



# **Universitetet i Bergen**

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Masterprogram i kunsthistorie

Høst 2018

## **De dødes *levende tilstedeværelse* – om gravskulpturens liv gjennom betrakterens erindring**

Silje Klingsheim

## Abstract

When someone we love die, we often seek their tombstone “to be close to them” and to keep their memory alive. When you walk in a grave yard, you often make up an impression of a persons lived life on the basis of their tombstone. This way you can get the feeling of knowing someone that is now gone.

Throughout history you can find stories and examples where people give “dead” objects the presence of life. These stories illustrate that this is a phenomenon that seem to move across history, culture and geography. This thesis is about how people keep the memory of the dead alive by giving their tombstone a sense of living presence. The examples in this thesis is collected from different times and periods throughout the western history of art, from the classical period until present day.

The tombstone’s primarily function is to be the physical marker of where a dead body is buried, but it also functions as a memory preserver for those who are left behind. For the dead, the tombstone is a guarantee that their memory will be kept alive.

The purpose of this thesis is to illustrate how living people ascribe the tombstone a living presence to make sure that the memory of the dead is kept alive. It shows that a *living presence response* in the face of a tombstone may occur regardless of time and space, because tombstones, regardless of time and space, have the same material and symbolic function. In this way, the viewer can get the feeling of acquiring knowledge of a human being, and feel its presence, despite the temporal distance and the separating gap that death causes between people.

## **Forord**

Denne masteravhandlingen ble påbegynt høsten 2016 og fullført høsten 2018. Da jeg begynte på denne oppgaven hadde jeg aldri sett for meg at dette temaet skulle bli så tilstedeværende i livet som det har vært det siste året. Å kjenne på dødens nærvær og stå på sidelinjen når noen av mine nærmeste mistet sine kjære, har preget skrivingen. Det har gitt mye rom for personlig refleksjon over temaet som denne oppgaven berører, og mer en noensinne ser jeg viktigheten av å bevare minnene om dem som ikke lenger er blant oss.

Først vil jeg takke min gode veileder, Jørgen Bakke, som alltid forstår hva jeg snakker om – til og med når jeg ikke helt forstår meg selv. Din faglige støtte har vært uvurderlig, og du klarer alltid å peile meg inn på rett spor når jeg roter meg bort eller står fast. Fra teori og alvor til galgenhumor, mine «husk paraplyen»-notater og merkelige oversettelser – dine tilbakemeldinger er alltid konstruktive. Jeg kommer til å savne alle de ikke-dystre samtalene våre om et tema som ellers kan virke ganske mørkt og dystert.

Tusen takk til mannen min, Torstein for all god støtte, min fine familie og gode venner. Dere er så gode, hver og en! Dere stiller opp uten å blunke og er alltid der for meg når jeg trenger det. Dere er tålmodige og hører på meg, også når dere egentlig ikke helt skjønner hva jeg fabler om. Dere står alltid stødige som fjell, og lar meg holde godt fast i dere når stormen herjer som verst. Tusen takk.

Til jentene mine  
Alva og Tiril  
som gir meg  
den aller største gleden i livet.  
D.

## Innhold

Abstract .....	2
<b>Forord</b> .....	3
Innledning.....	7
Kapittel 1: Når kunstverket våkner .....	11
<b>1.1</b> Forskning på gravmonumenter.....	11
<b>1.2</b> Skulpturenes levende tilstedeværelse.....	13
<b>1.2.1</b> Enargeia.....	16
<b>1.2.2</b> Alfred Gell: <i>Art and Agency</i> .....	23
<b>1.2.3</b> Erfaring og erindring .....	28
Kapittel 2: Førkristne gravmonumenter .....	33
<b>2.1</b> Sjelens tilstedeværelse .....	33
<b>2.2</b> Greske gravmonumenter – den klassiske stelen .....	33
<b>2.2.1</b> Så nær, men likevel langt borte.....	36
<b>2.3</b> Romerske sarkofager .....	41
<b>2.3.1</b> Å begrave et barn .....	42
<b>2.3.2</b> Det livgivende håpet .....	45
Kapittel 3: Gravmonumenter i middelalderens Europa .....	50
<b>3.1</b> Kristendommens påvirkning på gravskulpturenes <i>levende tilstedeværelse</i> .....	50
<b>3.2</b> Den døde kongen og den levendegjorte dronningen.....	52
<b>3.3</b> De levende døde .....	57
<b>3.4</b> Sorgens tunge bør .....	62
<b>3.5</b> Forherligelse av fortiden og erindring for fremtiden.....	64
Kapittel 4: 1600-1900-tallet – Den levende gravskulpturen .....	70
<b>4.1</b> Livaktighet blir kunstens mål.....	70
<b>4.2</b> Den levendegjorte paven .....	73

<b>4.3 Den velsignede Ludovica Albertoni .....</b>	<b>78</b>
<b>4.4 Gravskulpturenes uttrykk etter Panofsky .....</b>	<b>80</b>
<b>4.5 Sorgens uttrykk.....</b>	<b>81</b>
.....	81
<b>4.6 Kollektiv sorg og den dødes tilstedeværelse .....</b>	<b>84</b>
Kapittel 5: Den moderne gravskulpturen og digital erindringskultur: QR-kode og digitale gravmonumenter.....	89
<b>5.1 Sorg og tro .....</b>	<b>89</b>
<b>5.2 Levendegjøring av de døde gjennom digital erindring .....</b>	<b>90</b>
<b>5.3 Den digitale gravsteinen .....</b>	<b>91</b>
<b>5.4 Kongelige gravmonumenter i dag: prospektivitet gjennom retrospektiv .....</b>	<b>94</b>
Avslutning .....	98
<b>LITTERATUR.....</b>	<b>101</b>
<b>BILDER:.....</b>	<b>104</b>

## Innledning

Before an image, finally, we have to humbly recognize this fact: that it will probably outlive us, that before it we are the fragile element, the transient element, and that before us it is the element of the future, the element of permanence. The image often has more memory and more future than the being that contemplates it.

- Georges Didi-Huberman

Kan en gravskulptur bli levende for dem som ser på den? Uansett hvor man befinner seg i verden, og til enhver tid i historien, kan man finne eksempler på kunstverk som mennesker har betraktet som levende og gitt dem egenskaper som «død» materie i rasjonell forstand ikke kan besitte.<sup>1</sup> Hvilke egenskaper besitter disse objektene, og hva er det som gjør at betrakteren attribuerer enkelte objekter med slike livaktige egenskaper?

Figur 1



I mange kulturer har gravmonumentet en flertydig funksjon; den markerer hvor den fysiske kroppen til den døde er begravet, og den er et minnesmerke som den dødes minne blir bevart gjennom; Den kan også bli betraktet som den dødes materiell stedfortreder for dem som er igjen. Ifølge den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofsky (1892-1968) har mennesket, fra de mest primitive forhold og fra tidligste tider, vært bevisst sin egen død. Likevel har det ikke klart å gi opp tanken om at slutten på livet ikke er slutten på sin eksistens, fordi drømmer og åpenbaringer forsikret den dødes utvidede eksistens gjennom de gjenlevedes minner.<sup>2</sup> Disse minnene blir ivaretatt gjennom ritualer relatert til den avdødes grav, og bevart gjennom gravmonumentet. Gravmonumentet er bestandig, og vil fortsette å være materielt tilstedeværende også når minnet om den døde er for evig visket ut

---

<sup>1</sup> Caroline van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, ed. De Gruyter, vol. 16, Studien Aus Dem Warburg-Haus (Berlin/Boston: Leiden University Press, 2015).

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, 2 ed. (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973). 9

av de gjenlevende sin egen død. Gravmonumentet står dermed igjen som det eneste beviset som vil bevares for ettertiden om at et menneske har levd, og den eneste måten for de døde å kommunisere med en verden som lever videre.

Enkelte monumenter kan gi et så sterkt visuelt inntrykk av livaktighet, at betrakteren føler skulpturen «våkner til live». Disse er ofte utformet som skulpturer eller avbildninger av den døde, og uttrykker gjerne et narrativ som gjør at betrakteren kan forme et bilde av den dodes tidligere liv. I *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object* (2015) presenterer kunsthistoriker Caroline van Eck en historisk forankret teori om den menneskelige evnen til å tillegge kunst, og spesielt skulpturer, en form for liv.<sup>3</sup> Gjennom begreper hentet fra den klassiske retorikken om levendegjøring og erindring i talekunsten, kombinert med den britiske antropologen Alfred Gells teori (1998) om å betrakte objekter som sosiale aktører, forsøker hun å forklare reaksjonene eller responsene som oppstår hos betrakteren i møte med slike kunstverk. Skulpturene hun viser til er ikke gravskulpturer eller -monumenter, men kjente skulpturer som har historier knyttet til seg hvor mennesker har betraktet og behandlet dem som de var levende på grunn av sine livaktige egenskaper. Responsen som oppstår hos betrakteren har hun gitt betegnelsen *living presence response*, og er ment til å forklare hvordan betrakteren, på bakgrunn av sine tidligere erfaringer og interaksjon med kunstverket kan tillegge et kunstverk livaktige egenskaper som fører til at kunstverket opptrer som levende for dem som ser på det.<sup>4</sup>

Erkjennelsen av objektets betydning som sosial aktør har ført til en økt interesse for interdisiplinær forskning og teoridannelse i studier av visuell kultur de siste tiårene. Det har også vært en økende interesse for å studere gravkunst i en sosial kontekst. Å studere gravplassenes materielle kultur i lys av selve gravritualet og tradisjonene omkring, har vist at eldre gravpraksis i stor grad handler om å holde minnet om den døde i live: hvem de var, hva de gjorde, og kanskje til og med hvordan de så ut.<sup>5</sup> Til tross for gravmonumentets funksjon og symbolikk, har studiene av den materielle kulturens sosiale liv i liten grad omhandlet gravskulptur og dens påvirkning på betrakteren. Med utgangspunkt i Caroline van Ecks tilnærming, vil jeg derfor vise at gravskulptur, gjennom sin symbolske, men likevel høyst

---

<sup>3</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16.

<sup>4</sup> Ibid. 25-26

<sup>5</sup> Les Stine Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity (Asma) (Aarhus: Aarhus University Press, 2013). Eller Glenys Davies, "Before Sarcophagi," in *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, ed. Jás; Huskinson Elsner, Janet, Millennium Studien/Millennium Studies (Berlin: De Gruyter, 2011).



materielle og tilstedeværende funksjon, kan vekkes til live av betrakteren – uavhengig av tid, sted, kultur og religion, fordi den besitter livaktighet gjennom vår viten om at den symboliserer det siste avtrykket av et menneske som ikke lenger finnes blant oss. Gjennom utvalgte eksempler fra den europeiske kunsthistorien vil jeg vise til hvilke egenskaper de forskjellige monumentene besitter som gjør at betrakteren tillegger dem livaktige karakteristikk. Jeg vil også diskutere hvordan disse responsene som van Eck refererer til, oppstår i møte med et gravmonument. Hensikten med dette er å vise at disse karakteristikkene sammen med responsene som oppstår, sørger for å opprettholde dødes tilstedeværelse i de levendes verden: det gir betrakteren, om det er den sørgende, den troende, eller besøkende, følelsen av å kommunisere med noen som ikke lenger er blant oss.

Kapittel 1 er en gjennomgang av den teoretiske tilnærmingen i oppgaven. Dette er i hovedsak basert på teoriene van Eck presenterer i boken *Art, Agency and Living Presence Response* (2015), men det trekkes også inn andre teoretiske innfallsvinkler som ikke er hentet fra van Eck. Dette skal være medvirkende til forståelsen av hvordan en *living presence response* oppstår hos betrakteren av et gravmonument. Van Ecks begrep *living presence response* vil brukes videre men i fornorsket utgave. Valget har falt på å oversette det til *levende tilstedeværelsesrespons*, eller bare *levende tilstedeværelse* for å opprettholde en så nær relasjon til det opprinnelige begrepet som mulig.

Forståelsen av gravmonumentenes motivkrets og dens påvirkning på betrakteren preges også av den historiografiske konteksten. Erwin Panofskys bok *Tomb Sculpture – Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* (1964) har vært det mest innflytelsesrike arbeidet gjort på dette området de siste femti årene, og hans historiske fremstilling vil påvirke diskusjonen i denne teksten også. Samtidig, skal ikke dette være en ny historisk fremstilling av gravskulptur, men en fremstilling av gravskulpturenes *levende tilstedeværelsesrespons*. I motsetning til Panofsky, som ga gravskulptur fra middelalderen og renessansen mye plass, vil denne teksten i større grad vektlegge førkristne gravmonumenter, samt gravskulptur *etter* middelalderen og renessansen. Dette skaper et brudd med Panofskys fremheving av middelalder- og renessanseskulpturens rolle i den av europeisk historien om gravskulptur, og det viser at gravmonumentenes uttrykk i denne perioden ser ut til å påvirke betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons* på en annen måte. Synligheten av Panofsky vil derfor variere i teksten. Kapittel 2 tar for seg to eksempler av førkristne gravmonumenter som representerer de to mest dominerende formene for gravmarkører i henholdsvis Hellas og Roma før kristendommen; den attiske stelen og den romerske sarkofagen. Her vil det familiære båndet mellom den døde og de

levende fungere som en overordnet tematikk som skal være med og forsterke forestillingen av en *levende tilstedeværelse*. Hvilken påvirkning har disse monumentenes motiver på dem som betrakter dem, og kan disse gravmonumenter skape en like sterk *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren i dagens samfunn, på tross av den historiske distansen?

Endringene i gravskulpturenes utforming i overgangen til kristendommen skaper et naturlig skille, og derfor omhandler kapittel 3 kristen gravskulptur fra tidlig middelalder frem til overgangen til tidlig moderne tid. I dette kapitlet er det fire monumenter som undersøkes nærmere, og viser hvordan dødens tilstedeværelse og troen på gjenoppstandelse preger monumentenes utforming. Hvilken påvirkning har disse forestillingene på betrakterens fortolkning, og hvordan trigges en *levende tilstedeværelsesrespons* i møte med slike monumenter?

Fra 1600-tallet endrer mange holdninger til kunstens livaktighet seg, og kunsten preges i større grad av bevegelse og liv. Dette gjør at begrepet *levende tilstedeværelsesrespons* får en enda sterkere og mer tydelig betydning. Kapittel 4 tar derfor for seg tre forholdsvis kjente barokke og nyklassisistiske gravskulpturer som utfordrer resepsjonen av skulpturers livaktighet. Panofsky valgte å avslutte sin fremstilling med barokken, da han mente at det ikke fantes noen etter denne perioden som hadde noe nytt å tilføre gravskulptur. Kapittel 5 beveger seg derfor helt bort fra Panofsky, som hadde avsluttet «for lenge siden» og tar for seg moderne gravskulptur; I lys av dagens digitale erindringskultur, er det naturlig å tenke at gravmonumentenes rolle og utseende også påvirkes. Hvordan forholder man seg til gravmonumentet i dagens samfunn, og kan dagens gravmonumenter trigge en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren på lik linje med barokkens eller antikkens skulpturer, en noen av spørsmålene som blir diskutert i dette kapitlet.

