



LUNDS
UNIVERSITET

Aningar

En fenomenologisk undersökning av Per Kirkebys *Untitled* (2002)

Sofia Ulappa

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK03, 15 p. Kandidatkurs ht 2018

Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

Hints – A phenomenological investigation of *Untitled* (2002) by Per Kirkeby:

The purpose of this thesis is to highlight the sculptural works of the Danish artist Per Kirkeby and to encourage readings of his works that depart from the tendency among the majority of current writings on Kirkeby's art, to ground the interpretations primarily on the artist's biography and scientific background. This is done through a careful and thorough phenomenological analysis of his bronze sculpture *Untitled* (2002) situated in the Louisiana Museum of Modern Art. In the writer's encounter with the sculpture, a strong and ill-defined psychological reaction is evoked; feelings of *insecurity*, *alarm*, *ambivalence* and *discomfort* fills the mind of the beholder in the presence of the work. In light of this experience the essay concentrates on the investigation of what it is in the sculpture that produce this particular reaction. Through numerous analyses of the sculpture's formal qualities executed *in situ* and proper portrayal of the writer's own experiences – both perceptual and psychological – of the work, the author strives to answer this question. The application onto these observations of psychoanalytic theories formulated by Julia Kristeva and Sigmund Freud reveals that *Untitled* (2002), by suggesting simultaneously an object and a subject, contains a sense of both abjection and uncanniness. Finally, these characteristics, or rather what is being considered to cause them – the sculpture's intermediary – is concluded to be what generates the intense psychological reaction evoked by Kirkeby's work.

Keywords: Per Kirkeby, Sculpture, Phenomenology, Freud, Abject, Das Unheimliche

Innehållsförteckning

1. Inledning	2
1.1 Bakgrund	2
1.2 Syfte och frågeställning	2
1.3 Teori och metod	3
1.3.1 Formalanalys	3
1.3.2 Fenomenologi	4
1.3.3 Semiotik	6
1.3.4 Psykoanalys	7
1.3.5 Metodologi	8
1.4 Metodkritik	8
1.5 Forskningsöversikt	9
1.6 Disposition	9
2. Motsättningar	11
2.1 Per Kirkeby	11
2.2 Untitled (2002)	11
2.2.1 Initialt	11
2.2.2 Litet senare	14
2.2.3 I efterhand	18
2.2.4 Morris, gestalt och skala	18
2.2.5 Skulpturen och rummet	19
2.2.6 Skulpturen och tid	21
2.3 Odradek	21
2.4 Mellantinget som objekt	23
2.5 Freud och Das Unheimliche	25
3. Avslutande diskussion	28
4. Källförteckning	29
5. Bildförteckning	31

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Rummen i den gamla villan på Louisiana Museum of Modern Art är tillägnade en av Danmarks mest framgångsrika konstnärer genom tiderna – Per Kirkeby (1938-2018). Väggarna fylls av stora och färgsprakande oljemålningar och framför dem flockas besökarna som med försjunkna blickar står stilla länge och betraktar, beundrar.

Placerad i den lilla utställningssalens ena hörn är det lätt att skulpturen hamnar i skymundan. I den hårda konkurrensen om uppmärksamhet står sig *Untitled* (2002) slätt. De flesta av besökarna går rakt förbi den. En del slänger en snabb blick över axeln för att sekunder senare vända tillbaka huvudet och vandra vidare till nästa rum.

Jag väljer att stanna framför verket några sekunder extra. Och plötsligt är jag fast. Det är som om en *dragningskraft håller mig kvar*. Den tvingar mig att titta på skulpturen en gång, två gånger, tre gånger, för att till slut komma till insikten om att den verkar outtömlig, bottenlös. Hela tiden tycks nya egenskaper exponeras och tidigare latent aspekter träda fram. Jag tittar. *Tvekar*. Tittar igen. *Någonting visar sig och någonting visar sig vara något annat*. Denna skulpturens gradvisa exponering står i direkt proportion till den verkan den har på mig som betraktare; i närvaro av verket överrumplas jag av mångtydiga och svårgripbara känslor. Jag känner *förundran*. Som övergår till *osäkerhet och ängslan, obehag*. Stundtals känner jag mig hämmad, *illa till mods*, så att det *känns i hela kroppen*. En ambivalens sköljer över mig och jag får ett infall att dra mig undan.

Skulpturens expressiva karaktär vittnar om ett djup och en komplexitet. Likt en lök tycks verkets kärna existera inunder täta och tillsynes ogenomträngliga lager som fordrar tid för att skinngas. Skulpturen tycks inte bara *tåla* utan snarare *kräva* ett långvarigt betraktande för att ge sig till känna.

1.2 Syfte och frågeställning

Majoriteten av det som finns skrivet om Kirkebys konst behandlar huvudsakligen hans måleri. Läsningarna som görs är korta och övergripande och tar ofta avstamp i biografiska detaljer om konstnären, i synnerhet hans akademiska bakgrund inom geologi och naturvetenskapliga intresse. Det skriftliga material som behandlar konstnärens bronsskulpturer är således väldigt

begränsat. I större delen av den litteratur som tillägnas Kirkebys konstnärskap tilldelas de enbart korta avsnitt och i vissa fall förblir de okommenterade och förekommer endast som illustrationer. Min uppfattning är att det sammantagna materialet ger en något *snäv* syn på Kirkebys konstnärskap. Både den bristande behandlingen av hans otaliga bronsskulpturer och de genomgående korta och stereotypiskt biografiska läsningarna av hans verk genererar en alltför enkel bild av Kirkebys konstnärskap. Syftet med denna undersökning är därför att lyfta fram Kirkebys bronsskulpturer och att vidga möjligheterna för nya, och mer djupgående, tolkningar av hans verk.

I mitt möte med Kirkebys skulptur blir jag omedelbart fascinerad över hur bronsskulpturen kan få mig att känna *osäkerhet*, *ängslan*, *ambivalens* och *obehag*. Med utgångspunkt i mitt möte med skulpturen *Untitled* (2002) och de känslomässiga reaktioner detta ledde till ställer jag mig följande fråga:

- Vad är det i skulpturen som skapar dessa svårgripbara och starka känslor i mitt möte med verket?

1.3 Teori och metod

För att besvara min frågeställning kommer jag analysera förhållandet mellan skulpturens formala egenskaper och min upplevelse av den. I syftet att göra detta på ett så nyanserat sätt som möjligt kommer min undersökning stödjas av ett teoretiskt-metodiskt ramverk bestående av i huvudsak fyra olika teoribildningar. Gemensamt för dessa teorier är att de genom olika medel öppnar upp för tolkningsmöjligheter och perspektiv som vidgar och fördjupar min analys. Som en naturlig konsekvens av min frågeställning kommer grunden för min undersökning utgöras av mina egna iakttagelser och erfarenheter av verket. Härigenom ansluter jag mig således till formalistiska och fenomenologiska teori- och metodtraditioner. Utöver dessa kommer min analys förankras i och ställas emot ytterligare två teoribildningar; semiotik och psykoanalys.

1.3.1 Formalanalys

Formalanalys är en specifik typ av *visuell beskrivning* vars grundprincip är att se till ett objekts formalegenskaper (exempelvis färg, form, komposition och material) snarare än dess

representation eller kontext.¹ Analysen är en beskrivning av visuell struktur, av de sätt på vilket vissa element har blivit arrangerade och fungerar inom en komposition och är i sin renaste form begränsad till vad betraktaren faktiskt ser. Genom att på detta sätt förklara hur ögat leds genom ett objekt utgör beskrivningen en stabil bas varpå andra typer av analyser kan byggas.²

1.3.2 Fenomenologi

Fenomenologi, *läran om det som visar sig för medvetandet*, åsyftar ursprungligen den filosofiska deldisciplin som studerar det skenbara i motsättning till det verkliga. Under sekelskiftet 1900 införde emellertid filosofen och matematikern Edmund Husserl (1859-1938) en ny användning av begreppet.³ Den moderna fenomenologin blev nu istället namnet på en filosofisk forskningsansats som hade som ambition att återanpassa den åskådligt givna verkligheten på dess egna villkor. Detta skulle ske genom att gå ”tillbaka till sakerna själva”, som grundaren själv uttryckte det i sin *Logische Untersuchungen* (1900-01).⁴ Med detta menade Husserl att fenomenologins uppgift är att studera sakerna så som de ter sig för oss, som *fenomen*. På detta sätt strävar man inom läran efter en primitiv och direkt kontakt med världen,⁵ det är nämligen där, enligt läran, meningen finns.⁶

Vidare menade Husserl att vår tillgång till sakerna själva är genom vår *erfarenhet*.⁷ Också en av Husserls mest framgångsrika efterföljare, Maurice Merleau-Ponty (1908-61), hävdade bestämt att det var den rena erfarenheten som man måste utgå ifrån för att kunna göra rättvisa åt ett fenomen.⁸ Och i denna stumma erfarenhet spelar den fysiska kroppen en väsentlig roll. Merleau-Ponty menade nämligen att subjektet framförallt består av den egna levda kroppen.⁹ Kroppen kallar Merleau-Ponty för ett subjekt-objekt, en oducerbart tvetydig existens som är närvarande i allt vi gör.¹⁰ Det är alltså genom vår kropp och våra kroppsliga erfarenheter som vi upplever världen runtomkring oss.¹¹

¹ A. D'allea, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing, London, 2005, s. 17-18; M. Munsterberg, "Formal analysis", *Writing About Art* [websida], 2008-2009, Visual Description, <<https://writingaboutart.org/pages/formalanalysis.html>>, hämtad 17/11/18.

