller seremonielle sammenhenger fra eukaristiens sakrament, til kleskoder under begravelser. Alterporten, for eksempel, lukkes når presten skjerner seg under eukaristiens sakrament og åpnes opp når han kommer ut fra alteret for å gi nattverd til forsamlingen. Den hellige gralen som brukes i den ortodokse kirken under eukaristien holdes av presten og er dekket med et spesielt tøy som blir avdekket med en rituell markering når han kommer ut fra alteret. Dekking og avdekking er også en markering av glede og sorg. Gråtekonene i begravelser dekker hodet og deler av ansiktet under

begravelsesritualet. Dekkingen markerer en innadvendt holdning, et ønske og et tegn på at de lukker og sperrer verden ute under sorgprosessen. Dekking kan også assosieres med Jesu nedtakelse fra korset slik den blir avbildet i kirkens ikonografi, som for eksempel Rubens homonyme motiv [fig. 48]. Det hvite tøyet er et fast attributt i motivene om Jesu nedtakelse, gravleggelse og oppstandelse. Dette samsvarer med tøyet på hustoppene som har en tilsvarende dekkings- og avdekkingsfunksjon.

Korset er et religiøst symbol som, i Kounellis' kunstspråk, ikke behøver en analyse så mye på innhold som på form. Korsets usedvanlige plassering og stilling skifter vårt fokus fra korsets betydning og symbolske verdi til korsformen som et estetisk element. Vi kan derfor tolke det som en antydning til sentralitet, og markering av et sentrum. Sentrum på korset ligger på det punktet hvor de to delene på korset møtes. Sentralitet er ikke bare en abstrakt idé for kirken, men også et estetisk element som knyttes til ritualer og seremonier som finner sted i kirkerommet. Kirkens arkitektur knyttes også til sentralitet i forbindelse med plassering og byplanlegging. Vanligvis faller kirkens geografiske plassering sammen med sentrum i et bebodd område.

Kounellis har benyttet seg av hele korsformen eller bare deler av den i mange ulike verk. Han kan fjerne den øverste delen for å markere horisontal polaritet eller det motsatte. Det som vi også kan legge merke til her er at korsformen integreres i prosesjonsinstallasjonen og skaper andre effekter enn en referanse til sentralitet. Plasseringen for eksempel av korsene i spissen av installasjonen gjenskaper ulike kirkeseremonier med prosesjoner som alltid ledes av et kors. Bortsett fra at korsene utgjør en av komposisjonens dynamiske elementer brukes de her i en stilling som en ikke pleier å assosiere korset med. Den liggende stillingen er en indikasjon på et fall fra en tidligere vertikal stilling. Fall eller liggende stilling er elementer som også kan forbindes med sorg og dødsfall. Fall og horisontalitet benyttes sjelden for å uttrykke glede i kirkesammenheng. Kounellis har ved hjelp av støttebjelker plassert korsene i en mellomposisjon hvor det egentlig er uklart om det her antydes et uavsluttet fall eller et vendepunkt før gjenreising. Korsets ubestemte posisjon skaper en gjenklang av ambivalens og tvetydighet som også preger tøyetets uklare funksjon i relasjonen dekkning-avdekking.

Et annet element som bør poengteres er at korsets liggende posisjon kan knyttes til kirkens formale språk. Det er korset som et fysisk objekt i forbindelse med horisontalitet-vertikalitet relasjonen i det aktuelle verket. Prosesjons-installasjonen ligner i sin helhet på et

legeme som preges av en markant horisontalitet. Horisontalitet kombinert med retning er knyttet til kirkearkitektur som for eksempel alterets fastbestemte plassering mot øst, som også prosesjonens plassering indikerer. Vertikalitet på den andre siden kommer også til uttrykk som et sentralt orienteringselement i kirkeestetikk og arkitektur.

Materialenes og objektenes tyngde forsterker horisontalitetens uttrykk. Korsene og husene er tunge konstruksjoner, og til tross for komposisjonens dynamikk og bevegelse skaper de en atmosfære der tyngdekraften er åpenbart til stede. Sett i sammenheng med markering av tyngdekraften er korsenes liggende posisjon et element som også bidrar til dette. Vi ser med andre ord at korset som form og objekt er, i Kounellis' installasjon, knyttet til en mangesidig semantikk uten å knytte den til den symbolikken som vanligvis assosieres med korset. Motsetningen opp-ned er til stede i alle ritualene og seremoniene. Retningen oppover indikeres med høye tak og trompe l'oeil takmalerier som forlenger og åpner rommet mot himmelen.

Kounellis antyder vertikalitet både her og med andre verk ved å integrere tyngdekraften. Tyngdekraften har en retning ned mot jorda og skaper en spenning med kirkearkitekturens tendens til å antyde retning oppover. Prosesjonen er derfor et spenningspunkt mellom horisontalitet og vertikalitet. Tunge steiner og metall, harde og røffe materialer kjennes på kroppen på en måte som ligger nærmere det sublime enn det skjønne, mot en vertigo følelse som skapes av kirkerommets høye tak og prosesjonens enorme tyngde. Et stående kors er en geometrisk form der vertikalitet og horisontalitet er i balanse, og i Kounellis' prosesjon fungerer korset som en peker mot alle de arkitektoniske elementene som bærer i seg eller uttrykker de to polaritetene.

Det er åpenbart en betydelig teologisk symbolikk som er knyttet til alle disse estetiske elementene som jeg så langt har nevnt, men som jeg imidlertid ikke har valgt å gå inn på. Det jeg forsøker å gjøre her er å belyse Kounellis' strategi, som ikke er å avsløre det teologiske og symbolske innholdet bak kirkens estetikk, men vise til det språket som det teologiske innholdet benytter seg av.

Vi har så langt sett at Kounellis fokuserer på horisontalitet, retning, bevegelse, tyngde, vertikalitet, og motsetninger som for eksempel opp-ned, inn-ut og dekking-avdekking. Disse motsetningsparene skaper en spenning i rommet som forsterkes av flere kontrasterende

elementer. Vi har tidligere sett at Kounellis bruker materialenes egenskaper mykt og lett stoff vs. hard og tung stein, industriell vs. naturlig osv. for å forsterke uttrykket og stimulere betrakterens dialektiske lesning av verket. Slike motsetningspar kan, avhenging av konteksten, få en spesiell referensiell funksjon utenom den estetiske. Komposisjonelle elementer som repetisjon og rytme, som vi har sett tidligere, har Kounellis også her benyttet seg av for å forsterke uttrykket. Selv om slike elementer kan sees som et stilistisk vokabular, må vi også her se dem i en kirkesammenheng som koder som dechiffrerer kirkens estetiske språk. Repetisjon, for eksempel, er et element som knyttes til rituelle prosesser og den ortodokse kirkens mystikk. Repetisjon av bønner som munkene kontinuerlig repeterer ”Jesus Kristus vær nådig med meg” har en asketisk og ikke estetisk dimensjon. Det samme uttrykket kommer imidlertid ofte som en repeterende tekst i kirkemusikk som en blanding av estetikk og mystikk.

Rytme og repetisjon er uatskillelige deler av kirkekunst generelt og Kounellis’ komposisjon er en refleksjon av det. Et av de gamle motivene Kounellis stilte ut i et av kapellene var vektseksjonen, som jeg tidligere har karakterisert som en rytmisk vertikalitet. En vektseksjon er en indikator på tyngdekraften som knyttes mer til økonomi og handel enn til religion, som for eksempel da den ble stilt ut i Barcelona. Denne koblingen til andre interesser enn de estetiske (for eksempel religiøse) i produksjon av form, markerer Kounellis i forbindelse med kirkens formspråk i den aktuelle utstillingen.

Materialene han har brukt som musselin, steinen *tezontle*, og andre typer meksikansk tøy, som en *ponsjo* og et lommestørkle har alle referanser til lokale sosiale forhold som er integrert i kirke tradisjonen. Elementer fra den lokale folkekunst og markedet, som er integrert i verkene, er en gjenspeiling av den gjensidige relasjonen mellom kirke og lokalsamfunn.<sup>104</sup>

De abstrakte ideene som for eksempel horisontalitet, vertikalitet, sentralitet osv. balanserer med de konkrete lokale materialene som avslører en bakenforeliggende ideologisk strategi for sammenfletting mellom kirkelivet og lokalsamfunnets hverdagsliv. St. Augustin var, som en tidligere fungerende kirke, et senter for det religiøse og sosiokulturelle livet.

---

<sup>104</sup> I forbindelse med sitt opphold i Mexico sa Kounellis til Mennekes at: ”It’s always the environmental reality which makes an impact on me. In this case I was struck by the loincloth, the typical perizoma of the Mexican Indios, and by the civic and political sensitivity with which the ecclesiastic authorities of the era adopted it”. Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 299.

Dette understreker også prosesjonen som utfolder seg fra den åpne porten helt til alteret. Prosesjonen belyser den horisontale polariteten mellom kirken og samfunnet.

### *Nedtakelse fra korset*

*Nedtakelse fra korset* er en installasjon som ligger i et av kapellene i hovedskipet under et stort og avlangt vindu som er plassert på veggen høyere enn høyden til en gjennomsnittlig voksen mann. Bordet er et gammelt trebord som er dekket med en hvit duk. To lange og en kortere stålbjelke er plassert langs bordoverflaten og er dekket med et annet hvitt tøy. Dette tøyet er brettet pent sammen, men på en uferdig måte slik at den fremdeles er lang nok til å strekke seg tvers over bordet og de tre stålbjolkene.

Tar man noen skritt tilbake, slik man ofte gjør for å se bedre på et stort maleri, blir man oppmerksom på to sterke formale elementer som dominerer komposisjonens strenge geometriske form. Det ene er den fortsatt synlige store steinbuen som er innebygd rundt vinduet i den hvitmalte muren. Steinbuen står som en ramme og forener installasjonen og vinduet som et motiv. Det er en typisk formal komposisjon som minner om kombinasjoner mellom skulptur og arkitektur eller maleri og arkitektur. Avlange rammer med buete topper ble også ofte brukt i malerier som en markering av motivets betydning eller en glorifisering av de avbildede figurene. Dette er uttrykket som Kounellis her har oppnådd ved å integrere et eksisterende arkitektonisk element i denne installasjonen. På denne måten refererer han både til den eksisterende arkitekturen og til kirkens tidligere kunstneriske tradisjon.

Det andre formale elementet man kan merke seg ved å se installasjonen fra en viss avstand er den sterke kontrasten mellom vertikalitet og horisontalitet som preger hele komposisjonen. Denne kontrasten som vi tidligere så mellom prosesjonens horisontalitet og kirkearkitekturens vertikalitet (med høye tak og murer) er i *Nedtakelse fra korset* lettere synlig. Det store avlange bordet og bjelkene utgjør verkets horisontale deler, mens det lange vinduet med det tversover-liggende tøyet markerer en tydelig vertikalitet. Kontrasten mellom de vertikale og horisontale formene blir tydelig på grunn av de vertikale delene som markerer seg sterkt. Vinduet er stort og lyst og det hvite tøyet blir svært synlig over de mørke bjelkene.

Kounellis integrerer et annet element som alltid har hatt en stor og symbolsk betydning i kirkearkitektur, nemlig sollyset. Sollyset som skinner gjennom vinduet blir en del

av installasjonen. Sollyset som en integrert del av arkitekturens estetikk og symbolikk finnes i alle typer kirkearkitektur, som for eksempel i gotikken som forvandlet sollyset til transcendent lys gjennom vinduenes glassmalerier.

Bordet er en av menneskekonstantene som for eksempel vinduer og dører, som vi tidligere har nevnt i forbindelse med Kounellis' *measurement*. Deres betydning i menneskenes hverdag og symbolikk markerer Kounellis ofte ved å integrere dem i verkene sine. Bordet som en konstant i kirkens estetikk markeres spesielt i den aktuelle installasjonen, men ikke bare på grunn av at bordet er plassert i en kirke. Det er særlig de tunge stålbjerkene som synliggjør bordets bærende funksjon som et alter. Duken som dekker hele bordet, det omhyggelig sammenbrettede tøyet, den store buen og sollyset antyder en markering av en spesiell anledning. Bjelkenes avlange form har en antropometrisk størrelse og en antropomorfisk form. En tydelig assosiasjon til en dødsseng med referanser til kjente religiøse motiver [fig. 81, 82, 83], som for eksempel den liggende Jesus etter nedtakelsen fra korset, men også til begravelsesseremonien. Bordet med stålbjerkene er en abstraksjon av ei kiste som ligger på et bord i midten av hovedskipet der den nettopp har ankommet med en begravelsesprosesjon. Den er satt frem for forsamlingens siste farvel under kirkens høye tak. Her blir dødens horisontalitet møtt av oppstandelsens vertikalitet. *Nedtakelse fra korset* er i likhet med *Prosesjonen* en abstrahert skildring og et samlemotiv for begravelsesseremonier generelt, men kan også betraktes som en mellomstasjon i en uavsluttet vertikal oppstandelsesprosess.

### 3.4. Oppsummering 2

#### *Teatralitet vs. objektivitet i St. Augustin*

Kounellis' installasjoner i St. Augustin avslører kirkens estetiske språk i dialog med det arkitektoniske rommet. Materialene, objektene og komposisjonen brukes ikke som religiøse symboler, som vi har sett, men som pekere på samme måte som Picasso brukte avispapiret i collagene sine. I realiteten peker de mot mange forskjellige retninger og har forskjellige roller og funksjoner avhengig av konteksten. Kounellis' objekter og Picassos avispapir har ikke en bestemt mening eller symbolikk. Korset er for kirken et symbol, men i Kounellis' prosesjon blir korset først og fremst en del av en handling i bevegelse.