# Kapittel 1: Når kunstverket våkner

## 1.1 Forskning på gravmonumenter

Figur 2

Gravmonumenter er noen av de eldste skulpturelle strukturene som har blitt laget av mennesker, og en kunstform som deles av kulturer over hele verden. De omfatter noen av de mest ambisiøse og spektakulære kunstneriske prosjektene som samfunn har påtatt seg gjennom historien, og har involvert mange av



tidens ledende kunstnere. Gravmonumenter er derfor grunnleggende for vår forståelse av kunsthistorien; Ved å skjule den døde kroppen i graven og samtidig fremkalle deres tilstedeværelse gjennom et monument, understreker gravmonumentene en av kunstens mest sentrale funksjoner; nemlig å gjøre det usynlige, synlig.<sup>6</sup>

Gravskulpturer har likevel, med sin tematiske og formmessig konservative motivkrets, vært et utfordrende emne for den moderne kunsthistorikeren allerede før den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofsky publiserte *Tomb Sculpture – Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini* i 1964. Publikasjonen, som var satt sammen av fire forelesninger han hadde holdt om emnet, var den første til å fremstille gravskulptur som en egen karakteristisk kunstform. En kunstform som har fulgt mennesker siden sivilisasjonens begynnelse, som uttrykker menneskets håp og frykt i møte med døden og dets streben etter udødelighet. Boken beveger seg gjennom gravmonumentenes kulturelle uttrykk fra mesopotamiske offergaver fra 2600 f.Kr., frem til Gian Lorenzo Berninis storslåtte gravskulpturer på 1600-tallet, med hovedvekt på middelalder og renessanse. Etter Bernini beveget kunsten seg, ifølge Panofsky, ut av kirkene og gravplassene og det var ytterst få som hadde noe nytt å tilføre gravskulpturens uttrykk.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Barker; J. Adams; A., Cameron; A.J., Dunkelman; M., Fozi; S., Frequin; S., Marcoux; R., Nash; S., Nuttall; G., Palozzi; L., Reeves; M., Woods; K., *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*, ed. Alixe Bovey, Courtauld Books Online (London: The Research Forum of the Courtauld Institute of Art, 2016). 11

<sup>7</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 96

Forskning på gravkunst i kunsthistorisk sammenheng etter Panofsky har ofte blitt avgrenset geografisk, historisk eller tematisk som for eksempel Penelope J.E. Davies' forskning på romerske keiserlige gravmonumenter som en egen sjanger, hvor hun forsøker å avdekke de politiske og rituelle motivasjonene bak deres visuelle utforming og valg av gravsted, eller Liisa Lindgrens *Memoria* (2009), en studie av finske gravmonumenter fra 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet. Gjennom å danne et historisk bilde av minnesmerkenes opphavsmenn og belyse gravmonumentenes tradisjonelle motiv, viser Lindgren at gravsteinenes utforming ble betraktet som en del av tidens romantiske minneskultur.<sup>8</sup> Panofskys historiografiske oversikt har derfor stått alene de siste femti årene som den mest innflytelsesrike forskningen på dette emnet innenfor kunsthistorieskrivingen. I 2016 utga en gruppe kunsthistorikere boken *Revisiting the Monument: Fifty years since Panofsky's Tomb Sculpture* for å gjøre en endring på dette. Hensikten med denne boken var ikke å følge stien som Panofsky allerede hadde tråkket opp, men snarere å revurdere Panofskys ideer, og samtidig se på nye tilnærminger, perspektiver og materialer i studiet av gravskulptur. For å understreke dette skillet, er kapittel blant annet bygget ahistorisk og tar for seg et enkelt monument, en gruppe eller konkrete motiv, men dekker likevel et bredt utvalg gravskulptur både geografisk og historisk.

Behovet for å skape et skille og samtidig kommunisere med ulike akademiske diskurser, er også en av grunnene til at gravskulptur fortsetter å være et vanskelig emne for kunsthistorikere.<sup>9</sup> Gravmonumenter og begravelsesritualer gjenspeiler ikke bare materiell kultur, men også sosiale relasjoner og kulturelle idealer. Det har derfor vært av interesse for flere humanistiske og samfunnsvitenskapelige disipliner, fra antropologi og sosiologi, til arkeologi og kunsthistorie.<sup>10</sup> Som konsekvenser av dette har for eksempel de romerske sarkofagenes sosiale betydning fått økende fokus, og spørsmål omkring forholdet mellom ikonografi, alder, kjønn og identitet har blitt rettet mye oppmerksomhet. Arkeologen Janet Huskinson har i de senere år hatt en sentral rolle i studier av romerske sarkofager som formidlere av ulike aspekter ved menneskelivet og som refleksjoner av de ulike rollene som mennesker kunne etablere sin identitet gjennom.<sup>11</sup> Hun har blant annet gjennom en biografisk tilnærming sett på hvordan man kan bevege seg

---

<sup>8</sup> Penelope J. E. Davies, *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius* (Austin: University of Texas Press, 2004). og Liisa Lindgren, *Memoria - Gravvårdar, Skulpturkonst Och Minneskultur*, trans. Camilla Ahlström-Taavitsainen (Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2009).

<sup>9</sup> Adams; A., *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. 11

<sup>10</sup> Gordon F. M.; Buikstra Rakita, Jane E.; Beck, Lane A.; Williams, Solan R., *Interacting with the Dead: Perspectives on Mortuary Archaeology for the New Millennium*, 4 vols., vol. 4 (Florida: University Press of Florida, 2005). 1

<sup>11</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 13

gjennom sarkofagene «livshistorie» for å forsøke å forstå objektenes endrede betydning i de sosiale interaksjonene de befinner seg i.<sup>12</sup>

## 1.2 Skulpturenes levende tilstedeværelse

I kunsthistorisk sammenheng har det samtidig vært en økende interesse for å studere kunstverks iboende egenskaper til å virke levende. Hvordan og hvorfor dette oppstår er spørsmål som har vært stilt av flere, og en tematikk som spores helt tilbake til antikkens stoiske epistemologi.<sup>13</sup> Caroline van Ecks bok *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object* (2015) tar utgangspunkt i den klassiske retorikkens begreper omkring levendegjøring (*enargeia*) og erindringen, sammen med den britiske antropologen Alfred Gells agensteori som ble presentert i boken hans *Art and Agency: An Anthropological Theory* (1998), for å forklare den menneskelige tendensen til å tillegge kunstverk en form for liv. Hun forklarer at det finnes mange eksempler på kunstverk som attribueres med menneskelige egenskaper som død materie i rasjonell forstand ikke skal besitte, og likeledes mange historier om mennesker som interagerer med kunstverk som om de var levende vesener: levende vesener som samhandler med oss, og som deler en rekke menneskelige karakteristikk som oss: bevissthet, bevegelse, seksuell tiltrekning eller evnen til å påvirke både vårt følelsesliv og våre handlinger.<sup>14</sup> Dette viser at forestillingen om at tilsynelatende «døde» objekter kan besitte en form for liv eller inneha livaktige/levende karakteristikk og egenskaper, ikke er en uvanlig forestilling i den menneskelige tenkingen. I skjønnlitteraturen er det heller ikke uvanlig å finne beskrivelser av mennesker som snakker med gravsteinen til noen som stod dem nær, eller berører steinen som om det var deres hud. Fredrik Backmanns beskrivelser av Oves samtaler med konas gravstein i boken *En mann ved navn Ove* (2012) er en illustrasjon på dette:

Han har fortsatt vanskelig for å være den som styrer samtalen. Det pleide alltid å være hun som tok seg av den siden av saken. Han nøyde seg som regel med å svare. Dette er en ny situasjon for dem begge. [...] Så blir han stående der med hendene i lommene og

---

<sup>12</sup> Jás; Huskinson Elsner, Janet, *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, vol. 29, Millennium Studien/Millennium Studies (Berlin/New York: De Gruyter, 2011). 57-58

<sup>13</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 53

<sup>14</sup> Poesien er full av slike historier og beskrivelser, som for eksempel Pygmalion som forelsker seg i en av sine egne skulpturer, og etter ofringer til Venus får ønsket sitt oppfylt ved at skulpturen forvandles til en ekte kvinne, Galatea, som han gifter seg med. I mytologien finnes det også eksempler på hvordan noe ikke-levende blir gitt liv, som blant annet den greske guden Prometheus som skapte mennesket av leire, eller i norrøn mytologi, hvor Odin og hans brødre ga liv til to trestokker som ble de første menneskene, Ask og Embla.

bare se på henne. Til slutt legger han hånda forsiktig på den store steinen og stryker den varsomt fra side til side. Som om det var kinnet hennes.

– Jeg savner deg, hvisker han.<sup>15</sup>

Ifølge Caroline van Eck besitter enkelte objekter evnen til å påvirke betrakteren følelsesmessig, eller agere og påvirke både betrakterens handlinger og overbevisninger. Hun forklarer at tilfellene av *levende tilstedeværelsesrespons* ikke unike, men det som skiller dem fra hverandre er deres evne til å uttrykke de ambivalente følelsene som slike responser forårsaker. Dette vender blikket mot et aspekt ved *levende tilstedeværelsesrespons* som har fått lite oppmerksomhet på det et stadig voksende område innenfor kunsthistoriedisiplinen og materialitetsforskningen; nemlig at disse responsene er ikke bare atferd som trigges av døde objekter. Boken hennes åpner med et eksempel fra den franske dramatikerens Michel de Cubières beskrivelser av et besøk i Villa Borghese i Roma i 1790 hvordan han forelsket seg i skulpturen av *Afrodite*, som fikk ham til å glemme skillet mellom kunst og liv: han kunne ikke motstå å berøre marmoren, og han beskrev hvordan han følte kroppen pustet og beveget seg under hans berøring, mens han undret seg over hvordan kunstverket, på lik linje med kjærlighet, var i stand til å vekke både forelskelse og begjær. Gian Lorenzo Berninis *Hermafroditt* (1620) derimot, vekket følelser hos ham som overskred disse grensene på en mer urovekkende måte. Skulpturens seksuelle tvetydighet gjorde at han blir usikker på sin egen beslutningsevne. For ham ble skulpturens påvirkning så sterk at den førte til et tap av selvet; det ga ham et så stort ubehag at han var nødt til å bevege seg bort fra den og ikke se på den igjen.<sup>16</sup>



Figur 3

<sup>15</sup> Fredrik Backmann, *En Mann Ved Navn Ove*, trans. Nina M. Due (Oslo: Cappelen Damm, 2013). 41

<sup>16</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 10-24

Slike reaksjoner kan bli ubegripelige fordi det er åpenbart at kunstverk som er laget av livløse materialer, og å reagere på dem som om de var levende kan bare være feiltakelser, vrangforestillinger, eller betraktes som et uttrykk for avgudsdyrkelse, fetisjisme, ønsketenkning eller hysteri.<sup>17</sup> Morgan Currie forklarer i sin doktoravhandling *Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy* (2015) at som en antropomorf kropp som befinner seg i betrakterens fysiske omgivelser, kan en figurativ skulptur vekke enkelte responser som kan minne om et mellommenneskelig møte. Dette er en pre-rasjonell reaksjon som kan være vanskelig å forklare, og som oppstår fra den skremmende effekten av et objekt som åpenbart ikke er levende, men som besitter de grunnleggende fysiske trekkene som gjør et menneske umiddelbart gjenkjennelig. Dette kan variere fra både tid og omstendigheter, men skulpturer har alltid fremkalt menneskelige responser i flere ulike kontekster: det finnes utallige variasjoner, både litterære og figurative animerte skulpturer som overskrider grensene mellom stein og hud.<sup>18</sup>

De følelsene som van Eck refererer til i sin bok er kanskje ikke følelser som oppstår i møte med gravskulpturer. Gravskulpturer kan likevel vekke en annen følelse hos betrakteren som kan oppfattes som vanskelig, nemlig følelsen av *melankoli*. Kunsthistoriker Michael Ann Holly tillegger følelsen melankoli en sentral rolle i tolkningen av kunstverk. Hennes definisjon av melankoli refererer ikke direkte til følelsen av tap, tristhet og fortvilelse, men til en følelse som frembringer en kreativitet som blomstrer ut fra en dyp bevissthet omkring livets forgjengelighet og dets uunngåelige syklus med fødsel og død. Hun forklarer at interessen for fortiden blir vekket i møtet med de visuelle artefaktene som historien har etterlatt seg; det spesielle med historiedisiplinen er kunstverkets materielle objektivitet og tilstedeværelse. Det handler om å gjenfinne fortidens tapte deler av den visuelle verden, og ikke minst minne oss selv på at de historiske kunstverkene som vi i dag betrakter på museumsvegger, i kirker eller på gravplasser, er like materielt tilstedeværende nå som de var i tiden de ble skapt. Likevel er det viktig å huske på at selv om det historiske kunstverket er samtidig, er det ikke synkront, og verden som det opprinnelig kommer fra, nå er tapt.<sup>19</sup> Holly mener derfor at melankolien som beveger seg

---

<sup>17</sup> Ibid. 24-25

<sup>18</sup> Morgan Currie, "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy" (University of Harvard, Graduate School of Arts and Sciences, 2015). 1

<sup>19</sup> Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, 1 ed., Essays in Arts (Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013). Xi

gjennom kunsthistorien kan være et resultat av vår bevissthet over at de kunstverkene som virker så tilstede, egentlig er fraværende; de ser tilbake på deg, men hvem sitt blikk er det?<sup>20</sup>

Caroline van Eck forklarer at med fremveksten av moderne estetisk teori, utviklingen av en akademisk kunsthistorie og dannelsen av det moderne kunstgalleriet i tiårene rundt 1800, ble det å betrakte og interagere med et kunstverk gradvis ansett som uakseptabelt. Dette førte til at mye av forskningen på kunstverkets liv og agens forsvant fra kunsthistorieskrivingen på slutten av 1800-tallet og heller ble erstattet med formalisme, ikonografi og stilistiske krav. Boken hennes beveger seg bort fra den religiøse konteksten som for eksempel David Freedberg vektlegger i *Power of Images* (1957), men vender seg mot mer sekulære kontekster som erotiske, politiske og estetiske aspekter ved betrakterens og kunstverkets *levende tilstedeværelsesrespons*.<sup>21</sup> Denne oppgaven beveger seg bort fra disse aspektene ved å heller se på erindringskonteksten. Hensikten er å vise at en *levende tilstedeværelsesrespons* i møte med en gravskulptur er en helt naturlig respons, og ikke minst viktigheten av denne responsen i bevaringen av minnet om de døde gjennom gravmonumentet.

Van Ecks fremstilling av det animerte kunstverkets teorigenese viser ikke bare til nye eksempler av tilfeller hvor betrakteren behandler kunstverk som levende, men har også til hensikt å gi en forståelse av *hva* det er som skjer – *hvordan* og *hvorfor* slike responser oppstår. Dette gjør hun gjennom å både analysere dem på bakgrunn tre begreper som hun omtaler som bokens byggesteiner; det retoriske overbevisningsverktøyet *enaergia*, Alfred Gells agensteori, og det filosofiske og retoriske begrepet om *erindringen*. Gjennom disse tre byggesteinene mener hun at det er mulig å spore de historiske forsøkene på å fremkalle slike responser. Disse tre byggesteinene vil være et viktig grunnlag for forståelsen av de neste kapitlene, og det vil derfor følge en gjennomgang av van Ecks fremstilling av disse begrepene.

### 1.2.1 Enargeia

Den første byggestein henter van Eck fra den klassiske retorikken. Ifølge den klassiske retorikken kan levendegjøring av en tale eller et kunstverk oppnås gjennom bruk av figurer. De fleste retoriske forsøkene på å definere uttryksmåter gjøres på bakgrunn av et system

---

<sup>20</sup> Ibid. Xi

<sup>21</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 22-23



bestående av visuelle metaforer, som alle spiller på den opprinnelige betydningen av det latinske begrepet *figura*, som kan oversettes til *figur*, *form* eller *fasong*. Det kan brukes som en visuell eller romlig metafor som skaper poetiske eller retoriske endringer i språk, mening eller kroppslige aspekter (som endring fra stående til sittende). Figurer i retorikken blir først forbundet med gester som utføres av menneskekroppen, og deretter definert i form av visualitet; som fasonger eller aspekter. Ifølge Quintilian (ca. 35-96) var figurer, og spesielt de som vekket følelser hos tilhøreren, noen av de sterkeste overtalelsesverktøyene en taler kunne ha tilgjengelig. Figurenes styrke overgår bruken av gestikulering, ansikt og øyne, og han omtaler dem som *vultus orationis*, at å se talens ansikt i sin helhet overgår summen av dens deler. De fleste oversettelsene normaliserer denne metaforen og oversetter *vultus* med *aspekt*, noe som kan brukes både på død materie og levende vesener – til tross for at det latinske *vultus* ble brukt nesten utelukkende om ansikt og ansiktstrekk. Cicero (ca. 106-43 f.Kr.) kalte det for *sjelens bilde* eller *sinnets stille språk*: akkurat som håndgestikulering kan gi følelser en synlig form, kan ansiktets uttrykkende bevegelser gi en visuell uttalelse for hva som foregår i sinnet.<sup>22</sup>

Både Quintilian og Cicero mente at talen kunne vekkes til live: den får hender som gestikulerer, øyne som ser og et ansikt som uttrykker følelser. De mente at uten figurer forblir talen livløs og uten styrke, men ved å bruke dem korrekt kan talen tilføres liv og evnen til å påvirke publikum. *Enargeia* eller *illustratio* ble betraktet som en av de mest effektive strategiene for å oppnå dette: dette var beskrivelser som var så livaktige og levende at tilhørerne trodde at de så det som ble beskrevet for dem, og ikke at de hørte på noen som snakket. Dette kunne oppnås både gjennom bruk av talemåter eller tankefigurer, spesielt gjennom metaforer som representerer døde objekter som levende, eller gjennom narrative teknikker som for eksempel detaljerte beskrivelser.