² Munsterberg, loc. cit.

³ J. Bengtsson, *Sammanflätningar – Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*, 2:e uppl., Daidalos, Göteborg, 1993, s. 24.

⁴ *Ibid.*, s. 25.

⁵ J. Parry & M. Wrathall, "Introduction", i J. Parry red., *Art and phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2011, s. 6.

⁶ *Ibid.*, s. 3, 5.

⁷ Bengtsson, op. cit., s. 26.

⁸ Bengtsson, op. cit., s. 59.

⁹ Bengtsson, op. cit., s. 71.

¹⁰ Bengtsson, op. cit., s. 26, 75; Parry & Wrathall, op. cit., s. 5.

¹¹ Bengtsson, op. cit., s. 75.

Enligt fenomenologisk teori har allt vi erfar en mening; det upplevs alltid för oss *som* något.¹² Vidare har erfarenheterna också *horisonter*. Med detta menas att det direkt erfarna alltid innehåller ett fält av egenskaper som inte är direkt erfarna men som likväl presenteras för oss i medvetandet. Dessa egenskaper kallar Husserl för *appresentationer*.¹³ På detta sätt innehåller varje enskild erfarenhet alltid mer än vad som direkt presenteras för oss. Jan Bengtsson ger i sin *Sammanflätningar – Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi* (1993) några exempel:

Ty det som omedelbart presenteras i min varseblivning är husens fasader, ett perspektiv av bilarna som susar förbi, isen på vattenpölen där borta, ljudet av spårvagnen som nu närmar sig [...] Likväl varseblir jag inte blott husens fasader, utan jag varseblir fullständiga hus med våningar, rum, tak, bakgårdar osv; jag *ser* även att isen på vattenpölen är kall även om jag inte har känt på den [...]¹⁴

Fenomenologin var från början en metod enligt vilken det gäller att ge full rättvisa åt de objekt som är föremål för undersökning och med ett öppet sinne låta dem själva, snarare än färdiga uppfattningar och fixa kategorier, komma till uttryck så som de uppenbarar sig för oss, som fenomen.¹⁵ Detta gäller vilka föremål dessa än må vara; matematiska eller logiska objekt, känslor, fysiska ting eller kulturobjekt.¹⁶ Merleau-Ponty betonar särskilt en följsamhet mot företeisers inneboende dialektik och flertydighet, olika dimensioner och skikt.¹⁷ Detta innebär att fenomenologen erfar *individuella objekt* med *alla* de egenskaper och betydelser det kan ha för den som erfar det. Bia Mankell sammanfattar den fenomenologiska undersökningsmetoden på ett bra sätt i sin *Bild och Materialitet* (2013) när hon förklarar att ”viljan att gå nära de objekt som studeras och samtidigt betona den visuella kroppsliga förankringen utgör ett grundläggande stråk i den estetiska fenomenologin”.¹⁸

Det fenomenologiska arbetssättet lämpar sig således mycket väl för min undersökning. Det är i det närmaste en förutsättning; endast genom att *gå nära* det undersökta verket och analysera skulpturen *så som den ter sig för mig* med *alla* sina egenskaper, genom att lämna plats åt min *naturliga erfarenhet* av mötet med verket och genom *kroppslig* interaktion blir det möjligt att besvara frågeställningen. Vidare öppnar Husserls teori om erfarenheternas appresentationer upp för intressanta tolkningsmöjligheter och hjälper mig begreppsliggöra och precisera mina analyser. I egenskap av att betona en följsamhet mot det undersökta *föremålet i sig*

¹² S. Crowell, ”Phenomenology and aesthetics; or, why art matters”, i J. Parry red., *Art and phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2011, s. 35.

¹³ Bengtsson, op. cit., s. 28-29.

¹⁴ Bengtsson, op. cit., s. 28.

¹⁵ Parry & Wrathall, op. cit., s. 5; Bengtsson, op. cit., s. 21, 9.

¹⁶ Bengtsson, op. cit., s. 26.

¹⁷ Bengtsson, op. cit., s. 62.

¹⁸ B. Mankell, *Bild och materialitet: om föreställningar, synsätt, material och uttryck i målning, teckning och fotografi*, Studentlitteratur AB, Lund, 2013, s. 25.

sammansmälter fenomenologin på många sätt med formalanalysen. Formalanalysen och fenomenologin kommer i huvudsak användas som två kompletterande undersökningsmetoder; formalanalysen hjälper mig att beskriva det jag *faktiskt ser* och fenomenologin låter mig undersöka och beskriva min *kroppsliga och känslomässiga erfarenhet* av verket.

1.3.3 Semiotik

Semiotiken uppfattas vanligtvis som den allmänna vetenskapen om tecken och baseras huvudsakligen på arbetet av två teoretiker; den schweiziska lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) och den amerikanska filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914).¹⁹ Peirce konstaterade att det finns tre grundtyper av tecken; symboler, ikoner och index. Det som enligt honom skiljer teckentyperna åt är respektive teckens relation med det som betecknas. En *symbols* relation till det betecknade är helt arbiträr eller *konventionell*; bokstäver och siffror är således symboliska tecken. *Ikoner* betecknar istället genom att *likna* det som betecknas. Ett porträtt är ett exempel på ett sådant tecken. Slutligen är *Indexikala* tecken på något sätt *fysiskt eller kausalt förbundet* med det betecknade; exempelvis rök är ett indexikalt tecken på eld.²⁰

Bildsemiotiken är den gren av semiotiken som specifikt behandlar *bilden som tecken och betydelse*.²¹ En av de teoretiker som intresserat sig för just denna aspekt är lingvisten Roland Barthes (1915-80). I sin artikel "Rhetoric of the Image" (1964) ställer sig Barthes frågan om hur en bild kan ha mening, var den slutar och vad som finns bortom den.²² I syftet att svara på dessa frågor definierar han ett antal begrepp, däribland denotation och konnotation.

Denotation och konnotation är två olika budskap hos ett tecken; med denotation avser Barthes ett teckens *lexikala betydelse* och med konnotation avser han istället tecknets *kulturellt betingade bibetydelse*.²³ I artikeln undersöks också förhållandet mellan lingvistiska och ikoniska tecken och hur de tillsammans skapar mening. Barthes kommer fram till att de lingvistiska har i huvudsak en funktion i förhållande till de ikoniska; *förankring*. Med detta menar Barthes att det lingvistiska budskapet används för att fixera, *förankra*, bildens polysemantiska budskap och styr på så sätt tolkarens läsning i en viss riktning.²⁴

¹⁹ G. Sonesson, *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992, s. 24; D'allea, op. cit., s. 29-30.

²⁰ D'allea, op. cit., s. 31.

²¹ Sonesson, loc. cit.

²² R. Barthes, *Image – Music – Text*, öv. Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977, s. 32.

²³ Barthes, op. cit., s. 33-37.

²⁴ Barthes, op. cit., s. 38-40.

I denna undersökning kommer semiotiken användas för att i skulpturen identifiera olika typer av tecken och analysera dess eventuella inverkan på min upplevelse av verket. De semiotiska begreppen denotation, konnotation och förankring kommer här vara till stor hjälp. Exempelvis kommer det undersökas vilken betydelse verkets symboliska tecken, dess titel, har för min upplevelse av det och i denna analys kommer Barthes förankring utgöra ett bärande begrepp. Även Pierces definition av indexikala tecken kommer användas i min visuella beskrivning av verket. I min analys kommer semiotiken således fungera som både en metod för analys och som begreppsapparat.