Den interne dialektikken mellom objektene og mellom objektene og kirkerommet er relasjoner som inkluderer betrakteren både mentalt og fysisk. Hvis installasjonene flyttes til et gallerirom, blir deres assosiative styrke kraftig redusert. Flytter man *Nedtakelse fra korset* vekk fra vinduet eller prosesjonen til et annet sted i kirkerommet kommer de ikke til å gi noen mening. Utstillingen i St. Augustin er dermed en stedsspesifikk utstilling.

Alle materialene, symbolene og formene som Kounellis har brukt for å integrere verkene i kirkerommet er elementer som skaper et uttrykk som ikke ser fremmed ut i forhold til omgivelsene. Selv om religiøse steder ikke alltid er mottakelige for alle slags typer aktiviteter, er Kounellis' utstillinger ikke betraktet som et fremmedelement for de lokale. Kounellis' verker her, og i alle de andre offentlige rom, oppfattes ikke som provoserende for de lokale, tvert i mot. Verkene ser ut til å snakke deres språk.

Komposisjonelle elementer (som for eksempel den koreografiske formasjonen, den dynamiske demonstrasjonen av komposisjonen, verkets massivitet og sentrale plassering i midtskipet) gjør prosesjonen svært fengende, men samtidig avsløres dens fiktive karakter som en iscenesatt hendelse. Bordet i *Nedtakelse fra korset*, som er plassert i bue-rammen under vinduet, kunne nesten oppfattes som en del av det eksisterende interiøret, hvis stålbjelkene ikke hadde avslørt komposisjonens teatriske hensikter. I overgangen fra husene og korsene til Jesu bilde i alterets apsis og rommets høye tak, eller fra buen og vinduet til stålbjelkene, skifter betrakteren sitt standpunkt på samme måte som ved overgangen fra avisapiret til tegningen i Picassos collage.

Et element som blir synlig når man ser på *Nedtakelse fra korset* fra en viss avstand er komposisjonens flathet som igjen minner oss om alle de scenelignende verk som for eksempel *Manifesto per un teatro utopico* fra 1972 [fig. 4] og *Tragedie civile* fra 1975 [fig. 22]. Denne etterligningen av teateret som vi har sett tidligere, er et element som er identisk med Caravaggios teatriske uttrykk ved at verket bærer i seg formens doble funksjon. Installasjonen er satt opp på en måte som skal tiltrekke seg betrakternes oppmerksomhet i et dramatisk motiv, som assosieres med begravelsseremonien. Samtidig avslører formens illuderende komposisjon sin egen tilsiktede effekt og fiksjon.

### *Sfærisk teatricalitet*

Kounellis' prosesjon og *Nedtakelse fra korset* (både som en helhet og med sine deler) står for St. Augustin på samme måte som avispapiret står for *papier collè*. Betrakteren er i en stadig veksling mellom subjektiv opplevelse og objektiv observasjon, i en ambivalent posisjon på mange nivåer. Han er en betrakter av prosesjonen som kunst, men samtidig som fiksjon. Han er en betrakter (og kanskje også troende) som opplever kirkearkitekturens spektakulære og stemningsskapende atmosfære, men ledet av verket forvandler han seg samtidig til en objektiv observatør av kirkens formspråk. Den store forskjellen mellom Picassos og Kounellis' betrakter er at den siste befinner seg inne i verkets rom og kjenner verkets diskursive prosesser i hele kroppen, mens Picassos betrakter forholder seg til rommet i en begrenset frontal relasjon til bildet. Utstillingen i St. Augustin bekrefter Kounellis' betraktning av sin kunst som "barokk", i den forstand at den forener verkets rom med betrakterens reelle rom. Den karakteristiske forlengelsen av rom som vi ser i barokken, har vi også sett er et av Kounellis' mest sentrale kjennetegn.<sup>105</sup> Hans selvrefererende og selvkritiske teatricalitet finner sted, som vi har sett, i hele det arkitektoniske rommet. For å skille den fra Caravaggios og Picassos frontale og mentale teatricalitet vil jeg kalle den *sfærisk teatricalitet*.

### *Dialektikk*

I følge Platon kan en sansbar ting være provoserende og dialektisk når den kolliderer med det motsatte inntrykket av objektet som vi har lagret i hukommelsen. Kounellis' installasjoner skaper situasjoner der betrakteren erfarer forskjeller og motsetninger. Ved hjelp av materialer, kvaliteter, belysning, farge og orientering, som vi har sett, forsterker Kounellis forskjellene og kontrastene som provoserer en dialektikk mellom vår erfarte kirkeestetikk og de kontrasterende nye inntrykkene vi sanser med verkene.

Dialektikken hos Kounellis oppstår på grunn av strukturen i verket som gir betrakteren muligheten til å distansere seg fra verket og se det med objektive øyne.

I likhet med avispapiret finnes det tilsvarende elementer hos Kounellis som gjør betrakteren bevisst på sitt eget reelle rom og tid og sin egen kropps eksistens. Disse elementenes rolle kan oppfattes som en selvrefererende handling hvor et subjekt demonstrerer

---

<sup>105</sup> Martin, *Baroque*, 14.



sin egen eksistens i det reelle tid og rom. Kounellis' stålbjelker i *Nedtakelse fra korset*, for eksempel, fungerer som en selvreferanse hvor verket manifesterer seg som et talende subjekt. Denne selvmanifestasjonen om sin egen fiksjon reflekterer hele kirkerommets teatrikalske struktur på samme måte som avispapiret i *papier collè*. Avispapirets selvrefererende funksjon gjør oss bevisst, ikke bare på papirets virkelige natur som et flatt objekt, men også på tegningenes og på hele collagebildets perseptuelle bedragerier. Hvis teatricalitetens fengende dramatik hos Kounellis trekker betrakteren til seg, oppstår dens selvreferanse som en kraft med virkning i motsatt retning. Teatricalitet og selvreferensialitet hos Kounellis viser seg å være et motsetningspar, og med andre kontrasterende elementer fremprovoserer de verkets dialektikk.

Begge de ovennevnte installasjonene hos Kounellis (og hele utstillingen) i St. Augustin består av eksisterende og ikke eksisterende former og objekter. Verkene kan derfor verken betraktes som konkrete representasjoner for *mimesis* eller som helt abstrakte og dermed fremmede elementer i et kirkerom. Naturlig lys, kors, bueformen, bord, duk osv. involverer ikke bare abstrakte kontrasterende ideer, men også konkrete objekter med en spesiell funksjon og symbolikk. Disse objektene som deler og Kounellis' verk som helheter plasserer seg i en mellomposisjon mellom det kjente og det ukjente, mellom det konvensjonelle og ukonvensjonelle og preges derfor av en sterk ambivalens.

Vi har sett at de samme objektene som bord, bjelker, hus, kors kan kontinuerlig skifte rolle under betrakterens blikk. De kan oppfattes som det de er i en hverdagssammenheng, men samtidig kan de tømmes for deres konvensjonelle innhold for å fungere som tegn med et polysemisk potensial. Betrakterens forventninger om å lese en spesifikk og konkret mening i verket blir overmannet av et semiotisk kaos. Dette kaoset blir betrakteren utfordret til å rydde opp i ved å finne en underliggende struktur som kunstneren har benyttet seg av for å bygge opp en mening i verket. Ambivalensen som oppstår hos betrakteren på grunn av den skiftende posisjonen mellom subjektiv-objektiv lesning av verket, overlappes videre av en uløselig tvetydighet.

Kounellis' verk motsetter seg enhver form for fortolkning på samme måte som Picassos *papier collé* og slik Krauss også har argumentert for. Tvetydighet som et kjennetegn på moderne kunst har også Susan Sontag referert til i sin bok *Against Interpretation*:

The flight from interpretations seems particularly a feature of modern painting. Abstract painting is the attempt to have, in the ordinary sense, no content; since there is no content, there can be no interpretation. Pop Artworks by the opposite means to the same result; using a content so blatant, so 'What it is', it, too, ends by being uninterpretable.<sup>106</sup>

Kounellis' erklærte uenighet mot en blind ahistorisk modernisme brytes her ned av hans egen kunsts "modernistiske" struktur. Tvetydigheten som en integrert del av Kounellis' billedstruktur plasserer ham i den moderne malertradisjonen som karakteriseres av *åpenhet*. Umberto Ecos bok *The Open Work* og hans begrep *åpenhet* kommer her til å være mitt teoretiske utgangspunkt i min argumentasjon for å vise til tvetydigheten som et hovedelement i Kounellis' kunst.

---

<sup>106</sup> Sontag, Susan. *Against Interpretation*. (New York: Picador, 2001), 253.

## Kapittel 4 Tvetydighet

Kounellis' kunst kan betraktes som tvetydig. I dette kapitlet vil jeg undersøke denne påstanden. Tvetydighet kan ses på som et resultat av en særegen meningsbærende struktur. Umberto Ecos bok *The Open Work*, som jeg tidligere har nevnt, og begrepet *åpenhet* kommer til å være mitt teoretiske utgangspunkt i undersøkelsen av Kounellis' tvetydighet.

Ecos forsøk på å definere *åpenhet* som et estetisk fenomen er interessant, særlig fordi han ser åpenhet i en vid vitenskapelig og kulturell kontekst. Eco undersøker *det åpne verket* som en melding i en mellommenneskelig kommunikasjon, og derved bruker han relevante begreper som han henter fra informasjons- og kommunikasjonsteorier. I den forbindelse ser han det som nødvendig å teste disse teoriens begrepsapparat og dermed to av de mest sentrale begrepene *informasjon* og *entropi*, for å kunne bruke dem innenfor estetikk. Ecos bok *Opera Aperta (The Open Work)* ble utgitt i 1962 og var den første som tok opp disse begrepene innenfor kunstteori.<sup>107</sup>

Rudolf Arnheim kommer i sin bok *Entropy and Art – an essay on disorder and order* fra 1971 med en analyse av nettopp denne relasjonen mellom entropi, informasjon og kunst. Undertittelen i Arnheims bok (*an essay on disorder and order*) viser imidlertid til at essensen i hans studie er relasjonen kunst-orden-uorden. Eco og Arnheim går nøye gjennom begrepet entropi, og begge knytter begrepet til relasjonen orden-uorden. Entropi er et av overføringsbegrepene fra naturvitenskap til kunst og estetikk som kan være problematiske. Eco konkluderer med at entropi slik den anvendes i fysikk, matematikk og informasjonsteori må modifiseres før det kan brukes innenfor estetikk. I realiteten brukes entropi i kunstkritikk som et synonym til uorden, eller som vi ser hos Eco, kun ”in a round about way: the disorder that aims at communication is a disorder only in relation to a previous order”.<sup>108</sup>

I forbindelse med relasjonen orden-uorden i kunst går Eco videre i forhold til Arnheim og betegner en spesiell type av relasjonen orden-uorden med begrepet åpenhet. Han skiller

---

<sup>107</sup> Referansene til Eco er hentet fra *The Open Work* fra 1989 og fra de første seks kapitlene, opprinnelig publisert i *Opera Aperta* fra 1962.

<sup>108</sup> Eco, *The Open Work*, 58.

videre mellom to grader av åpenhet der den første typen er et kjennetegn på kunst generelt, mens den andre er et kjennetegn på samtidskunst og en refleksjon over et altomfattende kulturelt fenomen på 1900-tallet.

I min analyse av Kounellis har jeg valgt å ikke referere til entropi, men til begrepene orden og uorden når dette er relevant. Jeg anser entropibegrepet som overflødig og problematisk i forbindelse med Kounellis' åpenhet og tvetydighet. Sammenhengen mellom kunst og entropi anser jeg imidlertid som viktig å nevne fra et kunsthistorisk perspektiv, men foreløpig bare som et fenomen som reflekterer enkelte tendenser innenfor 1900-tallets kunst og kunstkritikk.

Før jeg undersøker relasjonen mellom åpenhet og tvetydighet i Kounellis' kunst, kommer jeg til å redegjøre for Ecos teori om åpenhet.

#### 4.1. Definisjon av åpenhet

Med sin teori om åpenhet forsøker Eco å forklare de økende forskjellene mellom moderne og tradisjonell kunst når det gjelder to hovedemner som er spesielt relevant for samtidskunst: i) verkets polysemiske potensiale og ii) betrakterens rolle i verkets struktur og fortolkning. Kunstverkets estetiske dimensjon i 1900-tallets kunst ligger ikke så mye i selve de estetiske tegnenes polysemiske karakter, men i verkets struktur som gjør det mulig for verket å være polysemisk. Eco uttaler: "In every century the way the artistic forms are structured, reflects the way in which science or contemporary culture views reality".<sup>109</sup> På bakgrunn av dette har kunst en kognitiv og en politisk dimensjon uten at den nødvendigvis har et spesifikt politisk innhold. Kunst kan produsere ny kunnskap, en ny måte å se, føle, forstå og akseptere et univers på, der de tradisjonelle relasjonene blir foreldet og nye muligheter for nye relasjoner møysommelig blir utformet. Åpenhet utgjør den nye måten kunstformer blir strukturert på, og er derved et produkt og en refleksjon av samtidens nye syn på virkeligheten. Åpenhet har derfor en sentral plass i den kognitive og politiske rollen som samtidskunst har i dag. Eco beskriver det åpne verkets gjennombrudd på følgende måte:

[The open work] sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society. It

---

<sup>109</sup> Ibid., 13.

opens a new page in sociology and pedagogy, as well as a new chapter in the history of art. It possesses new practical problems by organizing new communicative situations. In short, it installs a new relationship between *contemplation* and *utilization* of the work of art.<sup>110</sup>

Ecos teoretiske utgangspunkt er at kunst er et kommunikasjonsmedium, som derved kan betraktes som et medium for å formidle informasjon. På bakgrunn av dette henter han også begreper fra kommunikasjonsteorien som, i motsetning til de ovennevnte begrepene fra naturvitenskap, er lettere anvendbare. Siden Eco anser kunstverket som en melding i en mellommenneskelig kommunikasjon, kan begrepene overføres direkte uten nødvendigvis å modifiseres for å tilpasses en analogisk bruk.