Quintilian mente at man måtte spille på publikums øyne og ikke ører ved å fremkalle livaktige bilder for deres sinn: veltalenhet mister sin fulle effekt hvis den bare appellerer til hørselen og ikke får vise sin fullstendige og levende sannhet til sinnets øyne.<sup>23</sup> Livaktige beskrivelser er derfor et av de viktigste verktøyene som ble brukt som overbevisningsstrategier i den klassiske retorikken. Disse beskrivelsene skulle være så overbevisende at de skulle kunne få betraktere til å respondere på bilder som om de var levende, og tilhørere til å respondere på beskrivelser som om de var vitne til hendelsen selv. I retorikken falt dette innunder kategorien som tok for

---

<sup>22</sup> Ibid. 19

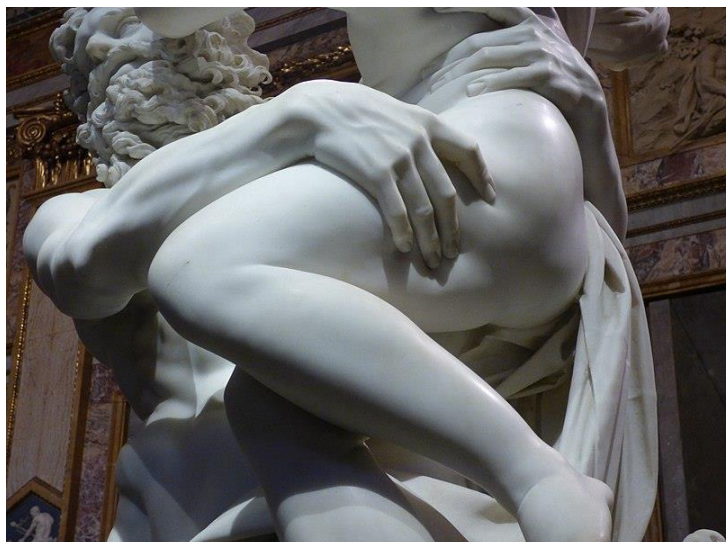
<sup>23</sup> Ibid. 19

seg *enargeia* (livaktighet) på gresk, eller *evidentia* og *illustratio* (aktualitet) på latin. Ifølge Quintilian skulle taleren spille på tilhørernes øyne fremfor ører, og skape levende bilder for sinnets øyne. Likevel ble det rettet lite oppmerksomhet til hvordan *enargeia* oppnås i den klassiske retorikken. For å få en bredere forståelse av *enargeia*, må man derfor vende seg mot de retoriske diskusjonene om *ekfrasen*. I dag har ekfrasen blitt mest brukt i beskrivelser av kunstverk, men i antikken hadde den en mye bredere funksjon. I antikken var den en del av retorikkskolens *progymnasmata*, som var en del av studentenes taleøvelser for å lære dem kunsten å skape og fremføre en overbevisende tale. Det handlet om å fremstille temaet som levende for tilhørerne, og gjøre dem til betraktere fremfor tilhørere gjennom å gjøre fraværende ting tilstedeværende. En ekfrase hadde nærmest en fysisk påvirkning på tilhøreren, og *enargeia*, eller levendegjøring, betraktes som et av de definerende karakteristikkene ved ekfrasen.<sup>24</sup>

I *Eikones* fra slutten av 300-tallet insisterer den romerske retorikeren Callistratus på de livaktige kvalitetene som et skulpturelt arbeid besitter: hvordan plasseringen av en skulpturs lemmer indikerer bevegelse; men også hvordan en skulpturs overflatebehandling kan skape følelsen av pust, sirkulerende blod under huden, og til og med rødmende kinn. Gjennom å tematisere *enargeia* fikk han leseren til å tenke gjennom hvilke karakteristikker som får en skulptur til å skape en erfaring av en *levende tilstedeværelse*.<sup>25</sup>

Figur 4

Antikkens retorikere utviklet ikke bare en rekke strategier for hvordan *enargeia* kunne oppnås, de utviklet også årsaksforklaringer som kunne måle effekten av livaktigheten som kunne skapes i ord, maling eller stein. Talerens ord eller kunstnerens observasjoner og inspirasjon førte til mentale bilder, kalt *phantasiai*. Disse ble gitt en synlig eller hørbar



form av for eksempel et kunstverk eller en tale, som i sin tur påvirker betraktere og tilhørere og skaper nye mentale bilder for deres indre øye. Disse mentale bildene er fylt med en livaktighet

<sup>24</sup> Ibid. 33

<sup>25</sup> Ibid. 38

som skaper en forbindelse til betrakternes minner om lignende erfaringer med levende vesener eller virkelige situasjoner. Mentale bilder har en nesten fysisk påvirkning gjennom å bli en forlengelse av talerens minner og sinn, som penetrerer betrakterens sinn og dermed trigger lignende bildeprosesser hos ham eller henne.<sup>26</sup>

*Enargeia* spiller altså på de menneskelige evnene til å se for seg det som beskrives for dem. Den næres gjennom samlingen av bilder som stammer fra sansepersepsjonene som er lagret i både talerens og tilhørerens minne og kunstneren gir *phantasia* en synlig form ved å skape sine indre bilder om til bilder i maling eller stein. I *Om sjelen* uttalte den greske filosofen Aristoteles (384-322 f.Kr.) at all menneskelig tenkning finner sted i og gjennom bilder: disse bildene beskrives som avtrykk eller *tupoi* av sansepersepsjoner på sinnets vokstavle, eller som kunstverkets etterliv som omgjør sinnet til et galleri av de bildene som etterlates av visuell persepsjon.<sup>27</sup>

Kunstverk kan fra et retorisk ståsted betraktes som en slags eksternalisering av talerens ord, eller som kunstnerens *phantasiai* som gjennom sin livaktighet fremkaller minner hos betrakteren: Når betrakteren tilegner et kunstverk liv blir erfaringen av å betrakte et levende vesen gjenskapt mens man ser på det, på samme måte som kunstverket i seg selv gjensker et levende vesen.<sup>28</sup>



Figur 5

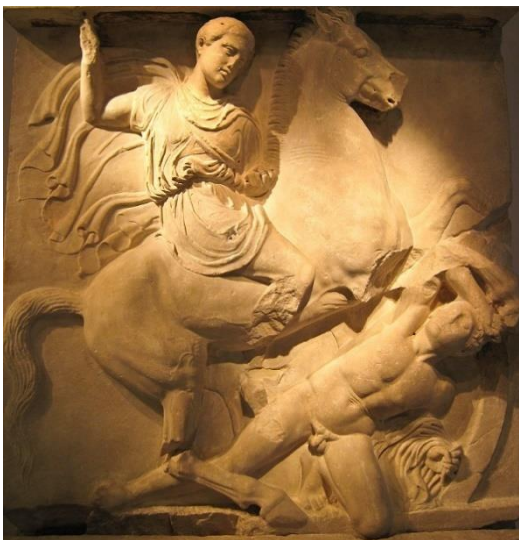
---

<sup>26</sup> Ibid. 35

<sup>27</sup> Ibid. 35

<sup>28</sup> Ibid. 38

I lesningen av gravmonumenter er det sjelden kunstnerens *phantasiai* som kommer sterkest til uttrykk. Skulptørens navn er ofte ukjent, men også i tilfeller hvor skulptøren er anerkjent, vil deres kunstneriske talenter forbli forholdsvis sekundære i slike sammenhenger. Som betrakter, uavhengig av hvilken rolle man har som sørgende, troende eller bare besøkende, vil gravskulpturens uttrykk kunne skape en følelse av en levende tilstedeværelse etter det mennesket som ligger begravet under monumentet. Gravskulpturens utforming må derfor betraktes som et uttrykk for den døde *phantasiai*, som for eksempel David Allenos gravskulptur som befinner seg i Cementerio de la Recoleta i Buenos Aires (fig.5). David Alleno, som selv var gartner på Recoleta-kirkegården mellom 1881 og 1910, hadde sterke meninger om hvordan hans egen gravplass skulle se ut. Etter å ha spart hele livet, fikk han råd til å få fremstilt en skulptur av seg selv, med nøkler, vannkanne og feiekost som symboliserte hans viktige oppgaver på kirkegården. Dermed blir det ikke kunstneren som betraktes som taleren, men den døde selv.



Figur 6

Det er ikke alltid at den døde selv har kunnet overvære og bestemme utformingen av sitt eget gravmonument, og derfor er det ikke alltid den døde uttrykk i sin bokstavelige forstand som gir gravmonumentet sin livaktighet. Et eksempel på dette er stelen til den unge kavaleristen Dexileos som befinner seg på kirkegården Kerameikos utenfor Athen (fig.6). Dexileos var en av de falne athenerne under korinterkrigen som varte fra 395-386f.Kr. Asken hans ble begravet på statskirkegården sammen med de andre soldatene, men familien hans reiste et eget monument til hans minne på familiegravstedet selv om han ikke ble begravet der. Motivet på stelen er ikke et uvanlig motiv, men illustrerer hans viktige rolle som kavalerist, med den triumferende rytteren og den overmannede fotsoldaten. Motivet innehar en narrativ kvalitet som gjør at kan leses som et utsnitt av et større motiv fra en kampscene og betrakteren overværer en

dramatikk i duellen som finner sted. *Levende tilstedeværelsesresponser* skapes dermed hos betrakteren på bakgrunn av hans eller hennes egne erfaringer eller indre forestillinger; disse danner seg til et bilde for deres indre øye som baseres på forestillinger om den døde levde liv, og ikke kunstnerens kreative evner eller uttrykk.

Den greske filosofen og historikeren Plutark (45-127) beskriver hvordan inntrykket (*eikones*) av en man elsker overgår andre inntrykk fordi de besitter *enargeia*, noe som også kan forklare hvorfor mange taler til og berører gravsteinen til noen man stod nær. Det understreker også at man skal betrakte den døde som gravmonumentets taler, og ikke kunstneren som har laget det:

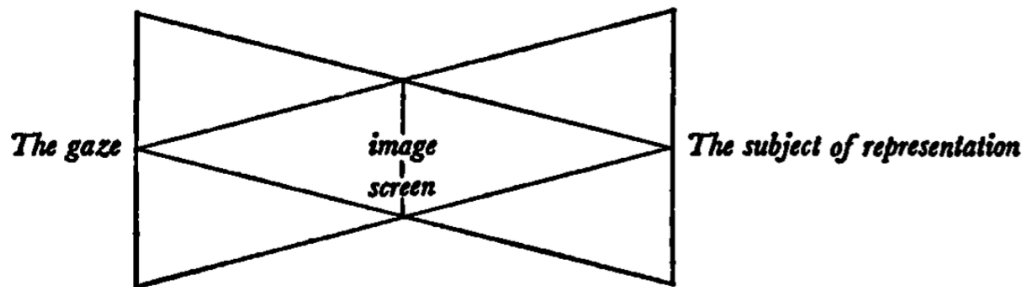
As if they were painted in ecaustic and engraved with the help of fire, and leave behind in memory images that are endowed with life, movement and voice, and that will remain there forever<sup>29</sup>

For å illustrere denne tanken ytterligere, vil jeg, inspirert av kunsthistoriker Michael Ann Holly (1996), tillate meg å ta i bruk den franske psykoanalytikeren Jaques Lacans (1901-1981) diagram over blikket, kalt *the scopie register* (1973) (fig.7). I *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image* (1996) anvender Holly dette diagrammet for å illustrere det gjensidige forholdet mellom kunsthistoriker og kunstverk, men Lacan selv anvendte dette for å illustrere forholdet mellom blikket og subjektet som presenteres på billedflaten. Han forklarer hvordan to kryssende triangler danner et bilde på forholdet mellom subjektivitet og objektets tilstand, hvor han plasserer gjenstanden for representasjon, altså observatøren eller vitnet, på høyre side. På motsatt side plasserer han blikket som står utenfor, det som forvandler vitnet til et bilde – et subjekt til et objekt. Ifølge Lacan er blikket, på lik linje med språket, forbevisst: at mennesker er vesener født til å bli betraktet i verdens syn. Mellom observatøren og blikket befinner det seg en flate av tegn – et medierende visualitetssystem, altså billedflaten. Lacan har bygget dette opp på bakgrunn av Albertis modell av renessanseperspektivet, hvor kunstnerens øyne kontemplerer objektverden, og maleriet, det visuelle planet, krysser denne visuelle pyramiden. Holly anvender diagrammet ved å plassere betrakteren på høyre side og kunstverket på motsatt side. I midten plasseres betrakterens tolkning av billedflaten, og hun mener at på samme måte som blikket forklarer dets utseende, vil maleriet forklare det narrative ved det, uavhengig av rollene de senere historiske forsøkene på å bringe kunstverket tilbake til livet, har spilt. Holly forklarer da at historikeren dermed er

---

<sup>29</sup> Plutark, *Moralia* (759). i van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 35

fanget av blikket og plasserer seg selv på flaten, fargelegger og spiller med på det som verket på motsatt side har forutbestemt. Maleriets retorikk, sier Holly, gir ofte retoriske strategier til sine etterfølgende fortolkninger: historikeren blir tvunget til å gjenta eller reagere på begrepene omkring romlige og temporære plasseringer, samt den logiske figurasjonen som befinner seg i sin egen historiske plassering.<sup>30</sup>



Figur 7

I denne sammenheng skal Lacans diagram fungere som en illustrasjon på hvordan gravmonumenter kan fremkalle en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren. I dette tilfellet vil kunstverket, altså gravskulpturen eller monumentet, stå i krysningspunktet i midten. Til venstre plasseres betrakteren; den sørgende, den besøkende, den troende – enhver som står foran gravmonumentet, til hvilken som helst tid i historien, og betrakter gravmonumentet. Til høyre står verken tiden som skiller oss fra kunstverket eller kunstneren som har laget det, men den døde som gravmonumentet tilhører. Hollys retoriske spørsmål om det tilbakeskuende blikket fra historien gjør seg gjeldene, og blir besvart gjennom dette diagrammet: Betrakteren «ser» den døde og den døde «ser» tilbake; gravmonumentet blir som en forbindelse eller kommunikasjonskanal mellom det som er og det som har vært. Samtidig, ser betrakteren ikke bare *tilbake* på historien og minnene om det som har vært, betrakteren ser også *fremover*; som Didi-Hubermans sitat i innledningen understreker, vil betrakteren, i møte med et gravmonument også innse at dette er fremtiden som venter. På denne måten blir det ikke bare den døde som en perifer person som betrakteren ser på, men også seg selv. Gjennom gravmonumentet vil ikke nødvendigvis kunstnerens kvaliteter være det som kommer sterkest til uttrykk, men den døde som gravmonumentet er til, forsterket gjennom betrakterens egne livserfaringer og samtidig viten om livets forgjengelighet.