1.3.4 Psykoanalys

Psykoanalysen antas idag utgöras av en väldig och olikartad mängd teorier men refererar ursprungligen till de teoretiska beskrivningar av det mänskliga förståndet framtagna av Sigmund Freud (1856-1939).²⁵ Till de mest centrala delarna av psykoanalysen hör idéer om medvetandets olika försvarsmekanismer, däribland vad Freud kallar för *repression*; en försvarsmekanism i vilken det som av subjektet uppfattas som hotande material tvingas tillbaka till undermedvetandet.²⁶ I sin *Das Unheimliche* från 1919 undersöker Freud vad det är som skiljer det kusliga från resten av ”fältet av skrämmande fenomen” och här visar sig repressionen ha en avgörande roll.²⁷ Förutom Freuds teori om det ofamiljära kommer ytterligare ett verk grundat i psykoanalytisk teori integreras i undersökningen; *Powers of Horror – An essay on Abjection* (1980) av Julia Kristeva (1941). Både Freuds och Kristevas teorier innehåller för undersökningen användbara koncept och begrepp som öppnar upp för en mängd intressanta tolkningsmöjligheter.

I relation till det visuella fokuserar psykoanalysen ofta på emotionella effekter av bilder och på det sätt bilder kan ha en omedelbar och kraftfull verkan på betraktaren, till och med då deras precisa mening förblir vag och outgrundlig.²⁸ Eftersom denna uppsats till stor del bygger på analyser av verkets inverkan på mig som betraktare är ett psykoanalytiskt perspektiv fruktbart för min undersökning.

²⁵ P. Kline, *Psychology and Freudian theory: an introduction*, Methuen, London, 1984, s. 1; G. Rose, *Visual Methodologies – An introduction to the interpretation of visual images*, 2:e uppl., SAGE publications, London, 2007, s. 107.

²⁶ Kline, op. cit., s. 21.

²⁷ S. Freud, *The Uncanny*, Penguin Books, London, 2003, s. 147 ff.

²⁸ Rose, op. cit., s. 110.

1.3.5 Metodologi

En stor del av min undersökning har bestått i att genomföra noggranna formalanalyser av skulpturen. Här har frekvensen spelat en stor roll; för att säkerställa att mina iakttagelser verkligen utgått ifrån verket i sig själv har jag kontinuerligt återkommit till platsen för att förankra mina analyser i verket under *hela* genomförandet av undersökningen. Under mina möten med skulpturen har jag också grundligt uppmärksammat och analyserat *mina upplevelser* av verket. För att genomföra undersökningen har jag således fäst blicken både utåt mot skulpturen och inåt mot mig själv. Dokumentationen av dessa iakttagelser och upplevelser har därmed haft en stor betydelse för undersökningens resultat. Denna dokumentation har bestått i grundliga anteckningar och högkvalitativa fotografier. För att skapa en så effektiv och transparent överföring som möjligt mellan mina faktiska erfarenheter och dokumentationen av dessa har jag genomfört merparten av mina analyser in situ. I syfte att besvara frågeställningen har dessa iakttagelser sedan analyserats i ljuset av de utvalda teorierna. Detta väsentligen fenomenologiska arbetssätt genererar oundvikligen en undersökning som grundas framförallt i det egna jaget *subjektiva* upplevelser. Trots detta har jag valt att i min analys tala utifrån en ideal betraktarposition. Syftet med detta är tudelat: dels att göra det lättare för läsaren att relatera till min upplevelse av materialet och därigenom ta till sig uppsatsens innehåll och dels att hålla öppen möjligheten att det i *vissa* observationer och slutledningar *kan* finnas delar av allmän relevans. Med "betraktaren" syftar jag alltså i analysen i första hand på mig själv men lämnar samtidigt utrymme för läsarens identifiering med denna.

Slutligen kommer undersökningen präglas också av en kompletterande komparativ metod där skulpturen kommer att jämföras med ett verk av den amerikanska konstnären Judith Scott (1943-2015). Syftet med jämförelsen är att belysa särskilda aspekter av verket i fråga, och detta genom att titta på likheterna mellan skulpturen och ett verk där dessa karaktärsdrag framgår på ett tydligare sätt. Med en komparativ metod eftersträvas också en pedagogisk effekt som underlättar förståelsen av de resonemang som förs kring skulpturen.

1.4 Metodkritik

Förutom en limiterad allmängiltighet leder uppsatsens metod till ytterligare begränsningar. Jag väljer här att i brist på plats adressera den som jag anser har störst betydelse för undersökningens resultat. Skulpturens placering i hörnan av utställningssalen premierar särskilda betraktelsevinklar. Även om det är fullt möjligt att röra sig runt skulpturen är det

placeringar kring salens mitt som upplevs som de mest naturliga positionerna att se på verket ifrån. Eftersom denna undersökning grundar sig på mitt möte med verket kommer det huvudsakligen undersökas och analysera utifrån de synvinklar jag betraktar det från, dvs, från de synvinklar som premieras. Detta innebär således att min metod begränsar analysen till att gälla under vissa specifika omständigheter. Även de rådande ljusförhållandena utgör sådana begränsande förhållanden.

1.5 Forskningsöversikt

Den största delen av det befintliga materialet om Per Kirkebys konstnärskap utgörs av olika typer av kataloger och konstnärsbiografier. Exempel på detta är moderna museets katalog *Per Kirkeby* (1990) och *Per Kirkeby: paintings and sculpture* (2012) av Dorothy Kosinski och Klaus Ottmann. Gemensamt för materialet är betoningen av konstnärens mångfacetterade verksamhet och stora delar av texterna ägnas åt att i kronologisk ordning redogöra för konstnärens liv och akademiska bakgrund. Som tidigare nämnts får *skulptören* Kirkeby föga utrymme. *Untitled* (2002) finns inte representerad i varken text eller bild i en enda av de större kataloger, böcker eller artiklar som tillägnats konstnären. Det har inte heller genomförts någon grundlig studie eller analys av skulpturen tidigare.

För denna undersökning är relevansen av den befintliga litteraturen begränsad. Ur detta material kommer jag dock använda mig av grundläggande information om konstnärens biografi. Avsaknaden av djupgående analyser av verket begränsar visserligen möjligheten att hänvisa till och på andra sätt använda mig av tidigare studier men lämnar samtidigt utrymme för nya perspektiv och ny kunskap. Det faktum att min undersökning till största del utgår ifrån skulpturen så som den ter sig för mig och i relation till sin specifika omgivning på Louisiana minskar risken för att överlappa redan skrivet material ytterligare.

1.6 Disposition

Uppsatsen inleds med en kort introduktion av konstnären. Därpå följer en djupgående formalanalys av verket och dess omgivning. De visuella beskrivningarna går hand i hand med redogörelsen för min upplevelse av verket. Tanken är här att med en så hög precision som möjligt återge *hela* min erfarenhet av mötet med skulpturen; den perceptuella såväl som den känslomässiga. För att belysa särskilda aspekter av skulpturen åtföljs beskrivningarna under rubriken Odradek av en komparation med ett verk av konstnären Judith Scott. Därefter följer

avsnitt i vilka mina iakttagelser och erfarenheter av verket, i syftet att öka förståelsen för dessa, sätts i relation till psykoanalytisk teori. Undersökningen slutförs sedan med en avslutande diskussion där undersökningens frågeställning besvaras med hjälp av det framtagna resultatet.

2. Motsättningar

2.1 Per Kirkeby

Per Kirkeby (1938-2018) var en mångsysslare i ordets rätta bemärkelse. Hans akademiska bakgrund präglas av ett pendlande mellan vetenskap och konst, mellan natur och kultur. Efter tre års studier i arkeologi och geologi vid Universitetet i Köpenhamn blev han vid 22 års ålder antagen till konstskolan i samma stad med inriktning experimentell konst. Två år senare specialiserade han sig i arktisk kvartärsarkeologi.²⁹ Kirkebys praktiska karriär är minst lika voluminös och extensiv som hans akademiska. Måleri och skulptur är bara några få av den mängd konstnärliga verksamheter han ägnade sig åt under sin livstid, därtill grafik, film, happenings och poesi. Parallellt med sin konstnärliga karriär har han dessutom producerat en omfattande samling konsthistorisk litteratur och essäsamlingar.