#### *Informasjon, orden, mening, forutsigbarhet, banalitet*

Språk er et system, en kode for kommunikasjon med interne syntaktiske, ortografiske og grammatikalske lover (*redundancy*) som bestemmer meldingens interne orden, nærmere bestemt måten meldinger organiseres og struktureres på. Når avsenderen konstruerer meldingen med hensyn til disse lovene (som mottakeren også behersker), blir meldingen forstått av mottakeren. Jo mer velordnet meldingen er desto lettere blir den forstått. Et system og derved også ethvert språk, gir oss forutsigbarhet i henhold til lovene som styrer systemet. Dette betyr at orden er en garanti for klarhet, men samtidig en målestokk for forutsigbarhet og dermed også for banalitet. I denne forbindelse sier Eco: "The more ordered and comprehensible a message is, the more predictable it is", og føyer til, "Yet this also means that the very order which allows a message to be understood is also what makes it absolutely predictable – that is extremely banal. The more ordered and comprehensible a message, the more predictable".<sup>111</sup>

#### *Informasjon og uorden*

Orden oppstår, som vi har sett, ved implementering av systemets lover og er en garanti for forståelse. Dette betyr at uorden skal være det motsatte, nærmere bestemt et brudd med systemets lover og en hindring for forståelse. Uorden er følgelig ikke et fenomen som foregår på språkets overflate, men i selve språkets struktur og kan karakteriseres som "a constant

<sup>110</sup> Ibid., 23.

<sup>111</sup> Ibid., 52.

threat to the message itself".<sup>112</sup> Jo større uorden desto mindre klarhet, forutsigbarhet og forståelse.

Vi kan med andre ord slå fast at uorden i en melding er en målestokk for uklarhet og uforutsigbarhet, og utgjør på denne måten den negative informasjonsmengden som meldingen formidler, nærmere bestemt informasjonen som går tapt. Her kommer imidlertid Ecos innvending om at det ikke er alle typer uorden som kan føre til tap av informasjon. En tilsiktet og kontrollert uorden i en melding kan tvert imot formidle store mengder informasjon.

I have information when: (1) I have been able to establish an order (that is a code) as a system of probability within an original disorder; and when (2) within this new system, I introduce – through the elaboration of a message that violates the rules of the code – elements of disorder in dialectical tension with the order that supports them (the message challenges the code).<sup>113</sup>

I språkssystemets uorden, med den ukonvensjonelle bruken av språket, ligger imidlertid også overgangen fra dagligtale til poetisk språk, som Eco bemerker: "The certain unorthodox uses of language can often result in poetry, whereas this seldom, if ever, happens with more conventional, probable uses of the linguistic system".<sup>114</sup>

Eco har også konstatert at tilsiktet lingvistisk uorden for å formidle informasjon ikke bare er en integrert del av språket, men at "this phenomenon, the direct relationship between disorder and information is the norm in art".<sup>115</sup> Her bør vi avklare noe som ikke kommer så tydelig frem i Ecos analyse om relasjonen mellom uorden og informasjon i poesi. Jeg har tidligere nevnt at Eco modifierer begrepet entropi for å kunne bruke den i forbindelse med kunst, og definerer derved uorden i forhold til en tidligere orden. Ecos syn på det poetiske språket som "violation of the code" faller sammen med Roman Jakobsons (og de russiske formalistenes) syn på poesi som en "organized violence committed on ordinary speech".<sup>116</sup> Her betraktes poesi som uorden i forhold til orden i det konvensjonelle språkssystemet. Med formale elementer som metafor, metonymi, allegori, rytme, rim osv. og med usedvanlige kombinasjoner og sekvenser av ord, kan poesi vekke nye følelser og opplevelser hos leseren, som er mulig særlig fordi poesi innfører uorden og uforutsigbarhet i kommunikasjonen. Hvis

---

<sup>112</sup> Ibid., 51.

<sup>113</sup> Ibid., 58.

<sup>114</sup> Ibid., 55.

<sup>115</sup> Ibid., 53.

<sup>116</sup> Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. (The Hague: Mouton, 1955), 219.

det poetiske språket var normen i dagligtale ville effekten blitt redusert, fordi den ville blitt forutsigbar og derfor banal. Men det er også en fare for at poesien kan bli fanget av sin egen banalitet. Når det poetiske språket ikke fornyer sine formale elementer blir poesien selv et forutsigbart og konvensjonelt system.

The inevitable process of popularization and banalization that occurs to any novelty, any original work, the moment people get used to it...this is precisely the case with the everyday speech...certain elements of disorder may in fact increase the level of information conveyed by a message.<sup>117</sup>

Poesi og kunst må derfor alltid stå som elementer av uorden i forhold til en konvensjonell form for kommunikasjon, for i det hele tatt å kunne ha en effekt. Denne effekten som er knyttet til uorden og dermed til informasjon er, som nevnt tidligere, den poetiske effekten.

For å avverge eventuelle misforståelser med begrepet informasjon, poengterer Eco: ”From this point on if I use the term ‘information’ to indicate the wealth of aesthetic meaning contained in a given message, it will be only to highlight those analogies that I deem most interesting”.<sup>118</sup> Dette innebærer at alle betydningsnivåene som vi skiller fra allminnelig mening infiltrerer språket med en annen dimensjon (den poetiske dimensjon).<sup>119</sup> Informasjon er, med andre ord, meldingens poetiske innhold, og et direkte produkt av språkets poetiske funksjon.

Språkets poetiske funksjon er dermed en integrert del av språket, og finner sted i en systematisk og organisert form og i høy grad innenfor poesi. Ecos åpenhet er verkets poetiske struktur. Poesiens bestrebelse er ifølge Eco: “To create unusual meanings and emotions by establishing new relationships between sounds and sense, words and sounds, one phrase and the next – to the point that an emotion can often emerge even in the absence of clear meaning”.<sup>120</sup> Det er nettopp denne muligheten for å formidle informasjon ved tilstedeværelse og fravær av mening som ifølge Eco er hensikten med åpenhet. Det er denne forskjellen som Eco poengterer, for både å skille mellom to typer eller grader av åpenhet, men også for å

---

<sup>117</sup> Eco, *The Open Work*, 53.

<sup>118</sup> Ibid., 59.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> Ibid., 53.

skille mellom samtidskunst og tidligere epoker og videre mellom to forskjellige måter å erkjenne verden på.<sup>121</sup>

### *Grader av åpenhet*

Den første graden av åpenhet er implisitt i alle typer kunst før 1900-tallet. Informasjonen var knyttet til verkets mening og kom i tillegg til den. Hvis et verk skulle ha flere meninger enn en, sørget kunstneren for å gjøre det innenfor en ramme av konkrete og allment aksepterte restriksjoner. Meningen er iboende i verket og betrakteren må finne den. Hensikten med for eksempel perspektivets restriksjoner i renessansen, var å forsikre seg om at betrakteren skulle se på bildet på den ene og riktige måten som ble foreskrevet av kunstneren. I Middelalderens poesi på den andre siden, da det var en større og bevisst åpenhet, var betrakterens frihet igjen begrenset. En tekst kunne ha fire typer mening (litteral, moralsk, allegorisk, anagogisk) som var iboende i teksten og som betrakteren måtte anstrenge seg for å finne. Til tross for en forholdsvis større grad av åpenhet enn i klassisk kunst, var leseren underkastet forfatterens strenge kontroll gjennom forhåndsbestemte og fastsatte fortolkningsløsninger. Tekstens uendelige åpenhet, slik vi opplever den i 1900-tallets poesi, var før redusert til en begrenset variasjon av form, kommunikasjon og begrenset frihet i resepsjon av teksten.<sup>122</sup>

Den første graden av åpenhet er derfor en begrenset form for åpenhet. Den bevarer og respekterer de lingvistiske lovene som produserer orden, klarhet, forutsigbarhet og en entydig mening.<sup>123</sup> Verkets åpenhet, og derved betrakterens frihet til å komme med subjektive fortolkningsløsninger, er en hindring som må avverges. Den andre graden av åpenhet karakteriseres av mangel på mening og dermed av tvetydighet. Bruddet med de lingvistiske lovene er ikke et uungåelig problem, men en ny og positiv måte å strukturere de kunstneriske formene på og et fenomen som karakteriserer hele 1900-tallets kunst. Eco finner de første tegn på en bevisst

---

<sup>121</sup> "The Poetics of the open work is an expression of such a historical possibility: here is a culture that, confronting the universe of perceivable forms and interpretive operations, allows for the complementarity of different studies and different solutions; here is a culture that upholds the value of discontinuity against that of amore conventional continuity; here is a culture that allows for different methods of research not because they may come up with identical results but because they contradict and complement each other in a dialectic opposition that will generate new perspectives and a greater quantity of information" (Ibid., 83).

<sup>122</sup> Ibid., 6.

<sup>123</sup> Ibid., 60.



poesi av det åpne verket i romantikkens poesi.<sup>124</sup> Dette poenget gjør Eco eksplisitt på følgende måte: “A study of contemporary open works nevertheless reveals that, in most cases, their openness is intentional, *explicit*, and *extreme*”.<sup>125</sup>

Det er den andre graden av åpenhet som jeg kommer til å bruke som mitt metodologiske utgangspunkt i analysen av Kounellis’ kunst, og jeg vil derfor gå nærmere inn på Ecos definisjon av den. I forbindelse med betrakterens frihet til fortolkning sier Eco:

A work of art, therefore, is a complete and *closed* form in its uniqueness as a balanced organic whole , while at the same time constituting an *open* product on account of its susceptibility to countless different interpretations which do not impinge on its unadulterable specificity. Hence every reception of a work of art is both an *interpretation* and a *performance* of it, because in every reception the work takes on a fresh perspective for itself.<sup>126</sup>

Jeg vil understreke her at vi må trekke et klart skille mellom den ubegrensede åpenhet og frihet til fortolkning som betrakteren har uavhengig av type kunst, og den åpenhet som er en bevisst kunstnerisk strategi. I definisjonen av åpenhet her og videre i forbindelse med Kounellis, kommer jeg til å fokusere på den andre graden av åpenhet. Dette innebærer at jeg kommer til å undersøke åpenhet som en bevisst strategi hos Kounellis, og en ny form for struktur i kunst slik den kommer til uttrykk i hans verk.

Det finnes imidlertid noen punkter i Ecos teori om åpenhet som reiser berettigede spørsmål, som Eco har forsøkt å besvare. Det første spørsmålet er:

*Kan det åpne verket produsere mening? Kan den høye graden av brudd med de lingvistiske lovene (ortografiske, syntaktiske, grammatikalske) medføre et totalt kaos og en opplevelse av teksten som bare støy?*

Når elementer av uorden innføres i en melding oppfattes dette som støy, nærmere bestemt som elementer som forstyrrer forståelsesprosessen. Deres ukonvensjonelle og uforutsigbare natur utfordrer betrakterens resepsjon av verket. Hvis elementene som skaper uorden ikke skal ha en negativ effekt må det finnes en sammenheng mellom dem og resten av meldingen, en struktur som skal inkludere både de gamle og de nye elementene. Dette

<sup>124</sup> Ibid., 8. Teksten er Verlaines *Art Poétique* fra slutten av 1800-tallet.

<sup>125</sup> Ibid., 39.

<sup>126</sup> Ibid., 4.

forutsetter en allerede eksisterende orden som er basert på systemets lover og ikke på tilfeldigheter. Som Eco poengterer: “The distance between a plurality of formal worlds and undifferentiated chaos, totally devoid of all possibility of aesthetic pleasure is minimal”.<sup>127</sup> Derfor bør kunstneren på den ene siden ofre en del av sin frihet “and introduce some modules of order into his work, which will help his listeners find their way through noise that they will automatically interpret as a signal, because they know it has been chosen and, to some extent, organized.”<sup>128</sup> Kunstnerens begrensede frihet for ordenens og klarhetens skyld medfører på den andre siden forutsigbarhet og banalitet. Kunstneren må derfor finne en balanse mellom kaos og banalitet eller som Eco sier “only a dialectics of oscillation can save the composer of an open work.”<sup>129</sup> Med *dialectics of oscillation* mener Eco nettopp kunstens kontinuerlige bestrebelse for å finne balansen mellom avvisning og bevaring av konvensjonene, mellom “freedom and intelligibility”, der kunst alltid opererer og slik Appolinaire beskrev relasjonen mellom orden og eventyr.<sup>130</sup>

Ecos definisjon av den andre graden av åpenhet betyr ikke bare mangel på sentral og klar mening. Åpenhet har ikke kun en negativ, men også en positiv virkning. Det åpne verkets nye struktur er ikke synonymt med absolutt uorden. Den er en uorden som innføres for å etablere en ny orden, og som Eco sier “contemporary art constantly challenges the initial order by means of an extremely improbable form of organization [...] contemporary art often manifests its originality by imposing a new linguistic system within its own inner laws”.<sup>131</sup> I den nye orden skal ikke verket være en meningsløs ansamling av usammenhengende fragmenter, men tvert imot en fleksibel struktur som betrakteren kan omforme på sin måte. Betrakterens frihet blir ledet av retningslinjene for forståelse og fortolkning som verkets struktur etablerer. Det er et mangfold av elementer som påvirker og styrer hvordan betrakteren mottar et verk og det er her den nye relasjonen mellom betrakter og verk ligger: “This search for suggestiveness is a deliberate move to ‘open’ the work to the free response of the addressee [...] so that he can draw from inside himself some deeper response that mirrors the subtler resonances underlying the text”.<sup>132</sup> Dette betyr at kunstobjektet verken har en

---

<sup>127</sup> Ibid., 65.