<sup>30</sup> Michael Ann Holly, *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, 1 ed., Cornell Paperbacks (Ithaca and London: Cornell University Press, 1996). 19-24

De ambivalente følelsene som oppstår forekommer også utenfor den retoriske konteksten hvor livaktighet kan utøve sin effekt på betrakteren. Den retoriske tilnærmingen til kunstverkenes *levende tilstedeværelse* kan knyttes til en nyere antropologisk teori, formulert av den britiske antropologen Alfred Gell (1945-1997). Ifølge van Eck fremhever denne teorien nøyaktig de aspektene ved kunstverkenes påvirkning på betrakteren som gir dem livaktighet: deres agens, makten til å påvirke betrakteren og få betrakteren til å oppføre seg som om de interagerer med levende vesener og ikke død materie.<sup>31</sup>

### 1.2.2 Alfred Gell: *Art and Agency*

Van Ecks andre byggestein baseres på Alfred Gells agensteori fra boken *Art and Agency: an Anthropological Theory* (1998). Hun mener at å bruke Gells teori for å konfigurere de sosiale nettverkene hvor kunstverk utøver en slags agens på betrakteren slik at man tror kunstverket besitter en *levende tilstedeværelse*, er til stor hjelp når man skal identifisere de ulike aktørene som er involvert. Det gjør det også mulig for betrakteren å gjenkjenne de nettverkene av ulike forhold som betrakteren flettes inn i, og agentens effekt på betrakterens atferd og forestillinger.<sup>32</sup>

Gjennom sine studier av «primitiv kunst» i Polynesia, fremhevet Gell kunstens handlinger og virkning på verden, og postulerte at objektene samhandler med personer som eksponeres for dem. Kunstobjektene blir ikke, ifølge Gell, fortolket som meningsfylte i seg selv, men kan ut fra deres virkningskraft eller *agens* skape meningsfulle relasjoner. Han mente at den som skaper en ting distribuerer litt av seg selv, sine kunnskaper, sitt teknologiske nivå og sin personlighet i kunstverket eller objektet; Objektet eller kunstverket får virkningskraft gjennom sin påvirkning på oss, og dets virkningskraft, intellekt og vilje stammer fra sin skaper. Dermed blir hva objektet gjør, viktigere enn deres betydning eller hva de kommuniserer.<sup>33</sup> Gells teori er ikke en ren kunstteori eller estetisk teori, men konstruert som en antropologisk teori som ikke betraktet kunst primært eller utelukkende som noe skjønt eller som et meningsbærende objekt, men som en aktør som fungerer innad i et nettverk av sosiale forhold. Han vektla kunstverkets forbindelser, det han omtaler som *the art nexus*: de nettverk av sosiale forhold som kunstverket kan være en del av og dets påvirkning på betrakteren, det vil si, dets agens. Gell definerte ikke

---

<sup>31</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 19-20

<sup>32</sup> Ibid. 48-49

<sup>33</sup> Bjarne Rogan, "Et Faghistorisk Etterord Om Materiell Kultur Og Kulturens Materialitet," in *Materiell Kultur Og Kulturens Materialitet*, ed. Saphinaz-Amal; Rogan Naguib, Bjarne (Oslo: Novus forlag, 2011). 354, 356

objekter som kunstverk på bakgrunn av deres formale eller estetiske verdi, eller verdsettelsen av dem innenfor kulturen de er produsert. De skulle heller ikke betraktes som tegn eller visuelle koder som var ment for å tydes, ei heller som en form for symbolsk kommunikasjon. Han definerte kunstverk som performative handlingssystemer som hadde til hensikt å heller skulle forandre verden fremfor å fremstå som symbolske klassifikasjoner av den. Slik kunne de dermed betraktes som ekvivalenter til personer, eller sosiale agenter.<sup>34</sup>

Denne teorien tilførte noe nytt til denne forskningen, fordi det fremhever nøyaktig det aspektet ved kunstverkets påvirkning på betrakteren som gjør dem lik levende vesener: kunstverkets agens, altså evnen til å påvirke betrakteren, og få betrakteren til å handle som om han eller hun interagerer med en levende person og ikke en død materie. For å forstå hvorfor og hvordan kunstverk har en slik utøvende påvirkning på betrakteren, tok Gell kunst for å være en form for teknologi. Han mente at teknologi fascinerer betrakteren fordi det er resultatet av en knapt forståelig virtuositet som uttrykker et ideal eller en slags magisk effekt som mennesket har vansker for å oppnå på andre områder. Agens oppnås gjennom slik teknisk virtuositet og kan trollbinde betrakteren.<sup>35</sup>



Figur 8

Teorien bygges altså ikke på en definisjon av kunstverk som biologisk liv, men på et objekts agens på bakgrunn av definerende karakteristikk i en personlighet; Den lager et teoretisk rammeverk over hvordan kunst påvirker folk i et globalt perspektiv, og den tilbyr en forklaring til paradokset hvor betrakteren tror at døde objekter deler kvaliteter med levende vesener – til tross for at de er klar over ulikhetene mellom den døde materien og det levende vesenet i en biologisk forstand. Dette illustrerer han ved hjelp av avgudsdyrkelse, hvor han introduserte

<sup>34</sup> Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford, New York: Clarendon Press, 1998).

<sup>35</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 49



begrepene *livlighet* og *livløshet* for å studere atferden til betrakteren som gir et kunstverk livaktige karakteristikk. De troende hevder ikke bevisst at disse bildene besitter egenskapene av et biologisk liv, men ved å trekke en parallell til den østeriske filosofen Ludwig Wittgensteins (1889-1951) begrep om *familielighet*, et begrep hentet fra språkfilosofien som forklarer forholdet mellom ulike ting som dekkes av samme begrep eller uttrykk (som for eksempel kaffe, te og brus går innunder begrepet *drikke*), illustrerer Gell at blir gudebilder bare gitt et begrenset antall menneskelige eller levende trekk – som at de har øyne som ser. Det er viktig å vite at begrepene *livaktighet* og *livløshet* ikke overlapper med begrepene/forståelse av *levende* og *død* i en biologisk forstand: for eksempel kan troende mene at en skulptur av guden deres har øyne som ser tilbake på dem, på samme måte som man kan si at et kamera ser på noe uten å hevde at det er i live (fig.8). For å forstå denne mystiske evnen som gudebilder har, mener Gell at man må betrakte gudebildene som *sosiale agenter*, fordi sosial agens ikke er avhengig av et biologisk fundament for å være levende. Dermed kan, ifølge Gell, avgudsdyrkelse forstås dersom man skiller mellom å tilegne et animert objekt menneskelige karakteristikk fra troen på at objektet er i live i en biologisk forstand.<sup>36</sup>

Van Eck mener at det er Gells begreper om kunstverkets *erfaringskarakter* som står sentralt i anvendelsen av hans teori for å forstå betrakterens opplevelse av kunstverkets *levende tilstedeværelse*.<sup>37</sup> Gell fokuserte i utgangspunktet lite på erfaringen, og nevner det bare i beskrivelsen av *fascinasjon*, som han betegnet som «den opprinnelige formen for kunstnerisk agens». Gell forklarte denne følelsen som et logisk bindeledd forårsaket av å stirre på et mesterverk, hvor betrakteren, i forsøket på å skape sitt eget kunstverk, innser at selv om et slikt kunstverk er både mulig og en del av betrakterens fysiske verden, er det et resultat av en kunstnerisk kreativitet som overgår betrakterens egne evner. Dette kan være viktige i mange tilfeller av *levende tilstedeværelsesrespons*, men det gjelder ikke nødvendigvis alle – som for eksempel innen gravskulptur, hvor man ofte ikke vet hvem det er som har laget monumentet.

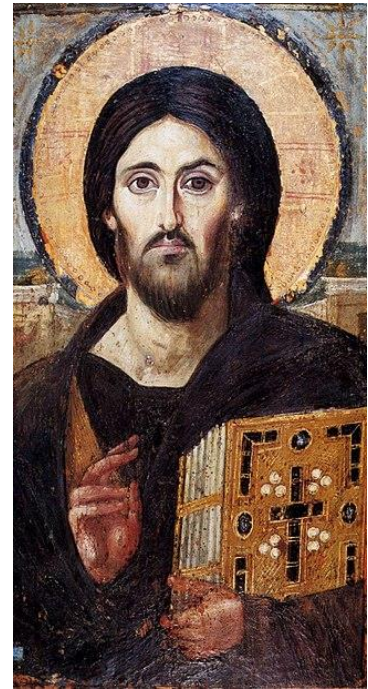
---

<sup>36</sup> Ibid. 19-21

<sup>37</sup> Ibid. 48-52

Figur 9

For å forstå det konseptuelle ved sosiale agenter livaktighet, tok Gell bort den historiske og kunstneriske forståelsen av det. Som en antropologisk forankret teori har den ingen historisk dimensjon, men opererer i nåtiden og legger ikke vekt på hvordan betrakterens responser, objekter eller deres agens har utviklet seg gjennom tiden. Hans skille mellom biologisk liv og livaktighet fokuserer nesten utelukkende på atferd, og skiller derfor ikke mellom estetisk og religiøs erfaring: den skiller ikke en kunstelsker fra en troende foran et religiøst bilde eller objekt. Dette betrakter van Eck som en av Gells teoretiske svakheter. Hun forklarer det som at Gell analyserer *levende tilstedeværelsesrespons* på bakgrunn av skillet mellom *livaktighet* og *agens*, men gjør ingen systematisk undersøkelse om hvordan



betrakterne forholdt seg til responsene i 1600-tallets Italia eller 1900-tallets India. Fra et historisk perspektiv er det derfor ikke nok å se på betrakterens, kunstnerens eller kunstverkets atferd alene, når det kommer til hvordan de agerer innenfor de sosiale nettverkene som de er en del av. Van Eck mener derfor at Gells fokus på objektets livaktighet innenfor kunstforbindelsene ikke kan gi en forklaring på alle de ulike responsene som individuelle kunstverk trigger hos noen betraktere; Gells begrepsanalyse gir svaret på responsenes logiske gåte, men får dem ikke til å forsvinne. Selv om teorien i seg selv ikke har en historisk dimensjon, betrakter likevel van Eck Gells teori som et viktig ledd i forståelsen av *levende tilstedeværelse* i skulpturer gjennom historien. Hun plasserer selv teorien i en historisk kontekst ved å se på hvordan betraktere gjennom tiden tilegner kunst *agens* i ulike perioder av historien, ved å se på responsene til disse erfaringene.<sup>38</sup>

Det som skiller van Ecks eksempler fra Gells eksempler, er skulpturenes funksjon. Gudebilder besitter allerede en slags livaktighet eller kan trigge en *levende tilstedeværelsesrespons* de troende fordi de fungerer en materiell stedfortreder eller fysisk manifestasjon av en åndelig tilstedeværelse som opererer på tvers av historien (fig.9). Dersom man ser på hvilken funksjon eller rolle gravmonumenter kan ha i enkelte kulturer, kan gravmonumenter på mange måter sammenlignes med gudeskulpturer: men i stedet for å representere en guddommelig kraft,

---

<sup>38</sup> Ibid. 45-55

representerer de en menneskelig kraft fordi de tilhører de døde. Dette betyr ikke at de sørgende gir gravskulpturen samme guddommelige egenskapene, men snarere at gravmonumentet er en materialisering av noe som er fraværende: den gjør det usynlige, synlig. Og dermed vil et gravmonuments agens eller muligheten for å trigge *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren være mer sannsynlig, fordi de representerer et menneske som faktisk, helt sikkert, har levd: Døden går på tvers av tid, kultur, religion, filosofi og historie (mens gudebilder kan begrenses av religion). I denne teksten som tar for seg gravmonumenters *levende tilstedeværelse* vil ikke Gells mangel på historisk dimensjon derfor betraktes som en teoretisk svakhet, fordi hans eksempler, på lik linje med gravmonumenter, ikke behøver en historisk dimensjon for å verken besitte eller forklare sin *levende tilstedeværelsesrespons*.

Ifølge van Eck bidrar den klassiske retorikkens *enargeia* og Gells agensprinsipper mye til vår forståelse av et kunstverks *levende tilstedeværelsesrespons*. Dette gjør de ved å fremheve noen av de estetiske aspektene ved et kunstverk som kan forårsake slike responser, og ved å redefinere det livet som er tilskrevet kunst og avklarer på hvilken måte disse kunstverkene kan agere på måter som ligner levende vesener. Likevel er ikke dette tilstrekkelig i å gi oss en fullstendig forklaring av de definerende karakteristikene ved et kunstverks *levende tilstedeværelse*. For å få en fullstendig forståelse av slike responser, mener hun at man må se på deres *erindringskarakter*: Hun mener at *levende tilstedeværelsesrespons* bare kan forstås korrekt ved at man betrakter det som at det er betrakterens *erfaring* av et kunstverk som vekkes til live. Hun mener at det er denne erfaringen som forårsaker følelser av ambivalens, ubehag og fascinasjon, noe som ikke bare indikerer hvordan subjektet føler om slike responser, men også at betrakteren er bevisst disse responsene og dermed erfarer det. Hun mener også at det er bare når *locus* (topos, sted, landskap) av en *levende tilstedeværelse* beveger seg fra objektet til betrakterens erfaring, at slike responser kan bli forståelige. Betrakteren reagerer ikke på objekter eller kunstverk som om de var levende, handlende vesener på grunn av en mirakuløs og overnaturlig hendelse som gjør dem levende, eller fordi betrakteren lider av kognitiv eller semiotisk forvirring; det er fordi de *opplever* kunstverket som levende gjennom sin *erindring* av tidligere *erfaringer*. Hun forklarer at med mindre betrakteren lider av hallusinasjoner, eller kunstverket har blitt «tuklet» med og fått ulike mekanismer gjemt i seg som får det til å snakke eller bevege seg, kan et kunstverk bare vekkes til live gjennom betrakterens *erfaring*. Det er ikke skulpturen i seg selv som puster og beveger seg, men betrakteren, på grunn av kunstnerens virtuositet og gjennom sin egen erfaring, som tillegger kunstverket bestemte livaktige

karakteristikk. Dette gir liv til den kalde steinskulpturen, og betrakteren gjenopplever tidligere erfaringer med levende vesener ved å betrakte kunstverket.<sup>39</sup>

### 1.2.3. Erfaring og erindring

Erfaringsaspektet ved en *levende tilstedeværelsesrespons* var allerede kjent i antikken, gjennom blant annet stoisk epistemologi om hvordan betrakteren kunne påvirkes av et kunstverks livaktighet. Van Eck mener at erfaringens rolle, og især erindringen er sentral i å kunne gi oss en utvidet forståelse av *levende tilstedeværelsesrespons*.<sup>40</sup>



Figur 10

Ifølge van Eck er minner både tegn og mentale bilder av erfaringen som erindres. I retoriske minneteorier er *phantasiai* brukt til å referere til de følelsesmessig ladde mentale representasjonene eller fiksjonene som påvirker både minnet og sinnet. Minnebilder dannes dermed på bakgrunn av to deler som hjelper til med å både lagre og gjenkalle disse bildene: *likheten* som fungerer som et tegn på det som skal erindres, og *tilbøyeligheten* eller *holdningen* som betrakteren har til erfaringen som skal erindres. Erindring er som en rekonstruksjon av den visuelle erfaringen for sinnets indre øye, og involverer refleksjon, dømmekraft, følelser og forestillingsevne. Mentale bilder er alltid følelsesmessig ladde, noe som gjør det lettere for dem å fikseres i sinnet. Persepsjoner påvirker sinnet direkte; Aristoteles anvendte begrepet *pathos* for minnebilder, for å forklare tilstanden eller påvirkningen som følger våre oppfatninger,

---

<sup>39</sup> Ibid. 22, 67-68

<sup>40</sup> Ibid. 22

erfaringer og læring. Denne følelsesmessige påvirkningen som enkelte kunstverk har på betrakteren, er ikke et resultat av at betrakteren ved hjelp av dømmekraften avgjør at skulpturen er i live, men at betrakteren kan *føle* de følelsene som skulpturen representerer. Den endelige dommen er derfor ikke at skulpturen *er* i live, men at betrakteren gjenkjenner de følelsene som oppstår når betrakteren ser på skulpturen: for eksempel kan en skulpturert fremstilling av en gråtende kvinne foran inngangen til et gravkammer, gjenkalle følelser hos betrakteren som om betrakteren skulle sett en virkelig kvinne som sørger, eller til og med kjenne seg selv igjen i den håpløsheten og ensomheten som skulpturen uttrykker (fig.10). Det er derfor ikke noen grunnleggende ulikhet i den potensielle følelsesmessige påvirkningen mellom å se på et kunstverk kontra det å se på den virkelige situasjonen som de representerer.<sup>41</sup>