2.2 *Untitled* (2002)

Untitled (2002) finns idag på Louisiana Museum of Modern Art. Verket är placerat i ett av de mindre utställningsrummen i gamla villan, ackompanjerat av några oljemålningar av samma konstnär. Skulpturen är gjuten i brons och mäter ca 105x45x45 cm och står på en vit piedestal, ungefär 50 cm hög [bild 1].

2.2.1 Initialt

Det första som når betraktarens perception är färgen. Eller snarare avsaknaden av den. Redan i ögonvrån framträder den monokromt svarta skepnaden och ger ett kraftigt intryck av ett påkallande mörker i stark kontrast till de omgivande vitmålade väggarna. Ganska snart förbinds konstverkets matta svarta med dess form – vad som till en början framstår som en rektangulär kloss. Det framgår emellertid snabbt därefter att så inte är fallet. Avvikelser uppenbarar sig och tillintetgör enkla generaliseringar. Oregelbundna in- och utbuktningar komplicerar formen och motiverar betraktaren till en rörelse runt verket. Skulpturens obestämda struktur gör det besvärligt att definiera relationen mellan verkets alla sidor. Formationen ställer åskådaren frågande inför verkets eventuella fram- och baksida; dess uttryck tycks förbli oförändrat oavsett vilken sida man betraktar det ifrån. Efter en cirkulation längs verkets axel blir emellertid en viss symmetri synlig. På två av verkets motstående sidor, lite ovanför mitten, syns en stor, slarvigt cirkelformad *urgröpfung*.

²⁹ B. Nilsson & E. Lidman., *Per Kirkeby*, Moderna museet, Stockholm, 1990, s. 55.



Bild 1. *Untitled* (2002), Per Kirkeby.

Skulpturen upplevs med sin brist på interna volymer på en gång stabil och solid. Som ett svart hål tycks den besitta en slags dragningskraft som drar den egna kroppen mot en samlad punkt, komprimerar den. Resultatet blir en kompakt gestalt, något slags ”anti-rum”, med hög densitet, *slutet och stumt*. En känsla av tyngd infinner sig. Beträktaren tycker sig nästan kunna *se* verkan tyngdkraften har på den, med vilken kraft den drar skulpturen ner mot golvet. Formens slutenhet och tyngd förser verket med *pondus* och en *självklarhet*, som om det i likhet med en gammal ek slagit rot långt under marken. Skulpturen upplevs därmed *stabil*, i det närmaste *statisk*. I egenskap av denna verkets tyngd och självsäkerhet återfinns i det också en känsla av *monumentaltitet*.

Formens silhuett, dess yta, präglas av tydliga märken från olika verktyg [bild 2]. De vittnar om en process; tillsammans fungerar de som indexikala tecken på närvaron av ett skapande subjekts aktivitet och belyser därigenom *skulpturen som passiv produkt*. I olika grad odefinierade linjer, spår och avtryck är sporadiskt utspridda längs skulpturens alla sidor. De två överhängande lamporna kastar skuggor över dessa graveringar och förser konstruktionens yttersta skikt med ytterligare distinktion. Släta ytor varvas med ojämna. Ytan uppfattas rörig, ostädad, nästintill kaotisk. Avsaknaden av symmetri och ordning ger intrycket av att skulpturen är *slumpmässigt framtagen*, nästan oavsiktligt – som en biprodukt som skapats då konstnären oreflekterat skrapat av leran från sina verktyg under produktionen av ett annat verk. Skulpturen framstår således ofärdig, som en *ansamling material*.

Verkets påtagliga materialitet för tankarna till begrepp som *Anti-form*. Men vi tycks här ha att göra med något än mer komplext. Vid noggrann granskning skymtar en dold form som avslöjas av skulpturens fyra distinkta övre hörn; under verkets oordnade yttre skymtar en formgiven kärna, vad som liknar en polyeder. Det ser ut som att konstnären i sin skapandeprocess har *utgått ifrån en form* för att sedan, genom en omsorgsfull bearbetning av dess yttre lager, *göra den formlös*. Beträktaren tycks befatta sig med en *form klädd i anti-form*. *En maskerad polyeder*.

Avsaknaden av skarpa konturer och släta ytor gör att verket upplevs ograciöst och *klumpigt*. Och i egenskap av att på många sätt motsätta sig det som vanligtvis uppfattas som vackert och skönt – det symmetriska, det harmoniskt formade, det eleganta och sofistikerade – uppfattas skulpturen i det närmaste *ful*.



Bild 2. *Untitled* (2002), Per Kirkeby. Den bearbetade ytan präglas av tydliga märken från processen.

Den särskilda ytan förbinder oundvikligen tankar om form till tankar om material, och vid det uppehåller sig uppmärksamheten en stund. Skulpturen ser *kladdig* ut; betraktaren kan se framför sig hur lera smetats på i lager på lager och hur tyngdkraften dragit den nedåt under torkningsprocessen innan den till slut stelnat och fastnat i en statisk, frusen position. Det *immobila bronset*, genom att tydligt motsätta sig den visuella sensationen av driftig lera, ger upphov till en spänning och en taktill inbjudan. En tveksamhet uppstår och en impuls att vidröra den hämmas.

Skulpturens mest grundläggande formala egenskaper, dess specifika *färg, form, yta* och *material*, resulterar således i en påtaglig soliditet, stumhet och materialitet som förser verket med en bokstavlig *objektivitet*; med en prominent egenskap av att bestå i ett *ting* – med en *”objekt-het”*. Tillsammans ger de betraktaren intrycket av en *svart klump*, ett renodlat och stumt objekt.

2.2.2 Litet senare

Men bara litet senare uppenbarar sig *nyanser*. Den ena efter den andra och tillsammans sätter de ifråga betraktarens initiala försök att greppa verket. Ju längre ögat vilar på skulpturens monokroma yttre desto fler skiftningar visar den sig inrymma. Jämna partier reflekterar ljus,

ojämna slukar det. Ytans böljande struktur åstadkommer fläckar av skuggor; mörka fält avlöser ljusare och vad som upplevs som *toner av svart* uppenbarar sig. Dessa färgskiftningar skapade av ljuset motarbetar på detta sätt skulpturens huvudsakligen statiska prägel med *dynamiska* dimensioner och vitala energier. Materialet ser ut att drypa sakta nedåt och skulpturen upplevs med ens mer *rörlig* och *organisk*.



Bild 3. *Untitled* (2002), Per Kirkeby. Egendomliga formationer påkallar litet senare betraktarens uppmärksamhet.

Men det är inte bara färgen som visar sig innehålla tidigare förbisedda nyanser. Även *nyanser av form* ger sig litet senare till känna. Längst ner på två av skulpturens motstående sidor påkallar egendomliga formationer betraktarens uppmärksamhet [bild 3]. Två slarvigt utformade trekanter med rundade hörn förhåller sig som en djup relief till resten av kroppen. De är ordnade vid sidan av varandra med basen placerad parallellt med skulpturens inbyggda piedestal. Konfigurationen ser likadan ut på båda sidor om än inte helt identisk. De särskilda formationerna och dess symmetriska placering föder associationer; verket tycks vara försett med vad som liknar *två par fötter*. En misstanke väcks om att skulpturen verkar *gömma* något.

Verkets nyfunna figurativa element återföljs hos betraktarens av ett starkt tvivel. Vad är det egentligen vi har att göra med här? Kategoriseringen av skulpturen som blott en svart klump

upplevs plötsligt ostadig, om inte ofullkomlig. En stark känsla av att *det måste finnas något mer* infinner sig; en ny aspekt anas.

Den figurativa konnotationen föder genast flera. En kedja av associationer hakar i varandra och fortlöper. Fötter konnoterar rörelse, rörelse liv. Beträktarens fantasi har satts i rullning och som ett resultat av uppdagandet av föreställande egenskaper ser denne nu på skulpturen med nya ögon. Vad som förut begränsats till formlös massa börjar nu gestaltas. Tidigare vaga detaljer definieras, figurativa element växer sakta fram.

Beträktarens blick dras mot hålet på skulpturens ena sida och det uppträder inte längre som blott en fördjupning. I sällskap av ett par fötter blir även denna urholkning en källa till en mängd konnotationer. Olika typer av kroppsöppningar passerar i beträktarens medvetande och i synnerhet en av dessa tycks motsvara hennes perception; likt en *munhåla* upplevs fördjupningen nu stå gapandes ut mot salen. Med början i hålrummets nedre del breder ett tjockt lager bronsmassa ut sig i en riktning ner mot den inbyggda sockeln [bild 4]. Någoting tycks komma ut ur det, *välla* ut ur det. Det hela påminner om hur en forsande flod störtar ner för en bergskant, om en kaskad. Den särskilda konfigurationen påminner om ett vomerande gap.