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibid., 60.

<sup>132</sup> Ibid., 9.

iboende mening som betrakteren skal dechiffere, eller en kaotisk struktur som ikke kan produsere mening. I det åpne verket bygges meningen opp i interaksjon mellom verk og betrakter. Han må filtrere den store mengden informasjon som han får gjennom å betrakte verket for å klare å finne en mening. Da står betrakteren overfor en ny verden, en verden som ikke er basert på universelt aksepterte lover, men på tvetydighet, der alle de konvensjonelle verdiene og dogmene kontinuerlig settes på spill.<sup>133</sup>

### *Estetisk glede og åpenhet*

Det andre spørsmålet som Eco forsøker å besvare handler om det åpne verkets status som et kunstobjekt:

*Kan åpenhetens tvetydighet (i fravær av en spesifikk og klar mening) være en faktor for estetisk glede?*

Eco tar utgangspunkt i psykologi for å vise til at åpenhet som en struktur tilsvarer menneskets kognitive prosesser, og konkluderer med å skille mellom to typer estetisk glede som også tilsvarer de to gradene av åpenhet. Viten er samtidig en prosess og en åpenhet mener Eco, og med utgangspunkt i det forklarer han hvordan viten, åpenhet og estetisk glede henger sammen:

Psychologically speaking, the aesthetic pleasure evoked by any work of art depends on the same mechanisms of integration characteristic of all cognitive processes. This kind of activity, fundamental to the aesthetic appreciation of any form, is what, elsewhere, I have already defined as *openness of the first degree*.

Contemporary poetics places greater emphasis on these particular mechanisms, while situating aesthetic pleasure less in the final recognition of a form than in the apprehension of the continuously open process that allows one to discover ever-changing *profiles* and possibilities in a single form. This may be termed *openness of the second degree*.<sup>134</sup>

Eco oppfatter åpenhet som en forlengelse av persepsjonsprosessen og en utsettelse av en erkjennelsesbeslutning. Når vi under persepsjonsprosessen observerer en form bearbeider vi all informasjon vi tar imot gjennom sansene, og i interaksjon med vår erfaring og

---

<sup>133</sup> Ibid.

<sup>134</sup> Ibid., 74.

hukommelse forsøker vi å gjenkjenne og forstå formen. Denne prosessen er en dynamisk prosess som foregår i vekslingen mellom sansene og erfaringene før vi til slutt kommer med en erkjennelsesbeslutning. Vi står overfor et felt av stimuli med flere valgmuligheter som vi vurderer for å finne ut hvilken som er den riktige, "the right form". Vi kan likevel overse den riktige formen og påvirket av våre interesser favorisere former som står i bakgrunnen. Denne utsettelsen av den riktige erkjennelsesdom kan skje av patologiske grunner, men kan også skje bevisst som for eksempel er tilfellet med samtidskunst.

I klassisk kunst der informasjonen er klar og meningen spesifikk oppstår den estetiske gleden som en tilfredsstillelse av våre forventninger. Med samtidskunst tvert imot utsettes denne gleden med det åpne verkets tvetydige innhold. Betrakteren opplever mangelen på mening som en krise som må overvinnes. Midt i verkets forstyrrede orden forsøker betrakteren å etablere den nye orden som skal gi mening til verket. Krisen i samtidskunst er ikke funnet opp for krisens skyld. Det er en krise som skal løses, fordi som Eco sier "it is precisely because it eventually arrives to a conclusion that the cycle *stimulus-crisis-expectation-satisfaction-reestablishment of an order* acquires a meaning because it comes to a conclusion".<sup>135</sup> Det er nettopp denne krisen som ikke finnes og som det også kjempes imot i tradisjonell kunst, for å kunne innfri sitt løfte om å opprettholde orden. I samtidskunst derimot er denne krisen ønsket, fordi den kan stimulere en høyere grad av estetisk glede: "the pleasure of expectation, a feeling of impotence in front of the unknown; and the more unexpected the solution, the greater the pleasure when it occurs".<sup>136</sup> Verkets estetiske verdi ligger imidlertid i den måten den presser oss for å ta et valg for å løse opp krisen og ikke i den måten den til slutt blir løst på. Selv om verkets absolutte mål er å komme til en endelig konklusjon, er den foregående krisen i seg selv en faktor for estetisk glede. Ecos bemerkning er talende: "The kind of expectation aroused by a message with an open structure is less *a prediction of the expected as an expectation of the unpredictable*."<sup>137</sup>

Det er en påfallende likhet mellom Eco og Roland Barthes' syn på krise som en faktor for glede. Både Eco og Barthes ser to typer åpenhet som tilsvarer to typer estetisk glede.

---

<sup>135</sup> Ibid., 75.

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid., 80.

Barthes er mer eksplisitt i sin terminologi og kaller de to typer av glede for *plaisir* (pleasure) og *jouissance* (bliss):

Text of pleasure: the text that contents, fills, grants euphoria; the text that comes from culture and does not break with it is linked to a comfortable practice of reading. Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, culture, psychological assumption, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language.<sup>138</sup>

Krisen tar betrakteren med seg på en oppdagelsesreise mot det uventede og det uforutsigbare, mot flere kriser og reiser med nye følelser og erfaringer. På denne reisen blir han også bevisst skaperens kunstferdighet og originalitet og derved verkets eksistens som et kunstverk. Denne bevisstheten om prosessen som et estetisk prosjekt er en faktor for glede, fordi som Eco sier kan vi bak verkets kompleksitet kjenne igjen kunstnerens verden:

[...] a conscious organization, a formative intention [...] This awareness of the project that underlies the work will, in turn, be another inexhaustible source of pleasure and surprise, since it will lead us to an ever-growing knowledge of the personal world and cultural background of the artist.<sup>139</sup>

Krisen som følge av mangel på mening har imidlertid større omfang. Den setter selve verket i en identitetskrise. Verket risikerer å bli oppfattet som støy og dermed ikke som kunst. Det åpne verket utfordrer seg selv i en kamp mellom selvedstruksjon og opprettholdelse av status som en vei mot større frihet og estetisk glede. Eco understreker derfor det åpne verkets ustabile natur på denne måten: “thus in the dialectic between work and openness, the very persistence of the work is itself a guarantee of both communication and aesthetic pleasure”.<sup>140</sup> Det åpne verket må alltid kjempe for å bevise sin status som kunstverk. Sett i en større sammenheng begrenser ikke krisen seg til det enkelte verket eller til en kunstners oeuvre. Krisen har infisert hele samtidskunsten.

## 4.2. Manifesto per un teatro utopico

Kounellis er av mange oppfattet som vanskelig å forstå. Ved flere anledninger, hvor Kounellis har blitt intervjuet, har han selv måttet korrigere samtalepartnerens misforståelser av

---

<sup>138</sup> Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. (London: Cape, 1976), 9-10.

<sup>139</sup> Eco, *The Open Work*, 104.

<sup>140</sup> Ibid.

forskjellige aspekter ved hans kunst.<sup>141</sup> Dette er ikke spesielt påfallende særlig med tanke på at Kounellis' kunst uttrykker høy grad av tvetydighet, og derfor har både publikum og kunstkyndige kritikere ment at hans kunst er vanskelig å forstå. Objektene tvetydige innhold, og derved det åpne verkets struktur, kan lett føre til ulike fortolkninger som ikke nødvendigvis opphever, men snarere utfyller hverandre. Som et eksempel på det vil jeg her trekke inn min analyse av *Manifesto per un teatro utopico* [fig. 4] fra 1972, som er et av de tidligste verkene til Kounellis og et av de første som, etter mitt syn, er tydelig teatricalsk og tvetydig. Jeg vil på denne måten vise at forståelses- og fortolkningsprosessen i Kounellis' verk ikke er en lett oppgave for betrakteren, særlig hvis intensjonen er å kreve en spesifikk litteral mening i hans verk. Alle Kounellis' arbeider er åpne for mange ulike fortolkninger, fordi deres hovedfunksjon er å fungere som stimuli som skal gi betrakteren frihet til selv å komme med sine egne konklusjoner. De gjenspeiler den vestlige verdens historiske og kulturelle kontekst på lignende måte som Eco forklarer i sin analyse om *art informel*.<sup>142</sup> Nærmere bestemt kan vi si at Kounellis' verk representerer i større grad en ny måte å se verden på som meningsproduserende objekter, enn en direkte referanse til deres kulturelle kontekst.

I tillegg til at *Manifesto* kan være et eksempel på Kounellis' åpenhet har jeg valgt det aktuelle verket særlig fordi ordet *manifesto* i kunstsammenheng assosieres med kunstneres ideologiske erklæringer. Jeg vil bruke alle tilgjengelige kilder som kan bistå med en ikonologisk analyse og som eventuelt kan ende opp med en spesifikk mening med verket. Jeg vil med dette vende om forståelsesprosessen fra deduktiv til induktiv. Jeg kommer med andre ord ikke til å forsøke å bekrefte min påstand om åpenhet og tvetydighet ved å trekke frem de elementene som kan bevise det. Derimot kommer jeg til å forsøke å analysere *Manifesto* som et tradisjonelt malerimotiv ved hjelp av en typisk Panofsky-modell med en preikonografisk, ikonografisk og ikonologisk analyse. Panofskys måte å anvende denne tredelte modellen på var i praksis en sirkulær hermeneutisk prosess, nærmere bestemt frem og tilbake fra del til helhet.<sup>143</sup> På bakgrunn av dette kommer jeg ikke til å trekke klare grenser mellom de tre typer analyser.

<sup>141</sup> Se for eksempel intervjuet med Willoughby Sharp fra 1972 (Kounellis, *Echoes in the darkness*, 140-151).

<sup>142</sup> Se "The Open Work in the Visual Arts" i Eco, *The Open Work*, 84-104.

<sup>143</sup> Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, 40-42.

*Manifesto per un teatro utopico* ble laget og stilt ut i New York i forbindelse med Kounellis' separatutstilling i galleri Sonnabend i 1972. Verket er en installasjon som består av tre deler: På den venstre siden av installasjonen henger et stort kvadratisk lerret som er malt sitrongult på veggen. En ramme laget av fotografier som er limt på et hvitt tegnepapir henger på høyre side av installasjonen. På papiret er det også en blyanttegning av et ansikt i profil. Den tredje delen består av en symaskin og en tegning av et kvinneansikt sydd på et hvitt tegnepapir som ligger under symaskinens nål. Den siste delen ligger på gulvet og, med sitt volum, bryter med det ellers flate uttrykket til de to delene som henger på veggen. Den trekantede komposisjonen er ikke helt symmetrisk og balansert. Verken objektenes form, volum eller tyngde kan indikere noen form for geometrisk harmoni. Maskinens plassering på gulvet mellom de to andre delene av installasjonen gir et midtstilt tyngdepunkt som skaper stabilitet og balanse, men også naturlig tyngde i hele installasjonen. Dette er imidlertid ikke det dominerende og kan derfor ikke antas å være bildets sentrum. Lerretets størrelse og sterke farge fanger betrakterens oppmerksomhet og desentraliserer komposisjonen. Det er med andre ord en helhetlig balanse og harmoni mellom farge, størrelse og tyngde som ikke kan identifiseres med en spesifikk formal symmetri eller et sentrum.

Komposisjonens mangel på et tydelig sentrum og klar geometrisk harmoni reflekterer motivets meningsproduserende struktur. Plasseringen av de tre atskilte delene følger ikke noen syntaktisk eller semantisk sammenheng. Vi kan ikke se et lineært, narrativt mønster som kan gi oss en logisk sammenheng mellom de tre delene, men de ser ut til å være tilfeldig plassert og tilfeldig satt sammen i en felles installasjon. Symaskinens plassering bryter med vår oppfatning av verket som en innholdsmessig homogen sammensetning.

Ved å se hver del for seg merker man at bortsett fra lerretet består de to andre delene av objekter som er satt sammen i ukonvensjonelle kombinasjoner. En rektangulær ramme av fotografier er limt på en tegning på hvitt papir og en annen tegning er utført av maskinens nål og tråd som ligger på maskinens arbeidsplate. Objektene uvanlige sammensetning utfordrer betrakteren til en grundigere observasjon for å finne en underliggende logikk bak deres surrealistiske undertone. Ved en nærmere betraktning av installasjonen oppdager man at det er en viss sammenheng mellom de tre delene. Det store lerretet og de to tegnepapirene har en felles egenskap som ikke ligger i deres form, men i deres funksjon som kunstmaterialer.

Kunst blir derved det eneste logiske og synlige ledd som kan binde sammen hver enkelt kombinasjon og samtidig alle delene i verket som en strukturert helhet.