I *Om sjelen* skrev Aristoteles blant annet at bilder fungerer som den tenkende sjelens persepsjonsinnhold, og at sjelen derfor aldri tenker uten bilder. Stoikerne hevdet at sann kunnskap oppstår når sinnsbilder samsvarer med sanne, eksisterende objekter i verden «utenfor». De definerte derfor tre ledd i kunnskapens dannelsesprosess som skulle fungere som grunnlaget for all sann kunnskap, som for eksempel den tidlige stoikeren Zenons (334-263f.Kr.) skille mellom *tro* eller *mening* (*doxa*), *kunnskap* (*epistèmè*) og *erkjennelse* (*katalepsis*). I tråd med stoiske og aristoteliske persepsjons- og kunnskapsteorier, skrev jesutittkardinalen og filosofen Sforza Pallavicino (1607-1667) i Bok III av *Del Bene* at den menneskelige erkjennelsen finner sted i tre stadier: først er det *prima apprensione*, hvilket menes med at betrakteren først mottar en perasjonell eller prekognitiv observasjon eller persepsjon hvor han eller hun ikke avgjør hvorvidt det de ser er sant eller usant: når man ser på en skulptur, avgjør man ikke umiddelbart om man ser på et bilde eller et levende vesen. I neste steg er det *giudicio* eller dømmekraften som får betrakteren til å reflektere over, og felle en dom på bakgrunn av de observasjonene som ble gjort i første steg. Betrakteren feller en dom på bakgrunn av utseende til det objektet vi betrakter, om hvorvidt den er levende eller ikke, beveger seg etc. På dette stadiet bruker ikke betrakteren noen tidligere tilegnet kunnskap, men feller dommen på bakgrunn av objektets utseende slik det ble oppfattet i *prima apprensione*, altså første steg til erkjennelse. Det tredje og siste stadiet er *discorso*, hvor betrakteren finjusterer dommen og binder den sammen med tidligere tilegnet kunnskap. Pallavicino mente at betrakteren lot seg påvirke av malerier på samme måte som levende vesener, fordi persepsjonen vår eller kunsterfaringen som blir gjort i *prima apprensione* fremkaller minner eller *mobili simulacri*

---

<sup>41</sup> Ibid. 72

som har blitt lagret i minnekamrene og vår erfaring i møter med levende vesener. For Pallavicino var ikke betrakterens reaksjoner til et maleri eller en skulptur som om de var levende, negativt, men snarere et naturlig trekk ved den menneskelige erkjennelsen. Pallavicinos introduksjon av erindringens rolle var en ny måte å tenke på for å kunne psykologisk forklare hvordan bilder kan identifiseres med de levende vesenene de representerer. Han bygget på den tradisjonelle minneteorien som ble utviklet av Simonides, Sokrates og Platon, og systematisert av Aristoteles. Som Aristoteles forklarte, kan ikke tenkning finne sted uten bilder, og også minner er visuelle og en del av sansepersepsjonenes og forestillingsevns mentale entiteter; Sansepersepsjonene danner bilder (*phantasiai*) i sinnet, slik som et segl danner et avtrykk i voks.<sup>42</sup>

Poeten Giovanni Ciampoli (1589-1643) argumenterte mot Aristoteles' passive metafor som betraktet minner som avtrykk på en vokstavle, og mente at minner ikke er et galleri som er dekorert med stille og ubevegelige bilder; det er snarere som et seraglio eller harem, fullt av levende bilder. Minner skulle derfor betraktes mer som et sinnets teater hvor de sansede bildene som samles i harem settes på en scene og dermed returnerer til livet. Van Eck forklarer at dette er en barokk reformulering av den gamle måten å tenke om bilder på, som forener deres *enargeia* og agens. I en tekst fra begynnelsen av 300-tallet som omhandler fjerningen av skjelettet etter en kristen martyr, skrev den kristne tenkeren og erkebiskopen av Konstantinopel, Johannes Chrysostomus:

For the sight of the coffin, entering the soul, acts upon it and affects it in such a way that it feels as if it sees the one who lies there joining in prayer and drawing nigh [...] The vision of the dead enters the soul of the living [...] as if they saw instead of the tomb those who lie in the tomb standing up.<sup>43</sup>

Dette illustrerer også gravmonumentenes evne til å vekke minner som gjør martyren levende og tilstedeværende i nåtiden i sinnet hos dem som tror. Mentale bilder kan påvirke betrakterens sinn så sterkt at de de skaper den erfaringen av å se på det levende mennesket de erindrere. Det blir da ikke lenger et trekk ved kunstverket, men et trekk ved vår kunsterindring som en del av en psykologisk prosess.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Ibid. 71

<sup>43</sup> Johannes Chrysostomus: *Discourse on Blessed Babylas*, i ibid. 73

<sup>44</sup> Ibid. 74

Forvekslingen mellom kunstverk med det som kunstverket representerer er en reaksjon som kan forklares av erkjennelsespsykologiske begreper og minneteori, men det kan også betraktes som grunnlaget for den empatiteorien som vokste frem på 1800-tallet, og som minner om den retoriske forklaringen på *enargeias* påvirkning på betrakterens eller tilhørerens sinn: 1800-tallet tilførte kunstens liv *empati* eller *Einfühlung*, som kommer sterkest til uttrykk hos Friedrich Theodor Vischer som mente at de egenskapene som assosieres med det livet som vi tror vi erfarer ved å betrakte naturen, i virkeligheten er overføringer (projeksjoner) av våre egne følelser og tanker. Han mente at når vi beundrer et landskap «låner» vi ut våre kroppslige opplevelser, følelser og tanker til naturen, og gjennom denne prosessen gir vi den også et liv og en sjel. Dette tok hans sønn, Robert Vischer videre, ved å betrakte formens symbolske levendegjøring som et resultat av empati, hvor objektets form ble levendegjort gjennom en overføring av vår egen kroppslige form, og dermed også vår sjel. Van Eck mener at selv om 1800-tallets ideer om empati eller *Einfühlung* ikke beveger seg inn i objektets karakteristikk av indre liv og personlighet, kan det tilføre mye til vår forståelse av hvordan objekter blir tilført livaktighet: hun mener at betrakterens erfaringer og empati er avgjørende for forståelsen av kunstens liv.<sup>45</sup>

1600-tallets forståelse av *enargeia* ble begynnelsen på forskningen omkring slike responser som bygger på psykologi og erindringsteorier. Disse fant blant sitt uttrykk i Aby Warburgs (1866-1929) betraktninger av kunsthistorien som en prosess om overlevelsen av antikkens kunstformer i menneskets kollektive erindring: som en prosess med tilbakevendende liv og minner. Et ønske om å integrere ulike vitenskaper var noe Aby Warburg (1866-1929) arbeidet mye med i sin karriere. Et av de sentrale begrepene som karakteriserer dagens tverrfaglige diskurs og engasjerer flere ulike grener av humaniora, er begrepet om *kollektiv erindring*. Warburg betraktes som den fremste eksponenten for *formenets historie* og kunstens funksjon som et verktøy for *erindringen*.<sup>46</sup> Ifølge van Eck blir Warburgs arbeider med menneskets kollektive erindring også viktig i forståelsen av betrakterens evne til å tillegge kunstverk livaktige egenskaper. Hans tydeliggjøring av forbindelsen mellom erindringen og kunstens liv, munner ut i hans nøkkelbegreper *Nachleben der Antike* og *Mnemosyne*. Hun forklarer at disse begrepene introduserte fortidens invasjon i nåtiden, og fremfor å fokusere på den individuelle erindringen, slik som Pallavicino, så Warburg på hvilken rolle menneskehetens kollektive

---

<sup>45</sup> Ibid. 23, 67-72

<sup>46</sup> Michael Diers, "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History," *New German Critique*, no. 65 (1995). 60

erindring har for forståelsen av betrakterens evne til å attribuere kunstverk med livaktige egenskaper. Warburgs tanker i forhold til *Nachleben*- og *Mnemosyne*-begrepet må leses som et forsøk på å utvikle en *Kulturwissenschaft* hvor kunstens liv og makt ikke er offer for det historiske narrativ og estetiske holdningers distanserende rammeverk, men heller som en anakronistisk historisk erfaring hvor fortiden trenger inn i nåtiden og dermed forstyrrer flyten i det historiske narrativ.<sup>47</sup>

Dette kapittelet har presentert ulike teoretiske tilnærminger til å studere kunstverks iboende egenskaper og betrakterens evner til å tillegge kunstverk en form for liv. Caroline van Ecks historiografisk-teoretiske tilnærming til kunstverkets *levende tilstedeværelsesrespons* er det teoretiske utgangspunktet, men det tilpasses objektene som presenteres, og vektleggingen av de ulike begrepene vil skille seg fra van Ecks på enkelte områder. I kapitlene som følger vil jeg bevege meg gjennom gravmonumentenes historie, fra antikken og frem til i dag, og vise hvordan gravmonumenter til ulike tider i historien kan vekkes til live – ikke bare av de sørgende og etterlatte i sin egen tid – men også av oss som betraktere på den «andre siden av historien». I motsetning til van Eck og Gell, som mener det er kunstnerens *phantasiai* som forsterker denne opplevelsen, vil denne teksten vise at de mentale bildene skaper en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren, stammer fra den døde selv: En gravskulpturs agens skapes ikke av hva kunstneren har etterlatt av seg selv i skulpturen, men av den dødes «avtrykk» i skulpturen. Van Ecks hensikt var å forklare disse prosessene, men denne teksten vil anvende de begrepene hun presenterer og vise at gravmonumenter, kanskje mer enn noen annen form for visuell kultur, kan passe til van Ecks teori om et kunstverks levende tilstedeværelsesrespons. Jeg vil forsøke å illustrere at ethvert gravmonument kan tillegges en livaktig tilstedeværelse, fordi erindringen står så sterkt i våre kollektive ønsker og behov for å både minnes og bli minnet. De indre mentale bildene som betrakteren skaper i sitt eget sinn er et resultat av de minnene og forestillingene man har av det levde livet til et menneske hvis eksistens nå bare bekreftes av gravmonumentets tilstedeværelse. Dette vil vise at den historiske dimensjonen blir redusert i møte med et gravmonument, og tidsperspektivet blir rettet mindre oppmerksomhet. Fortid og nåtid smelter dermed sammen slik at betrakteren nærmest kan føle den dødes nærvær i nåtiden.

---

<sup>47</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16.  
176



## Kapittel 2: Førkristne gravmonumenter

### 2.1 Sjelens tilstedeværelse

Ifølge Panofsky betraktet ikke grekerne og romerne gravskulpturen som en representasjon av det levende mennesket, med forestillingen om at det er kroppen som gir liv til sjelen, men som en rekonstruksjon av den døde kropp som venter på å få liv av sjelen. Døden ble ikke betraktet som noe endelig, men mer som en overgang hvor mennesket i sin «helhet» overlevde på et ukjent plan og var i stand til å komme tilbake. Panofsky forklarer at man gradvis lærte at den døde kroppen råtner og til slutt forsvinner av seg selv, men at selv om kroppen fysisk var blitt borte, ble en kraft værende igjen. Denne så ut til å vedvare etter kroppens bortfall, og fortsatte å påvirke og interagere i de levendes verden. Det som overlevde var ikke, ifølge Panofsky, en usynlig og upersonlig livskraft, men et mer mystisk, dog konkret og individuelt vesen hvor det som skilte den fra en levende person, bare var dets mangel på materialitet: et bilde eller en skygge som var som et avtrykk av den avdøde. I antikken tenkte man derfor at et menneske kunne deles inn i tre deler: den fysiske *kroppen*, den pustende og levende *livsjelen*, og *bildesjelen*, som var avtrykket eller skyggeformen som mennesket inntok etter døden. På latin skilles denne kontrasten mellom *anima*, *animus* eller *spiritus* som den levende sjelen, og *manes* som den døde. Disse skilte seg fra kroppen idet døden inntraff.<sup>48</sup>

### 2.2 Greske gravmonumenter – den klassiske stelen

Figur 11



Vår forståelse av de klassiske gravmonumentene er ofte dominert av de store attiske stelenene fra Athen fra 300-tallet f.Kr. Byens gravlund, som lå utenfor Dipylonporten på vestsiden av byen i keramikernes kvarter, *Kerameikos*, så nærmest ut som et skulpturelt visningssted på denne tiden. Gravene flankerte

<sup>48</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 11

Dipylonveien og delte *Hierá Hodós*, den hellige vei som ledet til Eleusis; Kerameikos hadde fungert som gravsted siden arkaisk tid, men de fleste monumentene fra denne perioden ble ødelagt under Perserkrigene mellom 500 og 448 f.Kr. Mange monumenter fra klassisk tid er godt bevart og flere av dem står der fremdeles.<sup>49</sup>

I antikken ble overgangs- og klageriter utført for å hjelpe den døde ned i underverdenen. Samtidig ble tydelige markører i de levendes verden satt opp for å fungere som tegn (*semata*) og minnesmerker (*mnemata*) som et bevis på deres eksistens. I antikken trodde man at sjelene til dem som ikke ble gravlagt ble tvunget til en uendelig og hvileløs vandring,<sup>50</sup> og et materielt og konkret tegn på at noen minnet dem var viktig. Dette skildres for eksempel i det greske eposet *Odysseen* av Homer. Et utdrag fra 11.sang, beskriver Odyssevs reise til underverden og hans møte med de dodes sjeler, og blant dem en av hans seilmenn som han var nødt til å etterlate i flukt:

Svennen Elpénors sjel, vår trofaste venn, var den første. Enn hadde ynglingen ei funnet ro i en grav under mulde; ti i den mektige Kirkes palass lot vi liket tilbake ujordet, uten en tåre. Vi hadde jo hastverk med annet. Da jeg fikk se ham, brast jeg i gråt, og i hjertelig medynk talte jeg til ham med vingede ord og spurte ham vennlig: «Hvorledes kom du, Elpénor, herved til det tåkede mørke? Raskere kom du til fots enn jeg på min tjærede snekke.» Så jeg talte. Da sukket han dypt og svarte i tungsinn: «Høybårne sønn av Lartes, du rådsnare gjeve Odyssevs. Vanskjebne, sendt av en gud, og vinrusen voldte meg til døden; ti da jeg lå i Kirkes palass og skulle tilbake; sanset jeg ikke å skynde meg hen til trappen den lange. Hodekulls styrtet jeg ned fra det svimlende tak, og i fallet knekket jeg halsen av ledd, og min sjel måtte vandre til Hades. Nu vil jeg be deg ved dem du forlot i ditt hjem, ved din hustru og ved din grånende far, som fostret deg da du var liten, og ved din eneste sønn, ved Telemakos hist i din kongsgård. Ja, ti jeg vet at du snart, når du vender tilbake fra Hades, atter skal styre ditt sterkbygde skip til øen Aiaia. Tenk da på meg, du mektige drott! Jeg ber deg så bønnlig. La meg ei ligge tilbake ujordet og uten en tåre, når du skal drage; ti gudenes harm kunne ramme deg siden. Brenn meg på bålet med alt hva jeg har av rustning og våpen, og ved det grålige hav må du reise min gravhaug på stranden, forat min skjebne så tung skal minnes av kommende slekter.