Som två givna linjer i en barnmålarbok hjälper de nu definierade elementen beträktaren att fylla i resten av konturerna själv. Deras särskilda placeringar i förhållande till varandra har en vägledande effekt på dennes fortsatta försök att ge form åt skulpturen; tillsammans implicerar de en *riktning*. Fötternas och munnens sammantagna positioner antyder att verket i någon betydelse är ”vänd” mot beträktaren där hon står framför vad som nu upplevs som skulpturens *framsida*. Beträktaren upplever sig plötsligt *konfronterad* och skulpturens bildrum förändras genast. Den svarta massan, numera försedd med en framsida och en mun, upplevs nu skapa ett *negativt rum, ta rum*. Känslan av att göra intrång i någons personliga sfär motiverar beträktaren att ta ett steg tillbaka.

Den starka upplevelsen av konfrontation väcker ett tvivel som snart vänder upp och ner på beträktarens initiala uppfattning av skulpturen. De avslöjade figurativa elementen, fötterna, munnen, den implicerade rörelsen, riktningen, förmågan att framkalla känslor av konfrontation – tillsammans vederlägger de föreställningen om verket som blott en svart

klump; tillsammans producerar de i betraktaren föreställningen om att skulpturen utgörs av någonting mer, eller kanske till och med av någonting helt annat; ett *subjekt*.

Detta uppfattade subjekt framträder i betraktarens medvetande som en *appresentation*, som någonting som inte på ett omedelbart sätt presenteras men som likväl erfars. Betraktaren tycker sig ändå *se det*, *kroppsligt erfara* det i sitt möte med verket; det framträder vid en första anblick som en övertygande förklaring till de perceptioner och kroppsliga förnimmelser som skulpturen litet senare givit upphov till. Bara närvaron av ett subjekt kan orsaka dessa. Men lika snabbt som detta anade subjekt formulerats och uttalats i betraktarens medvetande, försvinner det igen. Bronsets övertygande stumhet och massivitet, den hårda, kala ytan, skulpturens överhängande materialitet och formlöshet tar överhanden återigen och skulpturen som objekt framträder på nytt. Tvivlet återinfinner sig. Hur skulle denna *svarta klump* kunna besitta en subjektivitet? Det är ju trots allt bara en mörk, visserligen bearbetad, men ändå i stora drag *oformlig massa* som står placerad i utställningssalens hörn. Skulpturens återvändande objekt-het försätter betraktaren tvivlande till det nyss anade subjektet men är alltså inte övertygande. De figurativa elementen fortsätter att vid tillfällena skymta fram och känslan av konfrontation hänger kvar i kroppen. I en hermeneutisk rörelse slungas intellektet fram och tillbaka mellan ytterligheter. *Objekt eller subjekt?* Betraktaren tycks inte längre besitta ett tillfredsställande svar på frågan om vad det är vi har att göra med, vad skulpturen består i.



Bild 4. *Untitled* (2002), Per Kirkeby. Närbild på fördjupningen som är vänd ut mot salen.

2.2.3 I efterhand

Betraktarens misstro till skulpturens egentliga beskaffenhet vittnar om ett komplext förhållande mellan dess interna egenskaper. Verket framträder *å ena sidan som ett objekt, å andra sidan som ett subjekt*. Beroende på vilka egenskaper betraktaren tar i beaktning tycks konstverket framför henne bestå av olika, till och med motsatta, saker. Skulpturens inneboende egenskaper tycks på detta sätt arbeta *mot varandra*.

I efterhand blir det emellertid uppenbart att det finns ytterligare faktorer som kan tänkas bidra till betraktarens förvirring kring skulpturens essens; fler egenskaper som föder associationer i diametrala riktningar. Vissa av dessa faktorer uppenbarar sig som klarast i ljuset av den amerikanske skulptören och skribenten Robert Morris (1931-2018) funderingar kring skulpturen som konst och andra genom analyser av skulpturens förhållande till dess specifika omgivning. Även verkets titel visar sig bidra till tvetydigheten.

2.2.4 Morris, gestalt och skala

I sin artikel ”Anteckningar om skulpturen” (1968) diskuterar den amerikanske skulptören och skribenten Robert Morris vad det är som karaktäriserar skulpturen som konstform. Morris uppfattning är att skulpturen, till skillnad från andra typer av konst, har en väsentligen *bokstavlig, fysisk och taktil natur*.³⁰ Dessa egenskaper är någonting vi vanligtvis förknippar med objekt och det är därför rimligt att tänka sig att Kirkebys skulptur, *i egenskap av att vara just en skulptur*, automatiskt blir försedd med en viss objekt-het.

Vidare är Morris av uppfattningen att ett konstverks egenskaper vanligen ses i ljuset av varandra: ”Om färg, så också dimensioner, om ytmässighet, så också textur, etc.”³¹ Detta menar Morris beror på att ”ett konstföremål kan delas upp i tydliga delar mellan vilka relationer upprättas”.³² Det är också dessa relationer, menar han, som vi vanligtvis är intresserade av när vi tittar på och diskuterar olika konstföremål. Men det finns enligt Morris vissa enkla former, så kallade *polyedrar*, vilkas beståndsdelar gör maximalt motstånd mot uppdelning i varseblivningen och som ett resultat av detta ger upphov till starka förnimmelser av *gestalt*.³³ Denna resistens till uppdelning är någonting vi kan känna igen i Kirkebys verk.

³⁰ R. Morris, ”Anteckningar om skulpturen” i I. Beck et al. red., *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos nr 3, Kungliga konsthögskolan i samarbete med Raster förlag, Stockholm, 1997, s. 19-35.

³¹ *Ibid.*, s. 25.

³² *Ibid.*

³³ Morris, *op. cit.*, s. 24.

Även om skulpturen på vissa sätt uppfattas oregelmässig och fragmenterad lyckas de förenande elementen, färgen, materialet och soliditeten, klä verket i en omslutande fullständighet. Detta framgår särskilt tydligt i vårt tidigare försök att ge en visuell beskrivning av verket; egenskaperna tycks vara beroende av varandra. Det är nästintill omöjligt att tala om den svarta färgen utan att också tala om ytan och det upplevs meningslöst att analysera ytan utan att diskutera materialet – egenskaperna beter sig som om de *går in i varandra*. Denna skulpturens oförmåga att bli uppdelad i oberoende beståndsdelar genererar, precis som Morris föreslår, en känsla av *helhet*; en förnimmelse av *gestalt*, och kanske till och med implikationer på ett subjekt.

Morris artikel innehåller också tankar som kan förklara och lokalisera skulpturens subjekt-hetsingivande egenskaper. Morris framhåller i sin artikel vilken vikt förhållandet mellan en betraktare och ett föremåls storlek har för upplevelsen av det. Erfarenheten av ett verk är således beroende av *skala*.³⁴ Placerad på piedestalen är Kirkebys skulptur nästan exakt lika hög som jag själv, bara några centimeter skiljer oss åt. Framför verket upplever jag skulpturen som en storleksmässig *jämlike*; i termer av utsträckning fungerar den i det närmaste som en *spegelbild av mig själv*. I egenskap av att på detta sätt reflektera min utbredning i rummet och därigenom mig själv – den mest övertygande manifesteringen av ett subjekt jag kan föreställa mig – fungerar skulpturen som en yta varpå min egen subjektivitet projiceras och ger föreställningen om *skulpturen som subjekt* ytterligare fäste.

2.2.5 Skulpturen och rummet

Också utställningssalens särskilda karaktär och verkets specifika placering i det har en avgörande betydelse för betraktarens erfarenhet av skulpturen. Rummet som *Untitled* (2002) står placerad i avviker på många sätt från den moderna utställningssalen; det tillhör i själva verket vad som en gång var en bostadsvilla. Rummet är litet, ungefär 4x6 meter. Golvet är klätt i en knakande fiskbensparkett och de vita väggarna är försedda med stora fönster försjunkna i djupa karmar. Höga trälistor binder ihop golv och väggar. Utanför fönstren skymtar den gröna och frodiga skulpturparken genom tunna vita gardiner som släpper in ett dimmigt ljus i salen [bild 1-3]. I hörnet motsatt skulpturen står en gammal kakelugn. Trots att bostadsvillan utgör en del av museet har det alltså kvar mycket av de drag som kännetecknar ett bostadsrum och kan därför sägas tillhöra två kategorier samtidigt; en *utställningssal* och ett *boningsrum*. Denna motsägelse visar sig ge näring åt skulpturens upplevda tvetydighet;

³⁴ Morris, op. cit., s. 28.

beroende på vilken aspekt betraktaren väljer att ta in blir *förväntningarna på vad som befinner sig i rummet* olika.