Siden motivet ikke er en illustrasjon av en tidligere litterær tekst faller identifiseringen av motivet sammen med meningen i verket. Med dette som utgangspunkt vil jeg undersøke alle objektene og sammensetningene for å forsøke å finne en eventuell sammenheng. I en ikonografisk analyse betyr dette at jeg først må identifisere figurene, selv om dette ikke nødvendigvis skjer i samme rekkefølge i et tradisjonelt maleri. Hvilken betydning kan en vanlig husholdningsmaskin, som en symaskin, ha som en del av et kunstverk? Gir Kounellis en arbitrær symbolikk til den eller bruker han den med den ordinære betydningen den har? Objektene semiologiske innhold er ikke gitt på forhånd som i en ordbok for symboler. Den må derfor etterlyses både i kunstnerens tidligere praksis (verk, skrifter) og i objektene videre historiske og sosiokulturelle kontekster.

#### *Det kvadratiske lerretet*

Lerretets symbolikk hos Kounellis er ikke vilkårlig, men tar alltid utgangspunkt i det som lerretet virkelig er; en støtte til motivet. Slik har også Kounellis brukt det i alle sine verk, enten motivet er malt på (*alfabeto*) eller sydd på lerretet (blomstene), eller bare plassert foran det (dansende ballerina eller cellospiller). Enten det henger på veggen eller står på gulvet har lerretet i likhet med metallplater, senger, gallerivegger, traller, døråpninger, vinduer eller containere alltid den samme funksjonen og rollen. Det representerer maleriets tradisjonelle støtte til motivet. Vi kan derfor i første omgang se en metonymisk referanse til maleriet generelt. Men siden lerretet er malt gult og kvadratisk, skaper det en direkte assosiasjon til modernismens maleriske abstraksjon og dermed til Malevichs berømte kvadrat. Lerretets abstrakte form (malt både hvitt, gult og svart) kan oppfattes som en referanse til Malevichs' kvadrat, og ikke bare til det abstrakte maleriet generelt. Kounellis har i skrifter og intervjuer uttalt seg om Malevichs' kvadrat. I et intervju av Rudi Fuchs i 1984 sa Kounellis:

Malevich's painting contains both the tradition of Russian painting as well as the idea of a just and revolutionary future. It is that condition which granted the possibility of painting a square. While our circumstances are completely reversed. We have exactly the opposite situation, so you not longer find the circumstances for representing a square. They simply don't exist.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 192.



Det gule kvadratet er med andre ord ikke en egen oppfinnelse av Kounellis, men en direkte referanse til kvadratet som et kunstobjekt. Kvadratets symbolikk ligger for Kounellis i dens historie som et produkt av en kulturtradisjon. I et annet intervju til Wim Beeren 1990 påpekte i tillegg Kounellis:

The [Malevich's] square refers to tradition and is dialectically related to its historical references and roots. Malevich's square is not only a square, but is also the sum total of combined experiences forming a whole important to the period in which the painting executed.<sup>145</sup>

Kounellis har uttrykt sin tro på tradisjonsaspektet, som en forutsetning og en uatskillelig del av kunst, eksplisitt i sine skrifter og implisitt ved å referere til Malevich: "There is some yellow in Malevich's white because there is an echo of gold behind it".<sup>146</sup> "The gold", som Kounellis i flere sammenhenger har referert til, er de russiske ikonenes bladgull. I samme tekst skriver Kounellis: "The lay orthodoxy of Malevich" for igjen å uttrykke en helliggjøring av kunst- og kulturhistorien.<sup>147</sup>

Kounellis' strategi for å "sakralisere" det verdslige kommer til uttrykk i hans kunstneriske praksis gjennom valg av både ord og komposisjonelle grep. I *Tragedie civile* brukte Kounellis ordet sivil, for det første for å dempe symbolikken til det guddommelige som bladgull har i ikontradisjonen, og for det andre for å forsterke symbolikken til det verdslige med oljelampens fysiske lys. I *Manifesto per un teatro utopico* bruker han ikke bladgull, men gul maling for å referere til "Malevich's lay orthodoxy". Kounellis' beundring for Malevich og det emblematiske kvadratet har flere ganger kommet til uttrykk også gjennom andre av hans verk.

I lys av dette kan avbildningen av Malevichs' kvadrat i Kounellis' verk etter mitt syn ikke oppfattes som noe annet enn en ærbødig handling for Malevich, og for alle kunstnere som med deres kunst har skapt en kontinuitet mellom fortid og fremtid. Malevichs' kvadrat er for Kounellis et symbol på den ideelle relasjonen mellom tradisjon og innovasjon og mellom historie og samtid, og alle hans representasjoner av kvadratet synes å fremstå som monumentale referanser til kvadratet som en "phantasmagoria".<sup>148</sup>

<sup>145</sup> Kounellis intervju til Wim Beeren i utstillingenkatalogen *Kounellis. Via del Mare*, 83.

<sup>146</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 47.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Projeksjon av en sekvens av bilder.

### *Fotografiene*

Fotografiene er satt sammen i form av en ramme og er limt på et tegnepapir der Kounellis har laget en blyanttegning av et ansikt i profil. Fotografiene er preget av anonymitet siden de som er avbildet tilsynelatende er tilfeldige personer plukket ut på et marked. Fotografiene er sorthvite og har derfor også en historisk referanse til en periode før fargefotografiens oppfinnelse. Samtidig avslører fotografiene fotografens blick på virkeligheten med deres måte å dokumente den på.

En ramme fungerer generelt som en overgang mellom billedrommet og det reelle rommet, og mellom fiksjon og virkelighet. Fotografiet som mekanisk reproduksjon og indekstegn ligger nettopp på grensen mellom representasjon og virkelighet, og som representasjon mellom "ready made" og menneskeskapt objekt. Når Kounellis setter fotografiene sammen i form av en ramme plasserer han dem i deres naturlige plass på et sted mellom kunst og liv.

Da Bruno Corá intervjuet Kounellis i 1996 stilte han et spørsmål om maleriets fremtid, og Kounellis svarte på en måte som også inkluderte hans syn på fotografi: "Figurative initiation cannot be replaced. Painting plays a role that can never be substituted. Like the oral word [...] photography is slightly fluid and cannot be moulded. It has something of the apocalyptic about it".<sup>149</sup> Det apokalyptiske i seg selv er en handling som avslører den objektive sannheten. Kounellis anerkjenner med andre ord fotografiets status som et medium som skiller seg fra maleriet, noe som også uttrykkes gjennom det aktuelle verket. Kounellis' uttalelse er selv også apokalyptisk ved at den uttrykker hans anerkjennelse av fotografiets status.

Plassert sammen i form av en ramme, utgjør fotografiene et atskilt legeme og en autonom helhet. Rammen ligger verken i papirets sentrum som et eget motiv, eller i papirets omriss for å fungere som papirets ramme. Fotografiene ligger som et fremmedlegeme på papiret og reiser derfor et spørsmål om relasjon. De minner oss på alle kontrasterende sammenstillinger som Kounellis er kjent for, som for eksempel hester vs. gallerivegger. I denne installasjonen er verken hestene eller galleriveggene komposisjonens sentrum.

---

<sup>149</sup> Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 276.

Desentralisering av motivet er ikke bare visuelt, men også innholdsmessig. Motivets senter ligger alltid i den kontrasterende relasjonen og ikke i en figur eller et objekt. Hestene betyr derfor ingenting uten galleriveggenes støttende funksjon, og galleriveggene er meningsløse uten hestenes tilstedeværelse. Desentraliseringen av rammen virker derfor forebyggende mot å se tegnepapiret og rammen i en harmonisk sammensetting. Dette er en av Kounellis' teknikker for å bygge opp en syntaktisk struktur som eventuelt kan gi støtte til produksjon av mening.

På denne måten utelukker Kounellis en konvensjonell relasjon mellom ramme og bilde og mellom fotografiene og tegnepapiret, og åpner opp for mulighetene til å gi dem et nytt innhold og sette dem i en annen type relasjon. Vi kan nå undersøke deres betydning, ikke i det partikulære, men det allmenne, og dermed se dem som symboler og ikke som kunstmateriale. De blir representasjoner av to atskilte kunstmedier som lever et parallelt liv i verket og er langt fra noen form for samarbeid. Deres spesielle sammenstilling initierer en dialektisk lesning av dem som representasjoner av maleri og fotografi, og dermed som poler i relasjonen mellom fiksjon og virkelighet og mellom kunst og liv.

I et intervju med Whiloby Sharp i 1972, i forbindelse med utstillingen i Sonnabend galleri, ble Kounellis også spurt om hvorfor han valgte å sette fotografiene sammen i en rektangulær form. Da svarte Kounellis igjen med en referanse til ikontradisjonen som bekrefter hans kunstneriske forankring i maleri:

The most interesting thing about the photographs and what they represent is their structure [...] the framing. It's also a medieval icon [...] to understand this concept, you need to mentally visualize the structure of icons, with their gold leaf background and the lives of the saints which frame the image of the Madonna.<sup>150</sup>

Disse små bildene som utgjør ikonets ramme fungerer som en narrativ kobling mellom hovedmotivet og konteksten. Rammens funksjon som et overgangsmedium trekkes inn her for å rette betrakterens oppmerksomhet mot billedstrukturen i et annet medium. Dette er et av elementene som stimulerer dialektikken mellom de to forskjellige mediene, som her kan oppfattes som en dialog mellom ikontradisjonen og fotografi, og mellom de to forskjellige historiske periodene de hører til. Plassert ved siden av det gule lerretet (Malevichs' kvadrat) føres dialektikken videre mellom ikontradisjonen, fotografi og avantgarde.

---

<sup>150</sup> Ibid., 156-157.

Kounellis ser dem ikke som konkurrerende medier, men som medier som forholder seg til kunst-liv relasjonen på forskjellige måter. Det er ingen tegn her som kan hjelpe oss med å komme med en kvalitetsvurdering. Sammenstillingen er en sammenligning som fremhever hverandres karakteristika. Den nøytrale fremstillingen intensiverer vår interesse for å identifisere deres ideologiske forskjeller.

På Robin Whites spørsmål om hvorfor han valgte de aktuelle fotografiene understreket Kounellis kunstspråkets struktur som en del av den sosiokulturelle identiteten: “my interest lies in the solution adopted, in the problems raised by the artistic language and by ethical matters of historical identity – necessary for one to discover and so identify oneself”.<sup>151</sup>

### *Symaskinen*

Ved hjelp av de samme kriteriene har Kounellis valgt å bruke symaskinen, både i det aktuelle verket og i et stort antall andre verk. På samme måte som alle de gamle objektene (sorthvite fotografier, kull, damptoget osv.) representerer symaskinen en historisk periode med en sosiokulturell struktur og atmosfære. I likhet med lerretet fungerer symaskinen også som en støtte til tegningen som ligger under maskinens nål, og som er en del av kontrasten mellom struktur og sensibilitet. Vi har sett dette i alle Kounellis' verk, der for eksempel papegøyen står på stangen foran en metallplate, hestene som er bundet fast til veggene, steinene som ligger på en tralle og vektsekvenser som henger fra taket.

Ansiktet er sydd på papiret, fordi det i realiteten ikke er noen måte et tegnepapir kan forholde seg til en symaskin på og samtidig ha den som støtte. Kounellis skaper en relasjon mellom symaskinen og ansiktet, og definerer maskinen både som en støtte og en aktiv aktør for kunst. Ved å sy omrisset av ansiktet på papiret, skapes det en relasjon som identifiserer symaskinens rolle som et kunstobjekt med et innhold som overskrider dens ellers ordinære betydning. Ansiktet er et kvinneansikt, noe som sannsynligvis ikke er tilfeldig. Symaskinen, som et redskap for storproduksjon, assosieres fortrinnsvis med kvinnelige fabrikkarbeidere og i dette tilfellet husmødre. Fotografiene og symaskinen støtter hverandre som representanter for et industrialisert amerikansk samfunn med egne sosiokulturelle og økonomiske forhold. Jeg har tidligere, i forbindelse med utstillingen i St. Augustin, nevnt at Kounellis bruker

---

<sup>151</sup> Ibid., 156.

objekter og materialer som har referanser til den sosiale konteksten hvor utstillingen finner sted. Dette er et annet og sekundært kriterium for valg av både fotografiene og symaskinene. Verkets lokale dimensjon med en stedsspesifikk forankring ble også nevnt av Kounellis i samme intervju til White: "Using these photographs in that particular work is tied to a certain kind of fascination which I felt not only in San Francisco but also in New York, a fascination depending on the epic intensity those cities express".<sup>152</sup>

### *Tittel og verk*

Så langt har vi sett hvordan Kounellis setter sammen en installasjon og hvordan de valgte objektene innhold knyttes til kunstnerens egen praksis, til deres egen plass i kunst- og kulturhistorien, til lokalsamfunnet og til verket selv som en egen kontekst.

*Men hvordan kan objektene symbolikk knyttes til tittelen manifest for et utopisk teater?*

Tittelen *Manifesto per un teatro utopico*, som en faktor for forståelsen av verket, bør her kommenteres, siden det ikke er ofte Kounellis bruker titler på sine verk. I likhet med tittelen på *Tragedie civile* er det sannsynlig at Kounellis' titler er et forsøk på å avverge eventuelle misforståelser fra betrakterens side. Vi må derfor se på ordet teater som verkets hovedtema siden meningen som formidles her er at verket er et manifest om et teater som imidlertid er utopisk. Man kan her konkludere med at det å identifisere hvilket teater det gjelder, kan være en snarvei for å identifisere verkets motiv.