---

<sup>49</sup> John Boardman, *Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas*, World of Art (London: Thames and Hudson, 1995). 114

<sup>50</sup> Davies, *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*. 1

Hør dog denne bønn og reis på min gravhaug en åre, den som jeg rodde med selv, da jeg levet blant venner hist oppe.<sup>51</sup>

Figur 12



Det antikkens mennesker ønsket for sine døde var det samme som de selv ønsket i live, slik Elpénor sier til Odyssevs: Å bli husket. Et gravsted og en gravmarkering var derfor viktig, ikke bare for de gjenlevende, men også for den døde. For de gjenlevende er det viktig å ha et sted man kan sørge og minnes en person, og for den døde ble graven og gravsteinen en forsikring om at ens minne blir bevart. Minnet blir bevart gjennom de gjenlevedes minner, men det blir en del av evigheten gjennom den fysiske og bestandige gravsteinen: gjennom en gravstein kan også minnet om den døde føres videre i

generasjoner, og en gravstein er derfor et *minnesmerke* – som på latin betegnes som *momentum* eller *memoria*, og på gresk *mnemata*. Både grekerne og romerne hadde derfor sterke tradisjoner med å plassere store og tydelige markører over gravene.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Utdrag fra 11. sang av Homer, *Odysseen*, trans. Peter Østbye (Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag ASA og De norske Bokklubbene A/S, 2001). 182-183

<sup>52</sup> Gay Lynch, "Do Not Leave Me Behind Unwept": The Imperative of Grief and Its Aesthetic Forms in Greek Tradition" (University of Berkeley, 2005). 89

Figur 13

### 2.2.1 Så nær, men likevel langt borte

En av de mange klassiske gravstelene som i dag befinner seg på Det nasjonale arkeologiske museet i Athen, viser en fremstilling av en ung hustru og mor ved navn Phylonoe, datert til cirka 370 f.Kr. Hun er kledd i en klassisk *khiton* og *himation*, en slags tunika og kappe. Hun sitter på en krakk, en *diphros*, til venstre, mens føttene hennes hviler på en fotstol. Hennes høyre arm er bøyd mot ansiktet og hånden hviler lett på skulderen, mens venstre hånd hviler i fanget hennes. Ansiktet er svakt bøyd ned, og på avstand kan det nesten se ut som at hun støtter kinnet sitt på høyre hånd. Vendt mot Phylonoe står en kvinne med et lite barn i armene. Kvinnen ser ikke på Phylonoe, men på barnet hun holder. Barnet lener hele



kroppen fremover og strekker den ene hånden mot sin mor, slik barn ofte gjør når de uttrykker at de ønsker seg bort til noen. Den andre hånden er dessverre ikke bevart. Phylonoes kroppsspråk responderer ikke på barnets gest: hun er ikke lenger en del av den verdenen som barnet hennes fremdeles befinner seg i, og hun kan derfor ikke imøtekomme barnets ønske. Barnets åpenbare lengsel etter moren blir ikke gjengjeldt av den døde kvinnen som heller virker fraværende og melankolsk.

Ifølge Panofsky fremstilte motivene på gravmonumentene i arkaisk tid ofte den dødes etterliv og hvordan man sørget best for dem. I klassisk tid gjennomgikk motivkretsen et skifte fra å være prospektive, hvor man så fremover mot den dødes fremtid i etterlivet, til å bli mer retrospektive, hvor det handlet mer om å minnes de døde og deres levde liv.<sup>53</sup> Gravmonumentene ble i hovedsak reist i familiegraver, markert av vegger og terrasser. Den døde ble vanligvis kremert eller begravet i små keramikk- eller trebeholdere, og det var ikke alltid at den døde ble gravlagt på familiegravstedet; helter som døde i krig ble eksempelvis

<sup>53</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 20

begravet og minnet på den offentlige statsgravlunden, men kunne likevel bli hedret med et monument ved familiegravstedet.<sup>54</sup> Mange av gravsteinsrelieffene var store og brede, med figurer i tilnærmet full størrelse og viste alle aspekter ved det levde liv. Disse var ofte innrammet av en tempelfasade, en såkalt *naiskos*, som betyr «liten helligdom». Opprinnelig inneholdt fremstillingene i hovedsak enkeltfigurer, men etter hvert kunne det fremstilles gruppeportretter som viste rørende scener fra hjemmet hvor de levende tok avskjed med den døde:<sup>55</sup> Helter i krig, sørgende som har klippet av håret sitt i en sorggest, trofaste hunder og barn som tar farvel med sine foreldre eller kvinner som tar seg av sine barn, er blant noen av motivene som ble fremstilt. Et familiegravsted kunne også være dekorert med mindre steler, marmorvaser eller statuer som fremstilte ulike dyr, sirener eller sjelefugler, men også sørgende kvinner, slaver og knelende bueskyttere.<sup>56</sup> Phylonoes stele befinner seg i dag på museum, men man kan se rester noe som skal forestille en tempelfasade som rammer inn motivet i midten, og er derfor tenkelig at Phylonoes gravstele stod plassert ved et slikt familiegravsted omgitt av andre dekorerte steler, statuer og vaser.

Som beskrevet i kapittel 1, spiller *enargeia* på de menneskelige evnene til å se for seg det som beskrives for dem. Kunstverket oppnår *enargeia* gjennom livaktige beskrivelser som stimulerer betrakterens sinn til å fremkalle de bildene betrakterens minne har lagret gjennom tidligere sansepersepsjoner.<sup>57</sup> Denne måten å tenke om levendegjøring var svært utbredt i antikken: Det finnes mange skriftlige kilder om disse forestillingene i talekunsten, men det er svært sannsynlig at disse tankene ble overført til visuell kultur også. Kunstverk kan derfor betraktes som en slags eksternalisering av talerens ord, og i et gravmonument er det viktig å huske at det blir den dødes *phantasiai* som fremkaller minner hos betrakteren, og ikke kunstneren selv, og som gir monumentet sin livaktighet: Her er blir illustrasjonen av Lacans diagram fra kapittel 1 i aller høyeste grad gjeldene, hvor gravmonumentet står plassert i midten som et krysningspunkt mellom betrakteren og den døde. Navnet til Phylonoë er gravert inn i epistylet og man kan derfor være sikker på at gravrelieffet er til minne om henne. Betrakteren blir dermed vitne og tilhører til Phylonoes tale som utspiller seg på billedflaten; det er hennes *phantasiai* som fremkaller minner hos betrakteren og som gir verket dets *enargeia*. Samtidig er det barnets bevegelser og handlinger som først fanger betrakterens blikk; bildet av barnet som desperat forsøker å fange den døde morens oppmerksomhet skaper en forsterkende og tragisk kontrast

---

<sup>54</sup> Boardman, *Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas*. 115

<sup>55</sup> R. R. R Smith, *Hellenistic Sculpture* ibid. (1991). 187

<sup>56</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 20-21

<sup>57</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 35

mellom barnets *pathos* og morens passivitet. Dette henspiller også på Cicero og Quintilians metafor hvor talen kan levendegjøres og få hender som gestikulerer, øyne som ser og ansikt som uttrykker følelser. Som betrakter blir man straks grepet av den tragiske historien som utspiller seg på steinflaten som et teater, og som fører til at monumentet våkner til live. Som Cicero forklarer *sjelens bilde* eller *sinnets stille språk*, blir Phylonoes passive holdning og fraværende blikk sammen med barnets sterke uttrykk for nærhet, som en visualisering av hva som foregår i sinnet.<sup>58</sup>

I avhandlingen «*Don't leave me behind unwept: The Imperative of Grief and its aesthetic forms in Greek Tradition* (2005), peker Gay Lynch på fem ulike funksjoner ved de greske gravmonumentene som illustrerer deres viktige rolle i samfunnet: for det første fungerte gravmonumentet som et *sema*, et tegn som markerer den døde fysiske plassering. For selv om de døde ikke lenger var en del av de levendes verden, hadde de fremdeles en fysisk og materiell tilstedeværelse blant de levende i form av levninger eller aske. For det andre fungerte gravmonumentet som et *mnema*, et minnesmerke, som bekreftet at den døde hadde eksistert: Gravmonumentets fysiske tilstedeværelse bekreftet at den døde en gang hadde vært blant de levende, og aktiverte minnene om den døde hos dem som så gravsteinen, som videre førte til en forevigelse av den døde i samfunnets kollektive minne. For det tredje ble både anikoniske og antropomorfiske gravmonumenter betraktet som en faktisk erstatning av den døde i stein; som en symbolsk fiksering av den døde i de levendes verden. Gravmonumentets fjerde funksjon var handlingene i forhold til dets permanente plassering et viktig ledd i begravelseritualene, fordi det representerte sentralaksen i kommunikasjonen mellom de levende og de døde. Sist, men ikke minst, var ideen om å betrakte gravmonumentet som den fysiske markeringen av den døde «hus» en idé som har vært dypt forankret i den greske kulturen.<sup>59</sup> Dette gir videre et forsterket inntrykk av at det er den døde tale eller uttrykk som skaper mentale bilder hos betrakteren av gravmonumentet, og ikke skulptøren som har laget det.

Som både Gell og van Eck understreker kan ikke livet som betrakteren tillegger et kunstverk betraktes som liv i biologisk forstand<sup>60</sup>; Phylonoë våkner ikke mirakuløst til live og omfavner barnet sitt i en bokstavelig forstand. Det er ikke den døde tilstedeværelse som gjenskapes, men betrakteren opplever en levende tilstedeværelse av det som monumentet representerer: det

---

<sup>58</sup> Ibid. 32-34

<sup>59</sup> Lynch, "Do Not Leave Me Behind Unwept": The Imperative of Grief and Its Aesthetic Forms in Greek Tradition." 80-81

<sup>60</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 39-49

oppstår en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren. Betrakterens erfaringer og indre mentale bilder vil føre til en levendegjøring av Phylonoe og barnet som innehar visse karakteristikk som kan assosieres med levende vesener. Dette forsterker også kunstverkets evne til å påvirke dem som kommer i kontakt med dem, og man vil skape seg et bilde av Phylonoe og barnets som levende på bakgrunn av det som gravstelen fremstiller.

Ifølge Gell får kunstverket sin agens gjennom sin påvirkning på betrakteren. Han argumenterte for at dets virkningskraft, intellekt og vilje stammer fra dets skaper, og at skaperen distribuerer litt av seg selv; sin personlighet, sine kunnskaper og teknologiske nivå kommer dermed til uttrykk gjennom kunstverket. Her må man igjen ikke vektlegge skaperen av gravmonumentet i altfor stor grad, for som Lynch (2000) forklarer, ble gravrelieffer i det klassiske Athen ofte kjøpt ferdiglaget, men forvandlet seg til en konkret persons *sema* gjennom inskripsjonene med den dødes navn.<sup>61</sup> Innskriften med Phylonoes navn blir dermed ekstra viktig, og bidrar til levendegjøring gjennom individualisering av gravstelen. Gravstelens virkningskraft kommer derfor til uttrykk gjennom å fungere både Phylonoes *sema*, og hennes *mnema*: Man tror ikke gravstelen besitter noen form for biologisk liv, men at den innehar enkelte karakteristikk eller egenskaper som man finner i en levende personlighet og som gir den «døde» steinen livaktige karakteristikk, på samme måte som Gell viser til hvordan troende mener at skulpturen av guden deres har øyne som ser tilbake på dem. Slike karakteristikk kan også ses i Phylonoes stele, og stelen hennes kan derfor betraktes som en sosial agent som ikke er avhengig av et biologisk fundament for å virke levende.<sup>62</sup>

Samtidig, som van Eck også forklarer, forvandler ikke livaktige bilder seg på magisk vis til å bli noe levende, men fremkaller snarere bilder hos betrakteren som blir levendegjort gjennom minner man har av lignende erfaringer, situasjoner eller levende vesener. Dette gjensker altså ikke deres tilstedeværelse, men *erfaringen* av deres tilstedeværelse gjennom betrakterens *erindring*. Når betrakteren tilegner et kunstverk liv, blir erfaringen av å betrakte et levende vesen gjensker mens man ser på det, på samme måte som kunstverket i seg selv gjensker et levende vesen.<sup>63</sup> Gravmonumentet får dermed en dobbelt gjenskerpelse av et levende vesen: som kunstverket i seg selv, men også de levendes betraktninger av monumentet som en fysisk stedfortreder for den døde, som man tillegger en form for liv. Man føler sorgen for den døde

---

<sup>61</sup> Lynch, "Do Not Leave Me Behind Unwept": The Imperative of Grief and Its Aesthetic Forms in Greek Tradition." 90

<sup>62</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 19-21

<sup>63</sup> Ibid. 38

kvinnen og omsorg for det lille barnet som ikke lenger kan nå sin mor. Det usynlige og ubrytelige båndet mellom mor og barn, som er en av de mest fundamentale forbindelsene i våre liv. Som årsak til vår eksistens i denne verden er følelser og erfaringer tilknyttet dette båndet noe ethvert menneske har kjennskap og relasjon til, både på godt og på vondt. Betrakterens erindring om dette båndet rekonstruerer dermed den visuelle erfaringen om dette båndet mellom mor og barn. Betrakteren kan lese sin egen historie i gravstelen, selv om betrakteren ikke har opplevd dette i virkeligheten. Dette er også i tråd med Aristoteles' *pathos*-begrep, hvor stelens ikonografi påvirker betrakteren følelsesmessig slik at betrakteren kan *føle* det stelen representerer.<sup>64</sup> Som mor kan betrakteren gjenkjenne og *føle* maktesløsheten over å ikke være i stand til å ivareta sitt eget barn, og som noens barn kan betrakteren *føle* og kjenne igjen frustrasjonen over morens passivitet som om det var betrakterens egen. Og det er nettopp gjennom den lille babyens handlinger og morens passive holdning at bildet skaper en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren: det beveger seg fra å være en stein, en død materie, til å forvandles til en tragisk realitet som betrakteren nå er vitne til: stelens ikonografi forteller ikke bare om en ung mors bortgang, men også om den tragiske skjebnen til den lille babyen hun etterlater seg og det skjebnesvangre skillet som døden skaper mellom dem. Barnets barndom og fremtid sidestilles med døden i denne fremstillingen og det er kanskje ikke unaturlig at den andre kvinnens blikk ikke er rettet mot den døde kvinnen, men mot barnet som har mistet sin mor. Et av de mest rørende aspektene ved denne stelen er nærheten og båndet mellom om mor og barn: så nær, men likevel så langt borte – de befinner seg nå i to ulike verdener.

Ved å se for oss Lacans *scopic register* igjen, vil man se hvordan gravmonumentet i henhold til Lynchs fem funksjoner, få illustrert hvordan gravmonumentet som står som et krysningspunkt midt mellom betrakteren og den døde, omgjøres til en kommunikasjonskanal mellom betrakteren og Phylonoë.<sup>65</sup> Fordi det ikke er noen grunnleggende ulikhet i den potensielle følelsesmessige påvirkningen mellom å se på et kunstverk kontra det å se den virkelige situasjonen den fremstiller, vil stelens narrativ kunne fremkalle en sorg over Phylonoë og medfølelse for barnets lengsel etter moren hos betrakteren. Phylonoës stele blir dermed en måte hun kan kommunisere med betrakteren, på tvers av tid og rom, og lar betrakteren kjenne på nærværet av et menneske som det ikke lenger skulle være mulig å nå.

---

<sup>64</sup> Ibid. 70

<sup>65</sup> Lynch, "'Do Not Leave Me Behind Unwept': The Imperative of Grief and Its Aesthetic Forms in Greek Tradition." 90



Det familiære båndet er lett gjenkjennelig for mange, og preget mange gravmotiver i antikken. Dette gjør det også lettere for betrakteren å få et inntrykk av den døde tilstedeværelse i gravmonumentet. Dette uttrykkes også i romersk gravkultur, noe som vil sees i eksempelet som følger. I dette eksempelet handler det ikke om en mors tragiske bortgang, men om hva enhver forelder frykter mest; å miste et barn.