På konstmuseum och i utställningssalar förväntar vi oss att möta döda *ting*. I dessa typer av miljöer förutsätter vi alltså att det vi betraktar, de föremål som i någon mening ”tillhör” platsen, är *objekt* snarare än *subjekt*.³⁵ I det rum vari den undersökta skulpturen är belägen är konsten, plakaten på väggarna, museivakterna och den övriga publiken alla indikatorer på att det är en utställningssal vi befinner oss i och leder därmed betraktaren till att tro att föremålen i rummet, däribland den undersökta skulpturen, är *ting*. I denna objektifiering har också piedestalen en viktig roll; på piedestaler, liksom på hyllor och bord, placerar vi vanligen en viss typ av föremål – objekt. Av den anledningen skulle man kunna tänka sig att verkets placering på en piedestal, precis som rummet som utställningssal, på detta sätt *implicerar* att skulpturen är ett objekt. När vi däremot stiger in i ett bostadsrum har vi helt andra förväntningar på vad platsen inrymmer. Visserligen innehåller även denna typ av rum precis som utställningssalar vanligen en mängd objekt, så som möbler, men vi räknar också med att till platsen hör *levande ting* – när vi beträder ett bostadsrum förväntar vi oss att möta andra *subjekt*. Det knarrande parkettgolvet, de stora fönstren och den gamla kakelugnen antyder alla en typ av rum innehållandes både *ting* och *väsen* och tillsammans förser de betraktaren med förväntningar om möten med inte bara objekt, utan också med *subjekt*. Rummets särskilda karaktär och dubbelsidighet leder på detta sätt betraktaren till att uppfatta föremålen i salen, samtidigt, som objekt respektive *subjekt* och bidrar således ytterligare till erfarenheten av skulpturen som å ena sidan ett objekt och å andra sidan ett *subjekt*.

Även skulpturens specifika *placering i rummet* påverkar betraktarens intryck av verket. På grund av sin placering i salens ena *hörn* upplevs verket att i någon mening *dra sig undan*. Denna reservation från salens avslöjande centrum implicerar en vilja att undgå betraktarens blick, att förbli osedd. Vidare genererar det specifika läget i rummets utkant utomordentliga möjligheter att överblicka rummet utan att för den sakens skull blottlägga sig själv; att se utan att synas. Positionen i hörnan utgör på detta sätt *den seendes* position, en position varifrån en *aktiv* ockupant i säkerhet kan betrakta och därigenom objektifiera de fullt exponerade fenomenen i rummets mitt. En ockupant av *den seendes* position implicerar därmed innehavandet av en viss *agens*. Om verket istället stod placerat i mitten av utställningssalen

³⁵ Naturligtvis är vi då vi beträder en utställningssal beredda på att möta andra *subjekt* i form av den övriga publiken, men dessa har vi vanligtvis inte några problem med att skilja från de utställda konstverken.

hade givits helt andra egenskaper. Skulpturen hade då blivit fullkomligt *exponerad*; inga sidor hade varit dolda för betraktaren som med lätthet hade kunnat röra sig runt verket. En position i mitten hade inte heller givit intrycket av tillbakadragenhet och reservation – tvärtom vittnar en central positionering om en vana att *bli sedd* och bekräftar därigenom sin egen, i förhållande till betraktarens, inaktivitet och stumhet. Placerad i utställningssalens mitt hade skulpturen således intagit inte den seendes utan snarare *den seddas* position, en position varifrån en *passiv ockupant utan agens* är fullkomligt blottlagd inför betraktarens blick och objektifiering. På detta sätt skulle man alltså kunna argumentera för att en placering i hörnet, i motsats till en placering i mitten, är en ”subjektposition”; en position som vanligen upptas av något *seende* och *aktivt* snarare än något *sett* och *passivt*, *av ett subjekt snarare än ett objekt*, och att skulpturens placering i rummet därmed befäster konstverkets subjektiva tendenser.

2.2.6 Skulpturen och tid

I efterhand står det klart att skulpturen *som subjekt* är någonting som tycks *växa fram* i betraktarens möte med verket. De figurativa elementen, förmimmelsen av gestalt och intagandet av en ”subjektposition” uppenbarar sig inte initialt. Snarare är det så att de kräver *tid* för att låta sig definieras. Det långvariga betraktandet är följaktligen en förutsättning för upplevelsen av ambivalens och i denna fördröjning visar sig verket *titel* spela en stor roll. Det faktum att skulpturen inte har en titel (eller om man så vill: har en titel som säger att den inte har titel) uppmanar betraktaren till ett långvarigt betraktande genom en negation, genom att *inte förankra* tolkningen. Om det hade funnits en titel som förankrade tolkningen skulle den i ett tidigare skede fastslagits och stannats av och därigenom kortat ner tiden för betraktandet. Men ”*Untitled*” fungerar på inget sätt att leda betraktarens tolkning i en viss riktning, implicerar varken vad skulpturen föreställer eller vad konstnären vill uttrycka med den. Tvärtom öppnar det lingvistiska budskapet upp till en oändlig mängd läsningar som gör det svårt och tidskrävande för betraktaren att fastställa sin analys. Skulpturens titel gör på detta sätt det långvariga betraktandet till en *nödvändighet* för att bringa klarhet i verket och utgör därmed en viktig förutsättning för igenkännbarheten och fastställandet av skulpturens dubbeltydiga prägel.

2.3 Odradek

Det har nu blivit uppenbart att det verkar omöjligt att på ett övertygande sätt bestämma vad *Untitled* (2002) består i – ett objekt eller ett subjekt. Efter analyser av verkets egenskaper och dess förhållande till sin omgivning kan vi konstatera att det verkar finnas lika mycket som



Bild 5. *Untitled*, Judith Scott, ca 50x20x15 cm.

talar för det ena som för det andra. Som ett resultat av detta uteblivna fastställande upprättas ett laddat jämviktsläge mellan objekt och subjekt, en *spänning* mellan ytterligheter.

Liknande effekter ser vi i verk av konstnären Judith Scott och särskilt i hennes skulpturer som ställdes ut på Malmö konsthall i samband med utställningen ”Odradek” under våren 2018. Namnet Odradek anspelar på huvudrollen i novellen *Familjefaderns bekymmer* av Franz Kafka från 1919. Odradek är en avsiktligt odefinierad karaktär som är samtidigt ett ting, ett stycke hoptrasslade trådar, och samtidigt en varelse, förmögen att förflytta sig och tala. Gemensamt för verken i utställningen är att de på något sätt anknyter till detta ifrågasättande av gränserna mellan objekt och subjekt.³⁶ Särskilt en av de totalt 16 utställda skulpturer påvisar den spännkraft mellan objekt och subjekt som vi finner i Kirkebys verk [bild 5]. Skulpturen uppfattas först som *en bunt tygtrasor* hafsigt inbundna i trassliga trådar av garn och precis som *Untitled* (2002) ser konstverket ut att ha framställts genom en slump – konstellationen påminner om en hög skräp intrasslad i en bit fiskenät som formerats genom en turbulent inspolning över land. Verket ger på detta sätt intrycket av en *oordnad materia*, ett *objekt*. Men precis som Kirkebys skulptur är Scotts verk också fyllt med allusioner om subjektivitet. Tygstyckets utsträckning och forma är figurativ och organisk och påminner mycket om den av en *människa*, med en avlång kropp och ett mindre, runt huvud. Konfigurationen har med sin särskilda kombination av struktur och material uppenbara

³⁶ Malmö konsthall, ”Odradek 17.2 – 6.5 2018”, *Konsthall Malmö*, [websida], Tidigare utställningar, <<https://www.konsthall.malmo.se/utstallning/odradek/>>, hämtad 10/1/19.

likheter med en mumie. Även Scotts skulptur kan således uppfattas som en form, en *människogestalt*, klädd i en kaosartad anti-form, en *slumpmässigt producerad bunt av hoptrasslade tygremsor och trådar*. Detta, misstanken om att någonting – vad som liknar ett *subjekt* – är gömt i *skulpturen som objekt* är en känsla som uppdagas även i kontakt med Kirkebys verk. De utstickande fötterna och den gapande munnen uppfattas inte som påfallande element, de upplevs snarare som framskymtande. Sensationen av ett subjekt är något som bara *anas*.