Etter analysen av objektene innhold kan vi se at det er to hovedelementer som blir tydelige gjennom deres relasjoner. Det ene er maleriet som et kunstmedium, og det andre er stemningen til et spesifikt sted og en historisk periode. Her reises det følgende spørsmål:

*Kan tittelens uttrykk "utopisk teater" være en kritisk eller ironisk referanse til malerisk tradisjon i en bestemt historisk periode?*

Kounellis har i sine intervjuer, skrifter og verk lovpriset sine (samtidige og tidligere) kunstneriske "samtalepartnere" og deres kunst. Dette kommer tydelig til uttrykk i hans tekst

---

<sup>152</sup> Ibid., 156.

*Man of Antiquity, Modern Artist*<sup>153</sup>, som vi tidligere har sett. Kounellis har i sin kunst integrert elementer fra de arbeidene som har inspirert ham (antikkfragmenter, Malevichs' kvadrat, Caravaggios chiaroscuro osv.). Det vil derfor være en selvmotsigelse fra Kounellis side å betrakte maleriets tradisjon (og *mimesis*) som et forbilde og samtidig som mislykket. Det kan ikke se ut til at Kounellis gjennom sine verk uttrykker kritiske holdninger til historien og særlig kunsthistorien. Hvis Kounellis hadde kommet med en kritikk i form av både bilde og tekst i et og samme verk ville verkets motiv virket for åpenbar. En forhåndsbestemt mening fra kunstnerens side ville virket begrensende for betrakterens fortolkningsfrihet. Dette ville heller ikke vært i samsvar med måten Kounellis konstruerer verkene sine med hensyn til betrakteren. I et intervju med Carla Lonzi i 1966 kommenterte Kounellis et maleri med ordet *Giallo* (gul) som motiv, som imidlertid var skrevet med rød maling:

I don't want to give the viewer ready made object, but to make him work with his imagination. That's why I wrote 'Giallo' in red on the aluminum on that other painting. The viewer immediately imagines yellow, but you don't really offer it to him, you force him to make an effort, you make him participate in a flat surface, but with his mind.<sup>154</sup>

I denne forbindelse er det interessant å lese hvordan Kounellis refererer til sitt eget kunstideale slik han på apologetisk vis skrev i teksten *Man of antiquity, Modern Artist* i 1982<sup>155</sup>:

---

<sup>153</sup> Ibid., 32.

<sup>154</sup> Ibid., 123.

<sup>155</sup> Ibid., 32. (Opprinnelig trykt med tittel "Un hombre antiguo, un artista moderno" i *Vardar*, no. 2. (February 1982): 1-2.

Man of Antiquity Modern Artist

I am against the world of Andy Warhol and his descendants today.

I wish to restore the atmosphere of Cubist times.

I'm against the state or paralysis resulting from the postwar era. Instead, I seek lost scatterings of history in the fragments (of feelings and form).

I desperately seek unity, albeit difficult to attain, albeit Utopian, albeit impossible and therefore dramatic.

I am against the aesthetics of catastrophe; I'm in favor of happiness;

I seek the world where our vigorous and proud forefathers of the Novecento left us examples of revolutionary form and content. I'm an admirer of Pollock, for his dramatic and impassioned search for identity.

I'm an expert traveler, I know the tortuous roads of my European land, the mountain paths and the big cities with their barroom stories and impassioned discussions.

I love the Egyptian pyramids, I love Caravaggio, I love Van Gogh, I love the Parthenon, I love Kandinsky, I love Klimt, I love Goya, I love the impetus of the Winged Victory of Samothrace, I love medieval churches, I love the character of Ophelia as Shakespear describes her and I honor the dead, while thinking of myself as a modern artist.

”I desperately seek unity, albeit difficult to attain, albeit Utopian, albeit impossible and therefore dramatic”.

Dette er en sterk antydning til at det utopiske teater kan være et selvrefererende, men likevel ikke et kritisk uttrykk.<sup>156</sup>

Det er merkelig at Kounellis skriver ordet ”Utopian” med en blokkbokstav ”U”, mens alle de andre adjektivene i samme rekke er skrevet med liten bokstav. Dette er ikke bare en antydning til Kounellis’ bevissthet om sitt eget utopiske prosjekt, men antyder også at han legger en mening i det utover den konvensjonelle som leseren bør være oppmerksom på. Hans selvbevissthet om sin egen utopi er verken selvkritisk eller melankolsk. Den er optimistisk på samme måte som han oppfatter Géricaults *Raft* og Munchs *Skriket*.<sup>157</sup> Kounellis mener at *Skriket* ikke uttrykker en passiv melankoli, men en aktiv og optimistisk frustrasjon.

Et annet element som kan gi uttrykket ”teatro utopico” en selvrefererende dimensjon er tittelens innledende ord *Manifesto*. Det er kjent praksis blant kunstnergrupper å komme med ideologiske erklæringer i form av manifeste for å belyse deres kunstneriske strategier.

Så langt har vi sett at de to ordene *manifest* og *utopisk* får en sterkt selvrefererende undertone som har sin forankring også i Kounellis’ tekster. Det som imidlertid utvilsomt kan være selvrefererende er ordet teater, som i kapittelet om teatralitet viste hvilken plass det har i Kounellis’ kunst. Det utopiske teateret kan derfor oppfattes som en metonymisk referanse til hans eget kunstprosjekt, som er utopisk, nettopp fordi det sikter mot en uoppnåelig enhet. Ordet utopi, som først dukket opp i *Manifesto per un teatro utopico*, kom ti år senere i den ovennevnte teksten, som en bekreftelse på et kunstprosjekts utopi.

Teatralitet har for Kounellis vært et hovedprinsipp i verkets grunnleggende struktur. Hvis den italienske kunsttradisjonens innflytelse på Kounellis’ kunst kunne komprimeres i ett

---

<sup>156</sup> I en annen oversettelse sitert fra Adachiara Zevi i hennes essay “An Engaged Modern Painter” i utstillingskatalogen *Jannis Kounellis*, (Oxford: Modern Art Oxford, 2004), 14 står også: ”I will not succeed in putting the totality back together, but the honest endeavor of a painter is to try, not to give up on the difficulties history presents you with, to embark on this extremely long journey”.

<sup>157</sup> “Just as Van Gogh’s cypresses, Munch’s *The Shout* left its mark on the expression of a duality which viewed the heavenly as beautiful and helliness as ugly. It allowed us a first-hand view of a positive, beautiful Hell while, at the same time, charging us with the pure and embracing, liberating, tension of grasping an intellectual bond at the center of an endless celebration, and becoming an accomplice” (utdrag fra ”For Edvard Munch” i Kounellis, *Echoes in the Darkness*, 96).

ord, ville det vært teatricalitet. Og hvis vi kunne komprimere beskrivelsen av strukturen i hans kunst i ett ord, ville dette ordet vært det samme. Teatricalitetens sentrale rolle blir i Kounellis' egne ord svært tydelig: "In fact my work has always been about theatricality and I insist on this word".<sup>158</sup>

*Hvordan kan tittelens selvrefererende karakter reflekteres i verket?*

Vi har tidligere sett at Kounellis ble fascinert av stemningen han opplevde ved hans besøk i Chicago og New York som han reflekterte over med *Manifesto*. Denne stemningen er knyttet til en spesifikk historisk periode som kan knyttes til modernismen. Kounellis oppfatter modernismen som en periode der kunst fortsatt var visjonær. Gjennom Malevichs' kvadrat knytter Kounellis seg til og identifiserer seg med denne periodens stemning og visjoner. Den spesifikke historiske perioden og dens stemning, som var et av de to hovedelementene i verket, representeres gjennom dialektikken mellom denne periodens fotografi og maleri.

Det andre av de to hovedelementene i verket er maleriet og kan knyttes til Kounellis siden han betrakter seg selv som en maler, og hans installasjoner og skulpturer som bilder. Kounellis' personlige kunsthistorie som kan uttrykkes gjennom begrepsparet presentasjon vs. representasjon (som *mimesis*) kan også knyttes til symaskinens voldsomme angrep mot naturalismen som representeres med tegningen.

*Mangel på litteral mening – tvetydighet.*

Til tross for at objektene kan assosieres både med Kounellis' kunst og verdens kunsthistorie, fungerer alle delene i verket som uavhengige tegn som ikke kan fortelle en konkret historie. De er fragmenter som kan referere til Kounellis' utopi, men som likevel ikke kan kobles sammen i en lineær fortelling. Tegnenes syntaktiske struktur betrakter jeg derfor som *parataktisk* (fra det greske *παράτασεν* som betyr å sidestille):

Parataxis is a stylistic term referring to a relative paucity of linking terms between juxtaposed clauses or sentences, often giving the effect of oiling up, swiftness, and sometimes compression. A paratactic style is one in which a language's ordinary resources for joining propositions are deliberately underused; propositions are set one after another without the expected particles, adverbs, or conjunctions. The

<sup>158</sup> Kounellis intervjuet av Jean-Pierre Bordaz, i Kounellis, *Odyssée Lagunaire*, 192 sitert i Gilman, *Arte Poveras Theater*, 98.



effectiveness of parataxis varies relative to a language's structure, since languages differ widely in their means of joining clauses.<sup>159</sup>

I likhet med ord eller setninger i den poetiske parataksis er objektene og delene i *Manifesto* og installasjonene til Kounellis vi har sett så langt (*Tragedie civile*, hestene, prosesjon osv.) preget av å ha en høy grad av semiotisk potensial. Det er imidlertid ikke noen forbindelse som kan definere hvilken form for relasjon som kan finnes mellom dem. Parataksis var et av de sentrale tekniske elementene i den italienske poesiskolen fra mellomkrigsperioden kjent som hermetisme.<sup>160</sup>

En av de grunnleggende figurene i denne skolen var Giuseppe Ungaretti, som Eco også har referert til for å vise til et eksempel på åpenhet. Kounellis' likhet med hermetisme ser ikke ut til å omfatte flere elementer enn parataksis. Jeg vil her kun vise til en analogi mellom ord og objekters syntaks, der overgangen fra et (ord- eller et figur-) fragment til et annet mangler konjunksjonselementer som kan gi en konkret narrativ sammenheng. Dette betyr at objektene polysemi, slik Eco også har påpekt, ikke kan avgrenses til en grad som kan medføre en entydig lesning. Betrakteren kan selv velge hvilke av de mange betydningene objektene har når han skal konstruere sin egen narrativ.

#### *Kounellis' apologi eller kollektiv tragedie?*

Betrakteren av *Manifesto* er også fri til selv å finne den meningen han skal legge i relasjonene mellom de forskjellige objektene og delene. Fortolkningsfriheten kan for eksempel føre til en annen oppfatning av verkets grunnleggende elementer og gi en annen versjon enn den som jeg tidligere har vist til i min analyse. I stedet for å trekke frem objektene symbolikk, som Kounellis' selvrefererende tegn basert på Kounellis' verk og tekster, kan man se på de tre delene kun som historiske referanser. Det finnes ingen restriksjoner i verket som utelukker det ene eller det andre fortolkningsståstedet. Det gule lerretet kan for eksempel leses som en representasjon av modernistisk abstrakt maleri, fotografiene som en referanse til den lokale

<sup>159</sup> *Princeton Encyclopedia of Poetry*, 1993, s.v. "parataxis".

<sup>160</sup> *Princeton Encyclopedia of Poetry*, 1993, s.v. "Hermeticism". Følgende er et utdarg fra s. 521.

"A blind faith in the thaumaturgic features of the Word, often considered more as a sound than as sense. A renewed awareness of the polysemous nature of all utterance. A reliance on the subconscious and irrational drives of the psyche. A partiality for mental processes based on intuition rather than logic and hence a favoring of oneiric techniques of description. The great tool of the hermeticist poetic discourse is the analogue, the art of the simile in the Aristotelian sense of the sudden grasp of similarity in things dissimilar."

sosiokulturelle strukturen, og symaskinen som en surrealistisk versjon av naturalismens forkastelse av modernismen. På denne måten blir verket et pessimistisk uttrykk for et utopisk teater, nærmere bestemt et mislykket kunstprosjekt som modernismen har vært. Kounellis' apologi og personlige drama forvandler seg, fra dette fortolkningsståstedet, til en abstrakt kollektiv tragedie.

### 4.3. Oppsummering – Manifesto og åpenhet

Vi har så langt sett at *Manifestos* parataktiske syntaks i kombinasjon med objektene polysemi åpner opp for ulike muligheter for fortolkning avhengig av betrakterens forståelseshorisont. *Manifesto* er et tvetydig verk og derfor et typisk åpent verk, noe som innebærer et felt av muligheter for mange og ulike fortolkninger. Vi finner her alle karakteristika som Eco beskriver som det åpne verkets kjennetegn. Orden, mening, forutsigbarhet, det konvensjonelle vs. uorden, informasjon, overraskelsesmoment, uforutsigbarhet, det ukonvensjonelle, tvetydighet og krise.

*Manifesto* er en sammensetning av ulike objekter, men samtidig objekter som er lett gjenkjennelige. Betrakteren blir ikke overrasket av nye og ukjente former, men gjenkjenner umiddelbart verkets komponenter. På grunn av den sceneaktige plasseringen og belysningen blir betrakteren forberedt på å oppleve noe dramatisk. Det store gule lerretet dominerer både med sin størrelse og farge og trekker betrakterens oppmerksomhet. Verkets form gir uttrykk for noe som er velstrukturert og ordnet siden alle de tre delene av verket er ryddig plassert med klare grenser og mellomrom.

Det er imidlertid mange elementer som bryter denne orden og overrasker betrakteren når han ser nærmere på objektene. Den ukonvensjonelle sammensetningen av symaskin og kunstobjekter som maleri, tegning, fotografi skaper en enigmatisk atmosfære og undringsfølelse hos betrakteren. Symaskinen skaper uorden siden den befinner seg i en kontekst hvor den ikke hører til. Symaskinens tilstedeværelse som et fremmedelement forsterkes særlig på grunn av tegningens plassering på symaskinens arbeidsplate.