### 2.3 Romerske sarkofager

Også i det romerske samfunnet var det å bli husket etter døden svært viktig. Ifølge den romerske juristen Ulpian (ca. 170-223) ble monumenter reist for å bevare erindringen, og romersk gravkunst ble preget av ideen om å bevare et individs minne. I tråd med denne tradisjonen om å holde en hendelse eller persons minne i live, ble gravmonumenter reist over alt i det romerske imperiet. Mange av dem står til og med den dag i dag og uttrykker håp om et bevarende minne; for romerne var tanken at så lenge et monument eksisterte, ville personens minne opprettholdes, og gjennom minnet ville den avdøde *anima* leve videre: Å bli glemt var det verste som kunne skje, og handlinger som kunne føre til at en persons minne ble glemt ble sett på med avsky. Til og med fattige mennesker og slaver kunne få mindre gravmarkører med små inskripsjoner og noen mindre symboler på udødelighet for å unngå glemsel. For å unngå plyndring og hærverk ble det laget innskrifter i gravkamrene som advarte og forbannet dem som våget å skjende eller gjenbruke en grav.<sup>66</sup> Overlevelsen av den døde minne måtte ikke bare ivaretas på et eskatologisk nivå gjennom riter og offer, men det var også avhengig av en berømmelse på jorden som ble vedlikeholdt gjennom gravmonumentenes tegn (*signa*) og inskripsjoner og lovprisninger.<sup>67</sup>

Sarkofagen var den dominerende formen for gravskulptur gjennom hele det romerske imperiet og frem til tidlig middelalder, og nærmere 20.000 sarkofager og fragmenter er blitt bevart fra den romerske keisertiden.<sup>68</sup> Dekorerte sarkofager kom i bruk rundt år 120 i Roma og områdene rundt, men bare en håndfull sarkofager er bevart fra den tidligste tiden. I republikansk tid og tidlig keisertid var kremering den vanligste formen for håndtering av den døde.<sup>69</sup> Gravmonumentene var da, for dem som hadde råd til det, som oftest en askekiste i marmor, et gravalter, eller et såkalt askealter som var en kombinasjon mellom askekiste og gravalter.

---

<sup>66</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 9

<sup>67</sup> Philippe Ariès, *The Hour of Our Death*, trans. Helen Weaver (Oxford, New York: Oxford University Press, 1991). 203

<sup>68</sup> Elsner, *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, 29. 1

<sup>69</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 28

Overgangen fra askekister og gravaltere til sarkofager endret seg gradvis gjennom et århundre, og fra rundt 300-tallet hadde den romerske gravpraksisen endret seg fullstendig.<sup>70</sup>

### 2.3.1 Å begrave et barn

En sarkofag fra slutten av 200-tallet som nå befinner seg på Kapitolmuseet i Roma (fig.14), skaper en interessant dynamikk i ideen om en *levende tilstedeværelsesrepsons*, fordi det utspiller seg to historier for betrakteren.



Figur 14

Sarkofagens lokk er det første som møter betrakterens blikk. Lokket er formet som skulpturen av en liten gutt iført en lang tunika. Gutten ser ut som han hviler på en ornamentert marmorsofa, hvor hodet hans hviler på en pute, øynene hans er åpne og venstre hånd ligger under hodet. I høyre hånd, som ligger hvilende på tvers over magen, holder han to valmuefrø kapsler. Ved siden av puten hans sitter en liten slave som holder en fugl og en drueklase dekket med blader, og det kan også sees spor etter en slave og en fugl som har sittet ved føttene hans. Ved siden av gutten ligger restene av en liten hund. Hundens hode og hale er dessverre borte, men utfra dens kroppspositur virker den våken og til stede, med rak rygg, bakbeina litt spent og høyre forlabb løftet litt opp fra madrassen, som om den er i ferd med å reise seg for å kontakt med den lille gutten som ligger der. Men gutten reagerer ikke på hundens kontakt, og øynene hans stirrer tomt ut i rommet: han forblir passiv for hundens kontakt.

<sup>70</sup> Davies, "Before Sarcophagi." 21-22

På lik linje med Phylonoës stele, vil det også her være viktige å ikke forestille seg at det er skulptørens *phantasiai* som vekker bildene til live for betrakterens indre øye, men den lille gutten som hviler på toppen av sarkofagen. Det er ikke kunstnerens indre bilder som kommer til uttrykk, men guttens, gjennom hans fraværende uttrykk og hundens nærvær. Det finnes ingen inskripsjon, og mangel på guttens navn fremmedgjør ham kanskje mer enn Phylonoë. I romersk kultur kunne gravsteinsinskripsjonene være med på å definere en persons identitet og plassere ham eller henne inn i en veldefinert sosial og kulturell kontekst. Ved å sette den avdødes navn på et epitaf sammen med navnet til gravsteinens oppdragsgiver, ville man gjennom inskripsjonen minnes både den døde og dens forhold til familie, venner, arvinger og beskyttere som var offentlig anerkjent. Dette ville også forsterkes gjennom et portrett eller en skulptur av den døde,<sup>71</sup> som denne guttens individualiserte ansiktstrekk gjør skulpturen mer livaktig.

De romerske sarkofagenes ikonografi kunne variere fra storslåtte mytologiske scener til såkalte *vita romana*-scener, som var små bilder fra dagliglivet. Et karakteristisk trekk ved produksjonen i Roma var at en stor andel av sarkofagene hadde en eller flere idealiserte eller mytologiske figurer som var fremstilt med individualisert portretter av blant annet den avdøde.<sup>72</sup> Portrettet har lenge blitt betraktet som en av de mest vellykkede og vedvarende sjangrene i romersk kunst, og kunne vise hvordan et individ så ut i sin levetid. Slik kunne gjenlevende slektninger og venner minnes sine kjære gjennom et bilde av dem, på samme måte som man bruker fotografier i dag.<sup>73</sup> Portretter på gravmonumenter i Roma kan man finne fra 1. århundre f.Kr. til ca. 4. århundre e.Kr. og var ikke bare begrenset til sarkofager: Både gravaltere, marmorsofaer med liggende figurer, statuer, urner og relieffer kunne inneholde fremstillinger av personen de skulle minnes. Ifølge Stine Birk (2006) var tanken at ved å kombinere et portrett av den døde med en idealisert kropp, ville den idealiserte kroppens dyder og kvaliteter bli overført til den dødes identitet. Bruken av portretter på sarkofager kan forstås som en videreføring av den romerske tradisjonen som brukte portretter til å representere individer i ulike sosiale kontekster: Portretter kunne brukes i offentlige og politiske sammenhenger, i helligdommer, for å vise oppdragsgivere eller i ærverdige kontekster som blant annet gravkamre. Der hvor den offentlig siden viste frem status og karriere, handlet den private delen om å definere seg selv i forhold til familien og for

---

<sup>71</sup> Maureen; Rempel Carroll, Jane, *Living through the Dead: Burial and Commemoration in the Classical World* (Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2011). 65

<sup>72</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 10

<sup>73</sup> Susan; Bierbrier Walker, Morris, *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*, The Trustees of the British Museum (New York: British Museum Press, 2000). 23

å bevare et minne.<sup>74</sup> Selvrepresentasjon gjennom portretter ble brukt for å vise ulike aspekter ved identiteten til den som var representert. Både giveren og den døde ønsket å konstruere idealminner, og begge oppnådde dette gjennom å kombinere metaforer i form av de rette dydene med deres portrett. Ved å studere romersk gravskulptur er det vanskelig å ikke bite seg merke i de påfallende likhetstrekkene mellom datidens bruk av portrettskulptur og dagens bruk av sosiale medier for å vise frem en idealisert side av seg selv. Samtidig er dette med på å forsterke inntrykket av at skulpturen besitter en form for livaktighet, ikke bare fordi betrakteren kan få et inntrykk av den dodes fysiske utseende: betrakteren kan også lettere skape seg en forestilling om den dodes liv og identitet på bakgrunn av disse attributtene, noe som vil gjøre den mer levende og dermed øke sannsynligheten for at det oppstår en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren.

Ifølge den romerske retorikeren Quintilian kunne livaktighet i form av *enargeia* oppnås gjennom et sterkt metaforisk språk, og føre til at talen selv ble levende. Han sammenlignet ekfrasen med dagdrømmer, og ved å gjøre bilder av fraværende objekter tilstedeværende gjennom tilhørerens (betrakterens) sinn, ville det som fremstilles for en nesten få en fysisk påvirkning på tilhøreren (betrakteren). Aristoteles observerte også i *Poesien*, at effektive metaforer levendegjøre døde objekter.<sup>75</sup> Sarkofagens *enargeia* oppstår nettopp gjennom den livaktige fremstilling av gutten. Han er fremstilt i full størrelse; den glatte marmoren gjør huden hans livaktig som om den var ekte, og han har karakteristisk ansiktstrekk i tråd med den romerske portrettkunsten. Dette gjør ham mer levende for betrakteren fordi det skaper en direkte assosiasjon til et virkelig barn, og den lille guttens livaktige fremstilling blir som en sterk visuell metafor som fører til en levendegjøring av skulpturen.

Den livaktige fremstilling av gutten er også det som gir sarkofagen dens agens gjennom å bære karakteristikk som kan gjenkjennes i levende vesener, som øyne som ser, hans glatte hud og følelsen av at man kan se ham puste. Han kan betraktes som en ekvivalent til et virkelig og levende menneske, og noe som også forsterkes av hunden som ligger ved siden av, som ser ut til å være i bevegelse. Van Eck understreker også at livaktige bilder fremkaller minner som skaper mentale bilder, og som dermed lar betrakteren gjenoppleve erfaringen av et levende vesen ved å betrakte marmorpresentasjoner. Som Aristoteles har forklart, vil de bildene vi bærer

---

<sup>74</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 14

<sup>75</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 32

med oss kunne betraktes som minner som vi mer eller mindre ubevisst bærer med oss, og at minnebilder og bilder som vekkes til live av livaktige beskrivelser derfor er ganske like.<sup>76</sup>

Skulpturens *pathos* forsterkes gjennom den lille fraværende gutten og den kontaktsøkende hunden: Gjennom erfaringen henter betrakteren frem sine minnebilder fra egen barndom og det spesielle båndet som knyttes mellom et barn og et dyr. I dette tilfellet brytes ikke dette båndet av dyrets bortgang slik det vanligvis gjør, men av barnets. Sorgen og tapet over et barn og en lekekamerat spiller på betrakterens egne følelser fra barndommen hvor man selv måtte ta farvel med et kjæledyr og en god venn. Dette vekker også følelsene av melankoli hos betrakteren, som kan gjenkjenne sorgen som utløses av å betrakte monumentet.

Det er ikke bare sarkofagens lokk som er dekorert. Selve sarkofagen består av utskårne relieffer som er med på å forsterke sarkofagens agens bidrar til betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons*.

### 2.3.2 Det livgivende håpet

De mytologiske scenene på guttens sarkofag er med på å forsterke sarkofagens *enargeia*. Panelutsmykningen på guttens sarkofag består av høyrelieffskulptur på sentralpanelet og sidepanelene, med *kymation*-utskjæringer øverst og rette bånd nederst som rammer inn scenen. Utover på 200-tallet endret ikonografien seg, og i stedet for å fremstille idealiserte liv, ga motivene uttrykk for personlige idealer. Figurene på sarkofagene på denne tiden ble ofte assosiert med mytologiske eller lærde figurer, og personlige kvaliteter kom til uttrykk gjennom fremstillinger av ritualer, mytologiske figurer og allegorier. Fremstillinger av offerscener kunne sees som symbol på de dodes ærbødighet, militær tilhørighet og fromhet overfor gudene,<sup>77</sup> som alle representerte sentrale aspekter ved det romerske samfunnet. Denne sarkofagens (fig.14) utsmykning fremstiller myten om de gresk-romerske gudene Prometheus og Athene/Minerva som skapte og ga liv til mennesket.

Sentralmotivet foran viser Prometheus fremstilt som en modellør, sittende med et stivt og barnelignende vesen i sin venstre hånd, og en leirkniv i den høyre. Bak ham ser vi en kurv med leire. Foran ham ser vi Minerva/Athene, med hjelm og en lang khiton, gjøre seg klar til å gi det lille mennesket den livgivende sjelen (*psyche*) gjennom hodet i form av en sommerfugl som bærer Psyches karakteristiske vinger. Mellom Prometheus og Athene/Minerva kan vi se

---

<sup>76</sup> Ibid. 32

<sup>77</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 65

resultatet av deres skapelse; det lille mennesket, står nå i en klassisk *contrapposto* som en skulptur på en pidestall, men samtidig pustende og levende. Men som sarkofagens narrativ også viser, og som sarkofagens funksjon også tragisk understreker, er menneskelivets flyktighet og forgjengelighet; videre til høyre innhenter den uunngåelige døden det lille mennesket igjen, og han ligger nå utstrakt på bakken, død. Den karakteristiske Cupido lener seg sørgende på en omvendt fakkel, mens den lille sommerfuglen forlater kroppen og Hermes haster av sted til Hades med den dødes sjel. Disse sentrale figurene i scenen er omgitt av andre karakterer som alle representerer forholdet mellom liv og død; over sentralgruppen kan vi se to *moirer*, skjebnegudinner, som spinner menneskets skjebnetråd og avgjør menneskets skjebne med en *stylus* på en globus. Bak Prometheus står blant annet Tellus (jorden) med overflødigthorn som overværer skapelsen, og ved føttene hennes et solur. Cupido og Psyche (død og liv) omfavner hverandre, Helios (sol) og Selene (måne) er fremstilt i vognene sine og Okeanos (urstrømmen) i venstre hjørne.

I denne fremstillingen hvor vi følger livssyklusen til et menneske i en mytologisk scene fra fødsel til død, blir det raskt tydelig at han representerer det lille barnet som sarkofagen tilhører. Motivet blir her et uttrykk for foreldrenes *phantasiai* som påvirker betrakterens sansepersepsjoner og skaper livaktige bilder for betrakteren: selv om foreldrene ikke er fremstilt på sarkofagen, slik det ofte kunne forekomme, vekkes den parentale omsorgen til live: Gjennom gleden av den livgivende gaven gitt av Prometheus og Minerva, ønsket om et liv for det lille barnet og sorgen over tapet gjennom livets brutale slutt, som fører til at foreldrene aldri vil se sitt barn vokse opp. Likevel kan det øynes et håp: fremstillingen gir ikke et direkte uttrykk om en slutt, men kan heller leses som en slags syklus: Helios og Selene reiser over himmelen og skaper en ny dag med et nytt liv. Tellus med overflødigthornet og soluret, Cupido og Psyches kjærlige omfavelse. Sorgen over tapet er reelt, men håpet lever videre i om Prometheus igjen vil puste liv i barnet.

Kunsthistoriker Jás Elsner (2012) mener at det spesielle med sarkofager er at de er en materiell artikulering av menneskekroppen. I motsetning til den egyptiske sarkofagen som i sin helhet er formet som en menneskekropp, kan den romerske sarkofagen betraktes mer som en abstrakt etterligning; den er vanligvis rektangulær og symmetrisk, og den er relativt likt formet i begge ender, noe som gjør at man ikke kan se hvor hodet eller føttene befinner seg. Dette er kanskje ikke tilfellet med denne sarkofagen, hvor den lille gutten er fremstilt på toppen og gir en ganske tydelig indikasjon på kroppens plassering. Elsner forklarer likevel at det ikke bare handler om form, men snarere om hva den inneholder og hva den gjemmer bort; hva den imiterer med sin

størrelse i lengde og bredde, og hva de skjuler bak sin bokslignende form og dekorerte overflate. Spillet mellom å lage et rom for noe spesielt, konstruere en hemmelighet som skal holdes og bevares, og samtidig fremheve dens betydning med dekorasjoner som kan både bekrefte eller fornekte deres tilsynelatende primære funksjon ved begravelse, er alle sentrale aspekter for å forstå sarkofagens dynamikk. Elsner argumenterer for at de romerske sarkofagene ikke skal betraktes som en *mimesis* av den opprinnelige kroppen, men kroppens *mimesis* slik den *en gang var*. *Mimesis* er et sentralt begrep i gresk filosofi som et aspekt ved kunstnerisk eller skapende virksomhet, og har spilt en viktig rolle for hvordan vi i dag betrakter kunst. Begrepet som kommer fra gresk [*mimesthai*], oversettes som *imitasjon* eller *etterligning* sett i lys av Platon og Aristoteles' omtalelser av begrepet. Det er viktig å merke seg at *mimesis* dreier seg om å betrakte kunstverk som en re-presentasjon av naturen og ikke en kopi av den.<sup>78</sup> Elsner mener derfor at forestillingen om *det som har vært* forsterkes enda mer av de sarkofagene som har liggende portrettskulpturer av den døde på lokket. Den liggende kroppen på toppen, som også blir en bekreftelse på hva sarkofagen inneholder, viser ikke den døde som død, men som levende; som en idealfremstilling av det som en gang har vært.<sup>79</sup> Ifølge Panofsky må man se helt tilbake til romernes forfedre, etruskerne, for å forstå den romerske gravskulpturen. Etruskerne forholdt seg til døden på en unik måte: Der hvor de bosatte seg bygde de to byer; en by for de levende og en underjordisk by for de døde som ble lukket av ved hjelp av en *lapis manalis*, en åndestein. Gangene og gravkamrene var rikt dekorert og vakkert møblert, og de dødes kropp ble verken begravet eller kremert, men bevart: kledd i vakre klær og smykker og deretter arrangert i en hvilende stilling på forseggjorte sofaer. De døde ble ikke ansett som mindre fullstendige i død tilstand enn levende, og man forestilte seg at sjelen ble begravet sammen med kroppen.<sup>80</sup> Dette inntrykket kan man også få av guttens sarkofag, hvor man som betrakter, til tross for guttens fraværende blikk, snarere får et inntrykk av at gutten hviler enn at han faktisk er død.