Gemensamt för de båda skulpturerna är sålunda egenskapen att erfaras som *både* objekt och subjekt. Även om betraktaren prompt bestämmer sig för att registrera blott en av dessa sensationer dröjer det inte länge innan den andra gör sig påmind och återigen försätter henne tvivlande till verkets egentliga beskaffenhet. Det tycks således omöjligt att fullkomligt separera dessa aspekter från varandra och verken kan av den anledningen inte sägas utgöra varken *renodlade* objekt eller subjekt. De måste istället antas bestå, precis som Odradek, i ett *mellanting av de två*.

2.4 Mellantinget som objekt

Men hur ska detta då ”mellanting” förstås? Är det helt enkelt så att skulpturen är *samtidigt* ett objekt och ett subjekt? Tanken på att en och samma entitet på detta sätt utgörs av motstridiga delar möts hos de flesta av ett visst intellektuellt motstånd. Men inte hos alla. Den tidigare nämnda fenomenologen Merleau-Ponty förespråkade tvärtom vad han kallar för en *godartad dialektik*, ett idé som utan svårigheter låter till synes motsägande element förenas:

Den värld som vi lever i består inte av en mängd heterogena element som är absolut åtskilda från varandra. Natur och kultur, samhälle och individ, fysiskt och psykiskt utgör inte oförenliga element som enbart kan existera vid sidan av varandra, men aldrig mötas. Tvärtom, dessa element förenas ständigt i konkreta figurationer och ger en enhetlig stil åt den värld vi lever i.³⁷

Enligt denna världssyn är skulpturens motsägelsefullhet inte något problem; om natur och kultur, samhälle och individ, fysiskt och psykiskt kan förenas i konkreta figurationer borde detta rimligtvis gälla även för motsatsparet objekt/subjekt. Till och med verkar det vara så att Merleau-ponty inte bara kan acceptera denna inneboende tvetydighet, utan att han dessutom menar att den förser verket med en ”enhetlig stil”.

³⁷ Bengtsson, op. cit., s. 61.

Ett alternativ är att förstå mellantinget som ett ”varken eller”; att skulpturen i egenskap av att bestå i detta mellanting av objekt och subjekt konstitueras av *varken* ett objekt eller ett subjekt. Detta sätt att resonera för tankarna till det inom psykoanalysen förekommande begreppet *abjekt* och i synnerhet till den definition, eller snarare *de* definitioner, lanserade av filosofen och psykoanalytikern Julia Kristeva (1941). I sin *Fasans makt – En essä om abjektionen* (1980) sträcker sig Kristeva över flera teoretiska fält i syftet att utföra ett stort kulturanalytiskt, litteraturvetenskapligt och psykoanalytiskt projekt.³⁸ I genomförandet av denna undersökning analyserar och utvecklar Kristeva betydelsen hos begreppet *abjection*, från latinets ”kasta ifrån sig” samt introducerar ett nytt begrepp, *abjekt*, från det franska adjektivet ”frånstötande/frånstötta”. Kristeva går sedan vidare med att utforma en psykoanalytisk/fenomenologisk kategori av detta adjektiv.³⁹

Kristeva låter i *Fasans makt* begreppet *abjekt* beteckna en rad olika saker, både fenomen, individer och föremål. Detta gör det svårt att fastställa begreppets verkliga betydelse. I första hand använder dock Kristeva begreppet *abjekt* för att bestämma grunderna för en identitet som bygger på en utförd separation mellan subjekt och objekt, en identitet ”på gränsen”. Denna identitet menar Kristeva upptas av vad hon med sin egen term vill kalla ett *abjekt*, ”varken subjekt eller objekt”.⁴⁰ Det som gör något *abjekt* är det som ”stör en identitet, ett system, en ordning. Det som inte respekterar gränser, platser, regler. Det som är mitt emellan, det tvetydiga, det blandade. Förrädaren, lögnaren, brottslingen med gott samvete, skändaren utan skam, den som dödar och låtsas rädda...”.⁴¹ Det *abjekta* är således det av kategorier *frånstötta*, det som verkar upplösande på systematiska dikotomier. Liket, eller kadavret, beskrivs av Kristeva själv som den ultimata exemplifieringen av konceptet – ett ting som inte längre avgränsar, ett ting vari döden hemsöker livet.⁴²

I Kristevas framställning av det *abjekta* finner vi mycket som passar väl in på Kirkebys skulptur. En stor del av de adjektiv hon använder för att beskriva sitt koncept går inte bara att applicera på Kirkebys verk, de tycks dessutom sätta fingret på annars svåråtkomliga egendomligheter. Svårigheten en betraktare har med att identifiera erfarenheten av skulpturen som en sensation av ett objekt eller ett subjekt kan lämpligt beskrivas som ett

³⁸ J. Kristeva, *Fasans makt – En essä om abjektionen*, Daidalos, Göteborg, 1992, s. 10, 17.

³⁹ Kristeva, op. cit., s. 15.

⁴⁰ Kristeva, op. cit., s. 16.

⁴¹ Kristeva, op. cit., s. 28.

⁴² Kristeva, op. cit., s. 27-28.

identitetsstörande som uppkommer ur skulpturens vägran att falla under en systematiserad kategori. I skulpturen finner vi också precis detta *nedbrytande av gränser* som utmärker det abjekta. Beröringspunkterna med Odradek är talande för detta, särskilt då Kristeva själv påtalar den moderna litteraturens (däribland Franz Kafkas) framgångsrika skildringar av det abjektas sfär som en plats där gränser bryts ner, en plats *före* lingvistiska dikotomier som subjekt/objekt.⁴³ Vidare påvisar Scotts skulptur med sin skarpa kontrast mellan stum materia och kroppsliga konnotationer om det lik som enligt Kristeva illustrerar det abjekta med särskild precision. Den undersökta skulpturens överrensstämmelser med Scotts textilverk talar således också för en stark koppling mellan den och det abjekta. Kristevas användning av begreppets bokstavliga betydelse – det abjekta som det *frånstötande* – är också något som med god anledning kan tillämpas på Kirkebys skulptur. Inledningsvis nämndes tendensen hos majoriteten av skulpturens publik att ignorera den. Beträktaren känner, på en och samma gång, en dragningskraft till verket och en impuls att dra sig tillbaka. Likt det abjekta tycks också *Untitled* (2002) verka frånstötande på sin betraktare.

Det verkar således som att Kirkebys skulptur, i egenskap av sin inneboende tvetydighet, genom att utgöra ett *mellanting* mellan subjekt och objekt, det *blandade*, och att därigenom trotsa regler och störa en identitet – nämligen den identitet som betraktaren i desperation söker att ge det – faller under Kristevas psykoanalytiska/fenomenologiska kategori *abjekt*. Det är därför inte en orimlig tanke att skulpturen, genom att på detta sätt uppta en identitet ”på gränsen” och genom att upprätthålla ett intermediärt tillstånd mellan objekt och subjekt, till och med skulle kunna sägas *bestå i ett abjekt*.

2.5 Freud och Das Unheimliche

Kirkebys skulptur verkar alltså ha tydliga kopplingar till det som Kristeva kallar det abjekta. Med tanke på hur denna identitet ”på gränsen” hindrar en enkel och betryggande kategorisering av verket är det troligt att denna tvetydiga karaktär, denna obestämdhet, har en stor inverkan på betraktarens erfarenhet av det. Men vilken? Hur hänger skulpturens abjekta kvaliteter ihop med betraktarens upplevelse av den?

I syftet att svara på denna fråga vänder vi oss till psykoanalytisk teori och mer specifikt till Sigmund Freuds utredande essä om det tyska begreppet *Das Unheimliche*, eller *det kusliga*.

⁴³ Kristeva, op. cit., s. 41 ff.