På samme måte (men i mindre grad) fungerer sammensetningen av fotografier og tegnepapir. Deres ukonvensjonelle relasjon betones med fotografiernes plassering i form av en ramme. Fotografiene er flyttet fra sentrum til periferi og har tatt den plassen som en

fotoramme vanligvis har. Disse ukonvensjonelle sammensetningene, som enten er formale eller kontekstuelle, skaper uorden i våre konvensjonelle erfaringer og relasjoner til de aktuelle objektene. Denne uorden som det ukonvensjonelle skaper når vi betrakter verket, stimulerer vår interesse for å finne en mening.

Vi blir utfordret til å søke etter en spesifikk mening i alle typer relasjoner som kan oppstå mellom objektene og mellom objekter og verk. Verkets parataktiske struktur mangler imidlertid disse midlene som kunne hjelpe betrakteren til å spore opp disse relasjonene. Det finnes heller ikke slike forhåndsbestemte relasjoner som formidles fra kunstnerens side. Dette fører betrakteren til en posisjon der han må koble sammen et lerret som er malt gult, en gammel symaskin med en tegning på papir og eldre sorthvite fotografier på tegnepapir. Det finnes ingen syntaktiske restriksjoner på hvordan objektene kunne tolkes og kobles sammen. Selv om kombinasjonsmulighetene er mange på grunn av objektenes polysemi, blir mulighetene samtidig avgrenset av selve objektenes karakteristika og verkets komposisjon. Verkets sceneaktige form og dramatiske atmosfære i kombinasjon med symaskinens og fotografiens uttrykk som antikviteter, skaper en stemning som preges av alvor. Betrakterens assosiasjoner blir da påvirket og avgrenset på grunn av stemningen i verket og utstillingsrommet. Denne typen elementer som finnes i verkets form og komposisjon skaper orden i en meningsproduserende struktur og forhindrer at verket oppfattes som støy. Samtidig blir betrakteren bevisst på at bak disse elementene ligger kunstnerens intensjoner om å formidle mening gjennom verket.

Den hermeneutiske sirkelen når et punkt der *Manifestos* betrakter må ta kunstnerens plass og overskride verkets tvetydighet for å finne en meningsfull avslutning. Under forståelsesprosessen blir betrakteren bevisst kunstnerens intensjoner om å skape et uferdig verk som han selv er fri til å fullføre. Det åpne verkets estetiske glede, slik Eco har forklart, er et produkt av denne forståelses- og fortolkningsprosessens forløp.

Kounellis' åpne verk er et uferdig verk, og tvetydigheten utfordrer betrakteren til å fullføre det kunstneren har påbegynt. Sett i denne forbindelse er tvetydighet et element som definerer verkets avhengighet av betrakteren. Kunstverkets endelige tilblivelse forutsetter betrakterens tilstedeværelse på samme måte som et teaterstykkets utførelse forutsetter et teaterpublikum. Ved å finne en subjektiv mening i verket skaper betrakteren et metaverk som

han også blir en del av. På denne måten fullfører betrakteren en meningsproduserende prosess som blir initiert av verkets teatriske funksjon.

## Konklusjon

I de foregående kapitlene har jeg forsøkt å belyse Kounellis' verk ved å undersøke den meningsproduserende strukturen i noen av hans installasjoner etter en innledende gjennomgang av de mest sentrale aspektene i hans kunst.

Vi har sett at Kounellis prioriterer med sin kunst en presentasjon av den virkeligheten vi lever i istedenfor en illusjonistisk representasjon av den, hvor representasjonen blir forstått som *mimesis*. Presentasjonen innebærer en ny relasjon mellom kunst og liv, og en særegen materialbruk som skiller Kounellis' kunst fra tidligere kunsttradisjoner.

Vi har videre blant annet registrert en uoverensstemmelse mellom Kounellis' materialbruk og Germano Celants analyser av Kounellis' kunst på 1960-tallet, som fremstiller en direkte opplevelse av materialitet som verkens hovedfokus. Det ble imidlertid klart at i motsetning til Celants analyse er materialenes og materialitetens rolle ikke verkets hovedfokus, men et sekundært komposisjonelt element som støtter verkets dialektiske struktur og innhold. Kounellis' (og *arte poveras*) grenseløse frihet i valg av kunstmaterialer blir ikke beskrevet dekkende av Celants uttrykk "fattige materialer". Materialene kan være alle typer sansbare objekter som f.eks. råmaterialer, ild, vann, planter, dyr, eksisterende objekter og nye konstruksjoner. Tyngde, lyd og lukt er også inkludert som estetiske kategorier i verkene som kan karakteriseres som synestetiske.

Arkitekturen i utstillingslokalene kan brukes som en del av verket på samme måte som alle materialene, nærmere bestemt som en fysisk form med sin materialitet og sitt innhold.

Komposisjonen kjennetegnes av orden, harmoni, rytme, dynamikk og bevegelse. Den karakteristiske repetisjonen av objekter og motiver hos Kounellis uttrykker dynamikk og bevegelse, som samtidig påvirker og forsterker verkets innhold. Komposisjonelle elementer som kontrast, kontrapunkt, rytme, bevegelse sammen med materialenes egenskaper stimulerer den dialektiske strukturen i verket.

Vi har i forbindelse med innholdet sett at materialene og objektene ikke refererer til spesifikke litterære tekster og kontekster, og deres sammensetninger kan ikke tolkes på en entydig måte. Objektene kan derfor opprettholde deres polysemiske potensial. De hverdagslige objektenes konvensjonalitet blir sett i Kounellis' estetiske filosofi fra en ny

vinkel som en verdi, og deres trivielle status blir dermed opphøyet. I en metaforisk forstand foregår en sakralisering av hverdagsobjekter. Beskrivelsen av materialbruk hos Kounellis faller sammen med den preikonografiske analysen. Det er imidlertid ikke mulig å gjennomføre Panofskys ikonografiske analyse siden Kounellis' verk verken er illustrasjoner av konkrete motiver eller kan fortolkes på en entydig måte.

I forbindelse med Kounellis' kriterier for valg av materialer har vi sett at allmenngyldighet (i deres form, funksjon og innhold) er en nødvendig forutsetning. Med begrepet *measurement* betegner Kounellis det estetiske språket som benyttes i en historisk periode og er i likhet med valg av materialer basert på allmenngyldighet. Vi har et slags estetisk paradigmeskifte der det nye paradigmet kan betegnes som en ny *measurement*. Kounellis' kunstprosjekt sikter mot etableringen av et nytt estetisk språk og derved mot et nytt estetisk paradigme.

Kounellis betrakter seg som en maler, men opererer på kryss og tvers av alle de konvensjonelle kunstmedia. Maleribegrepet kan tolkes som Kounellis' retoriske strategi for å understreke maleriets kontinuitet og å koble hans tredimensjonale kunst til det konvensjonelle maleriets tradisjon.

Vi har også sett at religion, metafysikk og natur ikke utgjør motivets tema. De blir indirekte inkludert gjennom materialene, nærmere bestemt gjennom deres manifestasjoner i kultur. Verket er en syntese mellom utstillingsobjektene og arkitekturen. Kounellis benytter seg av alle de arkitektoniske delene i det indre arkitektoniske rommet som alltid er et offentlig sosialt rom.

Kounellis' stedsspesifikke verk kjennetegnes av fleksibilitet. Det lokale aspektet har en sekundær rolle overfor det universelle, som Kounellis først og fremst vil formidle med verkets dialektiske struktur.

Utstillingsrommet behandles som en teatersal med kirkeestetikkens dramatikk som forbilde. Betrakteren er fysisk til stede i utstillingsrommet og dermed fysisk inkludert i verket. Teatrikalitetens effekt er derfor ikke bare frontal, men tredimensjonal og kan følgelig betegnes som sfærisk.

Selv om Kounellis blir inspirert av det konvensjonelle teateret er ikke hans bidrag til teaterforestillinger konvensjonelle. Når verkene hans plasseres på en teaterscene fungerer de ikke som scenografi. De er stimuli som initierer en dialektikk mellom verk og teaterets konvensjoner og estetiske struktur. På samme måte som Kounellis' verk fungerer på en teaterscene, fungerer de også i hans utstillinger i det offentlige rommet generelt. Med tegn som refererer til utstillingsrommets estetikk blir betrakteren bevisst den underliggende ideologiens estetiske språk.

I de to siste kapitlene har vi sett at teatricalitet og tvetydighet er to sentrale begreper som kan beskrive måten Kounellis strukturerer verkene sine for å produsere mening. Videre har vi sett at Frieds begrep om teatricalitet ikke kan anvendes i Kounellis' verk før det modifiseres og utvides. Kounellis' teatricalitet har to betydninger. Den ene og snevre betydningen refererer til en etterligning av teaterets eksterne karakteristika, som for eksempel den sceneaktige sammensetningen i noen av hans installasjoner og utstillingsrommets oppsetning som en konvensjonell teatersal. Den eksterne etterligningen av teateret utgjør en del av den andre videre betydningen av teatricalitet. Det videre teatricalitetsbegrepet defineres som alle former for relasjoner (i verket og mellom verk og kontekst) som kan inkludere betrakteren. Kounellis' betrakter blir inkludert både mentalt og fysisk, og bokstavelig talt som en del av verket siden han befinner seg inne i selve verket.

Vi har imidlertid sett at denne formen for teatricalitet i Kounellis' installasjoner er, i likhet med Caravaggios maleri og Picassos collage, alltid knyttet til elementer som avslører verket som en fiksjon og setter betrakteren i en ambivalent posisjon. På den ene siden er betrakteren en subjektiv deltaker og på den andre siden en objektiv observatør. Kounellis' verk er med andre ord et dialektisk felt, mellom fiksjon og virkelighet, mellom subjektiv lesning og objektiv observasjon, og teatricalitet er alltid knyttet til det første begrepet av disse motsetningsparene. Betrakterens veksling mellom de to motstridene posisjonene, mellom fiksjon og virkelighet, skaper en ustabil og ambivalent relasjon mellom betrakter og verk.

Denne dialektikken overfører Kounellis til det virkelige sosiale rom for å gjøre oss bevisst på det estetiske språket som den underliggende ideologien benytter seg av. Dette er en strategi som ble introdusert av Kounellis allerede på slutten av 1960-tallet, først på *Teatro Stabile* og året etter med hestene.

Vi har også sett at betrakterens ambivalens etterfølges av en uløselig tvetydighet og et mislykket forsøk på å finne en litteral mening med verket. Betrakterens forsøk på å finne en mening forsterker den objektive lesningen av verket og motvirker derved verkets (og teatralitetens) illuderende effekt.

Vi kan her konkludere med at Kounellis' kunst er tvetydig og kjennetegnes av alle karakteristika som Eco legger i begrepet åpenhet. Vi har sett at verkenes syntaks kan i analogi med poesi betegnes som parataktisk. Mangelen på konjunksjonselementer mellom objektene forhindrer en entydig narrativ lesning av verket og lar betrakteren selv velge mellom ulike eventuelle fortolkninger.

Kounellis' kunst er antimodernistisk i forhold til det historiske og det mediumsspesifikke aspektet. Den kan imidlertid betraktes som modernistisk i sin meningsproduserende struktur siden den ikke bærer en litteral mening.

Vi har sett at Kounellis' produksjon av mening i verkenes struktur er en prosess som stimuleres av en dialektikk mellom teatralitet og objektiv lesning av verket. Dialektikken intensiveres av den karakteristiske materialbruken og den kontrastfylte komposisjonen. Av denne dialektikken oppstår en ambivalens i betrakterens resepsjon av verket som overlappes av verkets tvetydige syntaks. Verket som en kontekst avgrenser de uendelige mulighetene for fortolkning, men meningen i verket forblir likevel et subjektivt valg.



## Bibliografi

- Andr  Carl. "Preface to Stripe Painting" i *Sixteen Americans*. Redigert av Dorothy M ller.  
New York: Museum of Modern Art, 1959. Utstillingskatalog.
- Arnheim, Rudolf. *Entropy and Art: An Essay on Order and Disorder*. Berkeley: University of  
California Press, 1971.
- Bann, Stephen. *Jannis Kounellis*. London: Reaction Books, 2003.
- Barthes Roland. *The pleasure of the Text*, London: Cape, 1976.
- \_\_\_\_\_. "The Death of the Author" i *Image, Music, Text. Essays*. Redigert av Stephen  
Heath. London: Fontana, 1984.
- Beuys, Joseph. "Social Sculpture" i *Joseph Beuys in America: Writings by and Interviews  
with the Artist*. Redigert av Carin Kuoni. New York: The Estate of Joseph Beuys,  
1990.
- Celant, Germano. *Arte Povera Art Povera*. Milan: Electa, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Jannis Kounellis*. Milan: Gabriele Mezzotta, 1983. Utstillingskatalog.
- Christov-Bakargiev, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon, 1999.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Harvard Mass: Harvard University Press, 1989.
- Encyclopedia of Philosophy*, redigert av Paul Edwards, New York: Macmillan and The Free  
Press, 1967.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine* The Hague: Mouton, 1955.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*.  
Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- Fuchs, Rudi. "Vacations" i *Kounellis*, redigert av Gloria Moure, Barcelona: Ediciones  
Poligrafa S.A., 1997.

Gilman, Swan Claire. *Arte Povera's Theater: Artifice and Anti-Modernism in Italian Art of the 1960s*. Ph.D-avhandling, Columbia University, 2006.