Freud utgår här ifrån att begreppet, trots att det sällan används på ett klart definierbart sätt, har en affektiv kärna som tillåter en distinktion av det kusliga från resten av ”det skrämmande fältet”.⁴⁴ Genom semantiska utredningar av begreppets etymologi och psykoanalytiska undersökningar av de fenomen varpå begreppet normalt appliceras kommer Freud fram till slutsatsen att det kusliga är den typ av skrämmande som går tillbaka till det som en gång varit välkänt sedan länge.⁴⁵ Det kusliga, enligt Freud, är *sådant som en gång varit familjärt för oss men som genom repression blivit ofamiljärt*.⁴⁶ ”[...] the uncanny [the ‘unhomely’] is what was once familiar [‘homely’, ‘homey’]. The negative prefix *un-* is the indicator of repression”.⁴⁷

Vidare menar Freud att det är särskilt föreställningar som tillhör förgångna faser i vår utveckling som i egenskap av att vara tidigare familjära men numera ofamiljära för oss ger upphov till kuslighet:

Now, as soon as something *happens* in our lives that seems to confirm these old, discarded beliefs, we experience a sense of the uncanny, and this may be reinforced by judgments like the following: ‘So it’s true, then, that you can kill another man just by wishing him dead, that the dead really do go on living and manifest themselves at the scene of their former activities’, and so on.⁴⁸

Med dessa ”gamla och förkastade föreställningar” syftar Freud här på de som tillhör den animistiska världsåskådning, en fas vi alla har gått igenom i utvecklingen av vårt subjekt och som har lämnat spår efter sig: ”[...] everything we now find ‘uncanny’ meets the criterion that it is linked with these remnants of animistic mental activity and prompts them to express themselves”.⁴⁹ Det kommer att visa sig att det är just i denna koppling som vi finner beröringspunkterna mellan vår undersökta skulptur och det kusliga.

Betraktarens erfarenhet av skulpturen som ett mellanting av objekt och subjekt, upplevelsen av dess abjekta karaktär, är ekvivalent med sensationen av att *subjektivitet ansas i ett objekt och vice versa*. Vidare är subjektivitet något som ofta och av naturliga anledningar konnoterar *liv*; vi har svårt att tänka oss ett subjekt som inte också är *levande*. Av den anledningen är det en rimlig slutsats att betraktarens känsla av att *ett subjekt ansas i ett objekt*, upplevs bekräfta,

⁴⁴ Freud, op. cit., s. 123.

⁴⁵ Freud, op. cit., s. 124.

⁴⁶ Freud, op. cit., s. 147-148.

⁴⁷ Freud, op. cit., s. 151.

⁴⁸ Freud, op. cit., s. 154.

⁴⁹ Freud, op. cit., s. 147.

eller åtminstone i någon mån påminna henne om, den *en gång familjära men numera ofamiljära animistiska föreställningen* om att stumma objekt kan vara levande och att skulpturen i och med detta är att betrakta, enligt Freudiansk teori, som *kuslig*. Faktum är att detta är ett av de enligt Freud vanligaste och mest talande sätten varpå kuslighet produceras: ”E. Jentschs singles out, as an excellent case, ‘doubt as to whether an apparently animate object really is alive and, conversely, whether a lifeless object might not perhaps be animate’”.⁵⁰ Den kusliga effekten uppkommer således oftast då gränsen mellan fantasi och verklighet är suddig, när vi utsätts för en verklighet som vi fram tills nu ansåg vara fantasi.⁵¹ I detta fall en verklighet där en skulptur – vad som initialt otvivelaktigen antas utgöra ett dött objekt – genom sina allusioner på subjektivitet upplevs *leva*.

⁵⁰ Freud, op. cit., s. 135.

⁵¹ Freud, op. cit., s. 150.

3. Avslutande diskussion

Så vad, för att återknyta till frågeställningen, är det i skulpturen som orsakar dessa svårgripbara och starka känslor [osäkerhet, ängslan, ambivalens och obehag] i mitt möte med *Untitled* (2002)? Denna undersökning har visat sig bekräfta den inledande föreställningen om skulpturens inneboende komplexitet. Initialt framstod *Untitled* (2002) som en ansamling material, en svart klump, som ett stumt och renodlat objekt. Litet senare anades emellertid en ny och helt annan aspekt av skulpturen växa fram och ta plats; vid sidan av det presenterade objektet appresenterades också ett subjekt. Presentationen och appresentationen upplevdes att i en hermeneutisk rörelse avlösa varandra i betraktarens medvetande; skulpturen erfars å ena sidan som ett objekt, å andra sidan som ett subjekt. Efter analyser av såväl skulpturens formalegenskaper som dess specifika förhållande till sin omgivning visade det sig att dess egenskaper i lika hög grad främjar sensationen av skulpturen som objekt respektive subjekt. Av denna anledning kunde verket inte antas utgöras av varken det ena eller det andra utan antogs istället att, precis som Kafkas Odradek, bestå i ett *mellanting* av de två. Denna skulpturens objekta beskaffenhet visade sig sedan, enligt Freudiansk teori, att i förlängningen förse verket med en kuslig karaktär.

Och är det inte just i denna verkets kuslighet som vi finner svar på vår frågeställning? Med undersökningens analyser i åtanke verkar det vara en rimlig slutsats att det är häri – i skulpturens tydliga koppling till *Das Unheimliche* – som den intensiva reaktionen i mötet med verket ligger; att det är den som orsakar de starka känslorna, onekligen starkt förbundna med känslor av kuslighet: osäkerhet, ängslan, ambivalens och obehag. Vidare är det uppenbart att dessa beröringspunkter med det kusliga ursprungligen grundar sig i verkets tvetydiga kvaliteter. Därför skulle man kunna argumentera för att ett mer riktigt svar på frågan om vad det är i skulpturen som ger upphov till den känslomässiga reaktionen lyder: en inneboende tvetydighet som grundar sig i betraktarens samexisterande och motsägelsefulla sensationer av skulpturen som ett objekt respektive subjekt.

Det har visat sig att *Untitled* (2002) mycket riktigt kräver tid för att existera med *alla* sina många lager och skikt. Men till skillnad från en lök verkar det inte vara under dessa som verkets kärna är belägen; snarare *mellan* dem. Och kanske är det precis denna kärnas flyktighet och rotlöshet som får Kirkebys skulptur att fortsatt, även efter denna undersökning, te sig bottenlös.

5. Källförteckning

Internetadresser:

Malmö Konsthall, ”Odradek 17.2 – 6.5 2018”, *Konsthall Malmö* [websida], <<https://www.konsthall.malmo.se/utställning/odradek/>>, hämtad 10/1/19

Munsterberg, M., ”Formal analysis”, *Writing About Art* [websida], 2008-2009, <<https://writingaboutart.org/pages/formalanalysis.html>>, hämtad 17/11/18

Tryckta källor:

Acton, M., *Learning to look at sculpture*, Routledge, New York, 2014

Barthes, R., *Image – Music – Text*, öv. Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 1977

Bengtsson, J., *Sammanflätningar – Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*, 2:e uppl., Daidalos, Göteborg, 1993

Crowell, S., ”Phenomenology and aesthetics; or, why art matters”, i J. Parry red., *Art and phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2011

Freud, S., *The Uncanny*, Penguin Books, London, 2003

Kline, P., *Psychology and Freudian theory: an introduction*, Methuen, London, 1984

Kosinski, D. & Ottmann, K., *Per Kirkeby: paintings and sculpture*, Yale University Press, New Haven, 2012

Kristeva, J., *Fasans makt – En essä om abjektionen*, Daidalos, Göteborg, 1992

Mankell, B., *Bild och materialitet: om föreställningar, synsätt, material och uttryck i målning, teckning och fotografi*, Studentlitteratur AB, Lund, 2013

Morris, R., "Anteckningar om skulpturen" i I. Beck et al. red., *Från 60-tal till cyberspace*, Skriftserien Kairos nr 3, Kungliga konsthögskolan i samarbete med Raster förlag, Stockholm, 1997, s. 19-35

Nilsson, B. & Lidman, E., *Per Kirkeby*, Moderna museet, Stockholm, 1990

Parry, J. & Wrathall, M., "Introduction", i J. Parry red., *Art and phenomenology*, Routledge, Abingdon, 2011, s. 1-8

Rose, G., *Visual Methodologies – An introduction to the interpretation och visual images*, 2:e uppl., SAGE publications, London, 2007

Sonesson, G., *Bildbetydelser: inledning till bildsemiotiken som vetenskap*, Studentlitteratur, Lund, 1992

6. Bildförteckning

Bild 1-4: Per Kirkeby, *Untitled* (2002), brons, ca 105x45x45 cm, Louisiana Museum of Modern Art, foto: Sofia Ulappa

Bild 5: Judith Scott, *Untitled*, textilremsor, garntråd och vardagsföremål, ca 50x20x15 cm, Malmö konsthall, foto: okänd. Hämtad 18/1/19 från:

<<https://www.konsthall.malmo.se/utställning/odradek/>>