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. London and New York: Routledge, 2003.

Hibbard, Howard. *Caravaggio*. New York: Harper & Row, 1983.

Holly, Michael Ann. *Panofsky and the Foundations of Art History*. New York: Cornell University Press, 1984.

Jannis Kounellis. *Il Sarcofago Degli Sposi*. Redigert av Peter Noever. Vienna: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1999. Utstillingskatalog.

Jannis Kounellis. Redigert av Suzanne Cotter. Oxford: Modern Art Oxford, 2004. Utstillingskatalog.

Kounellis, Jannis. *Echoes in the Darkness. Writings and Interviews 1966-2002*. Redigert av Mirta D'Argenzio og Mario Codognato. London: Trolley, 2002.

\_\_\_\_\_. *Jannis Kounellis. Works, Writings 1958-2000*. Redigert av Gloria Moure. Barcelona, Ediciones Poligrafa, 2001.

*Kounellis*. Gent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2002. Utstillingskatalog.

*Kounellis*. Redigert av Germano Celant. Milan: Padiglione d'Arte Contemporanea, 1992. Utstillingskatalog.

*Kounellis*. Napoli: Madre Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 2006. Utstillingskatalog.

*Kounellis. Via del Mare*. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1990. Utstillingskatalog.

Krauss, Rosalind E. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.

Lucie-Smith, Edward. *Movements in art since 1945*. London: Thames and Hadson, 1992.

---

Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*. London: Phaidon, 1992.

Martin, John Rupert. *Baroque*. Colorado: Westview Press, 1977.

Moure, Gloria red. *Kounellis*. Barcelona: Ediciones Poligrafa, 1990.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance*. Mary Flexner Lectures on the Humanities. 1939. Reprint. New York, 1962.

\_\_\_\_\_. "Jan Van Eyck's 'Arnolifini' Portrait" i *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. Redigert av Eugene W. Kleinbauer. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

Plato. *Republic*, book VII: 8, translated by Paul Shorey (Cambridge: Harvard University Press, 1935).

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. New York: Picador, 2001.

*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Redigert av Alex Preminger og T.V.F. Brogan. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

## Illustrasjonsliste

1. *Senza titolo*, 2002. Containere av stål, kull og seilduker, varierende størrelse. Gassfabrikk, Athen.
2. *Senza titolo*, 2002. Containere av stål, kull og seilduker, varierende størrelse. Gassfabrikk, Athen.
3. *Senza titolo*, 1979. Kulltegning på vegg, to støpte kråker, 340 x 440 cm. Rimini 1979. Tate Gallery 1983.
4. *Manifesto per un teatro utopico*, 1972. Lerret malt gult, tegnepapir med fotografier, symaskin med blyant tegning av et kvinneansikt. Varierende størrelse, papir 96,5 x 63,5. Sonnabend Gallery New York.
5. *Senza titolo*, 1967. Container av stål og kull, 120 x 165 x 30 cm. Galleria La Bertesca, Genova.
6. *Senza titolo*, 1958 (Tabacchi). Olje på tre, 60 x 280 cm. Roma.
7. *Senza titolo*, 1958 (Olio). Olje på tre, 60 x 280 cm. Kunstnerens atelier.
8. *Senza titolo*, 1959. Olje på lerret, 200 x 200 cm. Palazzo Fabroni, Pistoia, 1993.
9. *Senza titolo*, 1959. Veggmaling på lerret. Performance i kunstnerens atelier.
10. *Senza titolo*, 1963 (ukedagene). Tempera på papir. Roma.
11. *Senza titolo*, 1957. Flasker på jernplate, 100 x 70 cm.
12. *Margherita di Fuoco*, 1967. Støpt jern, gummirør, gassflamme og gassflaske, 150cm. Galleria L'Attico, Roma.
13. *Senza titolo*, 1967. Container med bomull, papegøye og metallplater, container med jord og kaktusplanter. Varierende størrelser. Galleria L'Attico, Roma.
14. *Funeral*, 1982. Dokumenta 7, Kassel.
15. *Senza titolo*, 1999 (Prosesjon). Fire steinkonstruksjoner, med hvitt tøy, stålbaser og syv stålkors. St. Augustins kirke, Mexico by.
16. *Senza titolo*, 1999 (Nedtakelse fra korset). Trebord, duk, tre stålbjelker og tøy. St. Augustins kirke i Mexico by.
17. *Senza titolo*, 1969. Døråpning fylt opp med stein, 300 x 153 cm. San Benedeto del Trondo, Napoli.
18. *Senza titolo*, 1967. Kull på tralle, 30 x 120 x 120 cm. Galleria Iolas, Paris.

19. *Senza titolo*, 1967. Stein på tralle, 30 x 120 x 120 cm. Galleria Iolas, Paris.
20. *Senza titolo*, 1969. Tolv hester i garasjen til Galleria L' Attico, Roma.
21. *Senza titolo*, 1989. Kadavre på metallplater, 200 x 1.330 cm. Espai Poblenu, Barcelona.
22. *Tragedie civile*, 1975 (Sivil tragedie), bladgull på vegg, stumtjener med kåpe og hatt, oljelampe. Galleria Lucio Amelio, Napoli.
23. *Tragedie civile*, 1986. To dører og teglvegg dekket med bladgull, knaggrekke, hatt og kåpe. 401 West Ontario Street, Chicago.
24. *Senza titolo*, 1972. Nederste del av et kors, gyldne barnesko, 125 x 50 x 25cm. Sonnabend Gallery, New York.
25. *Thomasevangeliet*, 2000. Tre stykker av en litoserie. Kunstnerens atelier.
26. *Senza titolo*, 1971. Cellist spiller et utdrag av Bachs Passion According to St. John foran et grønt maleri med musikknoter, 200 x 300 cm. I Modern Art Agency, Napoli.
27. *Senza titolo*, 1972. Kounellis som rytter med Apollonmaske, i et rom som er malt gult. Performance, Sonnabend Gallery, N.York, 1974.
28. *Senza titolo*, 1967. Tøy av bomull festet på lerret 280 x 300 cm og bur med levende fugler. Kunstnerens atelier, Roma.
29. *Senza titolo*, 1986. Metallplater, maleri på papir, gassflammer, metallrør og gassflaske. Galleria Zerynthia, Roma.
30. Nevelson, Louise. *Sky Cathedral*, (detalj) 1958. Skulptur.
31. *Senza titolo*, 1982. Vindu fylt opp med fragmenter av stein, treplanker, jernplater, gipsavstøpninger, noen rullet i tepper, sengebase og hatt. Martin Gropius Bau, Berlin.
32. *Senza titolo*, 1999. Metallbjelker, tøy i form av telt, metallplater, hampsekker og kull. MAK Österreichisches Museum, fur Angewanten Kunst, Vienna.
33. *Senza titolo*, 1968. Fire hampsekker henger på hvitt lerret, 200 x 240 cm. Galleria Iolas, Milan.
34. *Senza titolo*, 1969. Fem senger 33 x 190 x 90 cm, ull, metallplater med opptent brensel, hampsekker som er sydd sammen 280 x 300 cm, tre pinner med ull 400 cm. Kunstnerens atelier, Roma.
35. *Senza titolo*, 1969. Gassflammer henger fra metallrør, propanflasker på gulvet. Varierende størrelse. Galleri Iolas, Paris.

36. *Senza titolo*, 1995. Trebjelker og metallplater 200 x 180 cm. Chateau de Plieux, Paris.
37. *Senza titolo*, 1998. Tre like vinduer, glassruter dekket med metallblad av bly. Ace Gallery, Los Angeles.
38. *Senza titolo*, 1998. Metall ramme 300 x 300 cm, hampsekker, kull. Atelier di Bosco di Villa Medici, Roma.
39. *Senza titolo*, 1997. Metallramme 300 x 300 cm, hampsekker med kull som henger ved et vindu. Museum Ludwig in der Halle Kalk, Köln.
40. *Senza titolo*, 2005. Glassdør, farget glass, anker, tau. Madre, Museo d'Arte Contemporanea, Donnaregina, Napoli.
41. *Senza titolo*, 1980. Fem metallhyller av stål 40 x 13 cm, gipsavstøpninger pakket med tøy, total høyde 300 cm. Whitechapel, Art Gallery, London.
42. *Senza titolo*, 1969. Åtte like metallvekter av jern 12 x 12 cm med lik mengde kaffepulver, total høyde 228 cm. Modern Art Agency, Galleria Lucio Amelio, Napoli.
43. *Senza titolo*, 1992. Jernkonstruksjon, vekter av jern, hampsekker med kaffepulver, total høyde 725 cm. Barcelona.
44. *Senza titolo*, 1983. Jernplate med treplanker, metallhyller med spor av røyk, åtte vekter av jern. Galleri Durant, Dessert, Paris.
45. *Metamorfosis*, 1984. Førtien jernhyller 40 x 13 cm, spor av røyk, og treplate malt i 1959. Hallen für neue Kunst, Schaffhausen, Sveits.
46. *Senza titolo*, 1971. Gassflasker, rør, flammer. Galleria Enzo Sperone, Turin.
47. *Senza titolo*, 1985. Metallplater, gassflasker, rør og flammer, trekonstruksjon 200 x 950 cm. Galleria Christian Stein, Milano.
48. Rubens, Peter Paul. *Descent from the Cross*. 1612. Olje på lerret. Triptyk, midtfeltet, detalj.
49. Fotografi av Kounellis med sekk på ryggen i Mexico 1999.
50. *Senza titolo*, 2001. Metallplate og hampsekker med kull på to hyller. Galleria Zerynthia, Roma.
51. *Senza titolo*, 1988. Metallplater, sekker, kull og jernbjelker XLIII Biennale, Venezia.
52. *Senza titolo*, 1989. Metallplater av jern, jernblad, kull og oljelamper. Studio d'Arte Barnabo, Venezia.
53. *Senza titolo*, 1989. Triptyk av metallplater 100 x 70 cm og gassflammer. Espai Poblenou, Barcelona.

54. *Senza titolo*, 1991. Metallplater, hampsekker, kull og metallpinner. Museo Capodimonte, Napoli.
55. *Senza titolo*, 1990. Metallplater og kåper 200 x 700 cm. Anthony d'Offay Gallery, London.
56. *Senza titolo*, 1988. Metallplater, sekker, kull, tegnepapir og metallbjelker, 400 x 600 x 60 cm. Palazzo Reale, Milan.
57. *Senza titolo*, 1987. Ulike bruksobjekter i en symmetrisk sekvens med jernplater 100 x 70 cm. Galleria Paolo Sprovieri.
58. *Senza titolo*, 2003. Metallsokler, hampsekker med kull. Kunstraum Innsbruck. Innsbruck.
59. *Labyrinth*, 2002. Metallcontainere med kull, og tidligere verk plassert inne i labyrinten. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
60. *Senza titolo*, 1995. Trebjelker og jernplater. Chateau de Plieux, Paris.
61. *Senza titolo*, 1995. Hampsekker med kull, metallplater, og metallbjelker. Hamburger Kunsthalle, Hamburg.
62. *Senza titolo*, 1997. Metallbjelker og kirkebjeller. SCCA Gallery, Kiev.
63. *Senza titolo*, 1993. Syv gamle seilduker fra venezianske båter. XLV Biennale di Venezia.
64. *Senza titolo*, 2001. Vekter av stål og kaffepulver, hver vekt måler 12 x 10 x 10 cm. Ace Gallery, Los Angeles 2004.
65. *Senza titolo*, 1995. Stein og tau. Chateau de Plieux, Paris.
66. *Senza titolo*, 1991. Trestolper og stein. Synagoge Stomeln, Pulheim.
67. *Senza titolo*, 1986. Førtilo modelltog festet på søyler. 427 West Erie Street, Chicago.
68. *Senza titolo*, 2001. Metallplater, hampsekker, kull og malte tegn på sekkene. Galleria No Code, Bologna.
69. *Da inventare sul posto*, 1971. Fiolinspiller, ballerina, maleri. Documenta 5, i Kassel 1972.
70. Arp, Jean. *According to the Laws of Chance*, 1916-17.
71. Johns, Jasper. *Numbers in Colour*, 1959.
72. Burri, Alberto. *Nero sacco*, 1955. Hampsekk, oil on canvas 70 x 50 cm.
73. Fontana, Lucio. *Concerto spaziale*, 1960. Olje på lerret 100 x 80 cm.
74. *Senza titolo*, 1980 (Homage to Munch). Blekk på papir 170 x 150 cm. Galleria Mario Diacono, Roma.

75. *Senza titolo*, 1969. Opptent brensel på gulvet. Kunstnerens atelier, Roma.
76. *Senza titolo*, 1985. Musee d`Art Contemporain de Bordeaux.
77. *Senza titolo*, 1993. Stein henger i tau fra taket. Kunsthalle Renklinghausen, Renklinghausen.
78. *Senza titolo*, 1994. Cargo ship Ionion, Pireus, Athens.
79. Caravaggio. *The Incredulity of Saint Thomas*, 1601.
80. Picasso. *Bottle, Glass and Violin*. Collage, 1912-1913.
81. Ghirlandaio, Domenico. *St. Finas begravelse*, 1475. Fresker i Capella St. Fina.
82. Rosellino, Bernardo. *Leonardo Brunis gravmæle i Santa Croce*. 1400.
83. Rubens, Peter Paul. *Lamentation over Christ*, 1612.

Bildene er hentet fra bøkene og utstillingskatalogene som står i bibliografien, untatt figurene 48, 79, 80, 81, 82 og 83 som er hentet fra KUB (Kunsthistories billedarkiv ved UiO).