Stine Birk (2011) påpeker at det romerske portrettet sjelden uttrykker følelser, humør eller psykologiske tilstander: Fremfor å vektlegge faktisk likhet, må de forstås som selvrepresenterende uttrykk som symboliserte den døde slik at hans eller hennes minne kunne bevares. Portrettet var altså et symbol på eller en imitasjon av den dødes ansiktstrekk, og ble

---

<sup>78</sup> George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, 1 ed. (Oxford, New York: Oxford University Press, 1997). 44-51

<sup>79</sup> Jás Elsner, "Decorative Imperatives between Concealment and Display: The Form of Sarcophagi," *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 61/62 (2012). 178

<sup>80</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 29

dermed mer som et «bilde av et portrett». Dette førte til at sarkofager kunne gjenbrukes uten å endre ansiktstrekkene og at sarkofagene ikke kan brukes for å forstå den døde personlighet. Likevel ser det ut til at en slik symbolsk representasjon gjerne var nok til å bevare den døde minne: hun forklarer at romerne var svært bevisst sine muligheter for å «forhandle» sine identiteter gjennom bilder og portretter, og at dette også ble overført til kontekster som involverte døden. Sarkofager med portretter besitter en slags dobbel identitet som gjør at man kan få en forståelse av både individet og det sosiale. Ved å bruke mytologiske narrativ og scener fra dagliglivet for å symbolisere menneskelige følelser og situasjoner, blir sarkofagen også et medium for refleksjon og kontemplasjon.<sup>81</sup> Hun argumenterer videre for at den økende bevisstheten rundt selvet og verdien av erindring kan vise at sarkofager i hovedsak ble laget som personlige monumenter. Dette understreker individets betydning i den romerske kulturen når det kommer til forhandlinger om roller og identitet både i livet og i døden, og forsterker ideen om at gravskulpturer besitter egenskaper som kan skape en *levende tilstedeværelsesrespons* hos dem som betrakter dem. Birk mener at selv om sarkofager ble laget som private markeringer, bar de også preg av en selv-representasjon som var vendt ut over. Dette kan vise at det var en forbindelse mellom både de private og de sosiale forholdene i sarkofagavbildningene og som kan ha betydning i vår fortolkninger av dem. Hun forklarer at man må begynne med betrakterens forventninger for å se på bildenes funksjon i forhold til erindringen for å forstå sarkofagenes ikonografi. Dette er i tråd med hvordan den klassiske retorikken forklarer viktigheten av erindringen for at en tale eller et bilde blir levendegjort gjennom talerens *phantasiai*, og understreker hvordan de mytologiske scenene av Prometheus og Athene/Minerva forsterker forestillingen om en slags levendegjøring av gutten gjennom skulpturen på sarkofaglokket. Romerne mente likevel ikke at minnene satt i materielle objekter alene, men at minner og erindring var mindre stabile entiteter som også kunne fremkalles gjennom blant annet sosial praksis, ritualer og skikker. Å feire de døde hadde flere funksjoner; Kultpraksisen som fant sted ved gravmonumentet skulle sørge for at de døde åndene hadde det best mulig; den sørget for at den døde minne overlevde i minnet til de gjenlevende, og gjorde det mulig for de gjenlevende å kontemplere over de døde levde liv, og hedre dem ved å holde dem i live gjennom sine egne minner.<sup>82</sup> Og dette minnet bevares gjennom gravskulpturens materialitet og tilstedeværelse.

---

<sup>81</sup> Birk, *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. 21-23

<sup>82</sup> Ibid. 14, 38-39



Dem som husket disse menneskene er for lengst borte. Minnet om dem i en konkret form er visket ut, men gravmonumentets materialitet og utforming gjør at betrakteren på en måte kan opprettholde en del av deres minne på tvers av historien. Selv om vi aldri kan *kjenne* disse menneskene, vil deres tilstedeværelse i gravsteinen kunne vekkes til live av betrakterens egne minner og erfaringer. De familiære motivene på den attiske stelen og den romerske sarkofagen illustrerer kjærlighet og adskillelse, og er noe som betrakteren kan ha lett for å gjenkjenne, til og med 2000 år etter at monumentet ble satt opp til minne om den døde. Dette er med på å forsterke monumentets *enargeia* og gjøre dermed levendegjøre motivet for betrakteren. På denne måten bevares også minnet om dem, i tråd med antikkens tanker om å reise monumenter for å bevare erindringen.

I *Tomb Sculpture* (1964) skrev Panofsky at gravskulpturer i den romerske perioden var inspirert av mange varierte trosretninger som ble introdusert blant annet gjennom den offisielle religionen, ulike litterære og mytologiske representasjonstradisjoner, og mysteriekulter som dro de troende mellom ønsket om legemlig (jordbunden) anerkjennelse og frelse i etterlivet. Han forklarte at dette var noe kristendommen kunne løse ved å kombinere anerkjennelse på jorden med frelse i livet etter døden, og den kristne tro ga derfor mennesket en løsning på dets lengsel etter udødelighet. Som spirituelt ulik, men likevel psykologisk beslektet med antikkens mysteriereligioner, kunne kristendommen love de initierte en tilstand av lykke og gjenoppstandelse etter døden. Dette var selvsagt ingen garanti, men snarere en slags belønning for dem som levde i tråd med den kristne tro og verdier: for dem som ikke konverterte eller for kristne som ikke levde etter kristen tro, ventet en mindre hyggelig skjebne med evige pinsler i Helvete.<sup>83</sup>

Det skjer dermed en endring i synet på døden ved overgangen til kristendommen. Dette preger også gravmonumentenes utforming. I neste kapittel vil jeg vise at det er andre aspekter ved gravmonumenter som også kan være med på å skape en *levende tilstedeværelse*. Disse eksemplene vil vise hvordan politikk og makt kan gjenspeiles i et gravmonument, og på hvilken måte dette også forsterker inntrykket av en *levende tilstedeværelse* i den dødes gravskulptur. Videre vil diskusjonen om skulpturers livaktighet bli utfordret når grensene mellom kunstverk og betrakter har blitt visket ut; hvordan påvirker dette betrakterens posisjon og hvilken betydning har dette for en *levende tilstedeværelsesrespons*?

---

<sup>83</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 38

## Kapittel 3: Gravmonumenter i middelalderens Europa

### 3.1 Kristendommens påvirkning på gravskulpturenes *levende tilstedeværelse*

Aristoteles' *Om sjelen* var en viktig bakgrunn for middelalderens teologiske tekning omkring sjelen og sjelslivet. Den katolske teologen Thomas Aquinas arbeidet med å lage et filosofisk system som samordnet den kristne doktrinen med Aristoteles' filosofi om fornuften; Aristoteles mente at menneskets sjelsliv hadde sin egenart i tenkingen, og at menneskets tankeliv var forbundet med sansningen og menneskets øvrige livsfunksjoner. Thomas Aquinas' formuleringer av en dydsetikk følger en aristotelisk modell, hvor dydene betraktes som nye, fiktive evner som strømmer ut fra den karakteristiske livsformen nåde. Han mente at mennesket ble, gjennom guddommelig visdom og kjærlighet, tilbudt en overnaturlig skjebne som var påbegynt i dette livet og ble fullendt i det neste. Siden Gud ga alle levende vesener en gave i form av en iboende egenskap til å nå sine mål, vil en slags guddommelig «form» bli gitt gjennom dydenes dynamiske vitalitet, som for eksempel kjærlighet.<sup>84</sup> Ved å anvende fremstillinger av de katolske dydene på et gravmonument ville dermed bli en slags bekreftelse på den avdødes egenskaper, på samme måte som man i antikken ga den døde personifiserte attributter for å styrke deres fromhet og troverdighet. Dette underbygget også den aristoteliske forestillingen om at all menneskelig tenkning finner sted i og gjennom bilder som lager avtrykk eller *tupoi* av sansepersepsjoner på sinnets vokstavle, eller som kunstverkets etterliv som omgjør sinnet til et galleri av de bildene som etterlates av visuell persepsjon,<sup>85</sup>

Siden Panofskys publikasjon har interessen for middelalderens erindringskultur fått stor interesse. Frances Yates bok *The Art of Memory* (1966) skapte stor interesse for middelalderens mnemoteknikker, og har påvirket blant annet kulturhistoriker Mary Carruthers arbeider. Panofskys prinsipper om *prospektiv* og *retrospektiv* har vært viktige verktøy i analyser av gravskulptur fra middelalderen, men ifølge Robert Marcoux (2016) begrenset Panofsky disse begrepene til ikonografi, hvor begrepet *prospektiv* for ham handlet om fremstillinger av livet etter døden, og *retrospektiv* kun handlet om bilder med biografiske elementer. For å få en bredere forståelse av middelaldergravene som minneobjekter, mener Marcoux at man må omdefinere disse begrepene basert på det eukaristiske paradigmet som i stor grad har lagt grunnlaget for den kristne kulturen. Han forklarer at Michel Lauwers (1997), gjennom å

---

<sup>84</sup> Thomas F. O'Meara, "Virtues in the Theology of Thomas Aquinas," *Theological Studies* 58, no. 2 (1997). 254

<sup>85</sup> Aristoteles, *Om Sjelen*, trans. Tore Frost (Oslo: Vidarforlaget, 2010). 7 og van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 35

kombinere en rekke ulike teoretiske synspunkter, kunne sette et skille mellom to ulike måter å minnes de døde i middelalderen, og som kan være viktig i tolkningen av middelalderens gravmonumenter: Den ene handlet om å feire minnet av en gruppes grunnlegger eller forfar, og dermed sørger for å opprettholde gruppens kollektive identitet, og den andre innebar å skape en forbønngest til fordel for den avdødes sjel, tilsynelatende for å redusere deres tid i skjærsilden. Frelsens betydning dominerte forholdet mellom de levende og de døde på 1200-tallet i Europa. Likevel ser det ikke ut til at det erstattet individets behov for den kollektive erindringen.<sup>86</sup>

Helt fra kristendommens begynnelse har kirkene inneholdt en martyrgrav med direkte tilknytning til alteret. En økt popularitet blant de troende var å bli gravlagt i nærheten av martyren, og aller helst, om mulig, inne i selve kirken. Ifølge Panofsky «klynget gravene seg rundt de hellige relikviene slik at deres beboere kanskje kunne ha utbytte av det levningene etter den utenomjordiske beskytteren kunne gi dem.»<sup>87</sup> Dette var en tendens som ser ut til å ha utviklet seg i Roma, som blant annet kan sees i undergrunnen av St. Peterskirken eller i den gamle San Lorenzo basilikaen, fra så tidlig som slutten av 200-tallet. Trenden spredte seg deretter utover hele den kristne verden, og er en utvikling som, ifølge Panofsky, kan forklares på flere måter: I en temporær forstand kan man se at kirkene i stor grad hadde stort økonomisk utbytte av denne martyrkulten, og i en spirituell forstand ble troen på legemets oppstandelse intensivert gjennom den troendes ønske om å være nærmest mulig Frelsens kjernepunkt ved Dommедag. Gjennom dette sørget det kristne tankesettet for at frykten for både døden og de døde ble mindre, og dem som døde i Herrens navn ble ikke lenger betraktet som «urene»: Hver og en av dem var salvet og på en måte allerede en *triumfal* (en seirende); deres sjel ble tatt imot ved det Himmelske Jerusalem, like strålende som seirende konger og herskere ble tatt imot ved en byport på jorden, og deres legeme ble omfavnet av kirken. Dette gjorde at enkelte kirker dermed ble til store kollektive gravkamre samtidig som de fortsatte å fungere som kirker. Derfor ble det, sannsynligvis av praktiske årsaker, i tidlig kristendom lagt gravplater som flate steinheller over gravene, fremfor vertikale gravsteiner, steler eller store sarkofager. Gravplater inspirert av nord-afrikanske gravplater med mosaikk spredte seg tidlig utover i Europa. Gravplatene var i begynnelsen flate, men ble gradvis mer skulpturerte nærmere 1000-tallet. Dette fikk en dominerende status gjennom høyromansk og gotisk periode, i en tid hvor også større skulpturer dekorerte kirkerommet. Portrettene på gravplatene, som beveget seg gradvis

---

<sup>86</sup> Marcoux, R. i Adams; A., *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. 49-50

<sup>87</sup> Oversatt fra Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*.

fra mosaikk til flatrelieff og videre til høyrelieff, oppnådde etter hvert stor grad av plastisitet. Dette gjør at de nesten kan betraktes som frittstående figurer som skulle leses vertikalt og ikke horisontalt. Såkalte *tumbaer*, det vil si, altergraver, og bordgraver, som begge på mange måter kan minne om sarkofager, ble mer og mer vanlig.<sup>88</sup>

### 3.2 Den døde kongen og den levendegjorte dronningen



Figur 15

I Abbaye de Fontevraud i Anjou i Frankrike kan man finne to gravskulpturer som skaper en kontrast som forsterker ideen om en *levende tilstedeværelse*. Disse gravmonumentene ble laget til Eleanor, hertuginne av Aquitaine (1122-1204) og hennes andre ektemann, kong Henrik II (1133-1189) (fig.15). Fremstillingen av Eleanor er stilistisk uvanlig og det er i hovedsak Eleanors skulptur som er av størst interesse når det gjelder betrakters *levende tilstedeværelsesrespons*. Samtidig blir dette enda tydeligere sett i forhold til den kontrasterende fremstillingen av ektemannen.

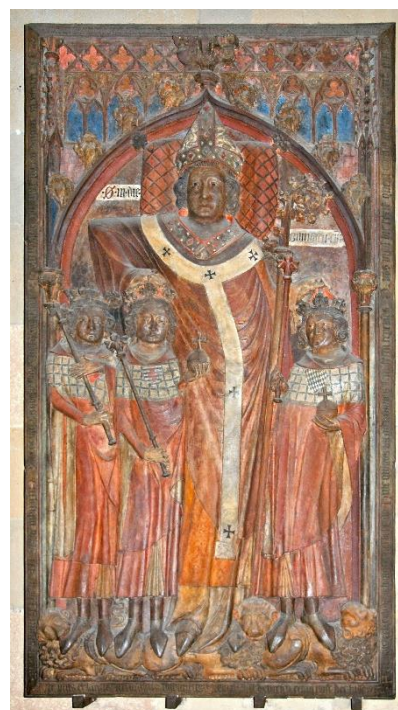
I motsetning til motivet på Phylonoe stele, hvor betrakteren får presentert en hel hendelse fremstilt på en bildeflate, er Eleanors monument redusert til en fremstilling av Eleanor alene. Hun er heller ikke fremstilt sittende eller stående, men liggende på en røddrapert seng. Hun er

---

<sup>88</sup> Ibid. 39-66

kledd i en hvit kjole, med en blå kappe som ligger delvis over magen hennes. På hodet har hun en krone og slør: hodet hviler på en pute, og i hendene holder hun en åpen bok på tvers av magen. Hendene og boken er restaurert, men tegninger av skulpturen viser at de opprinnelig også holdt en bok. Skulpturen av ektemannen kong Henrik II, ligger på en hvitdrapert seng ved siden av henne. Gravene er plassert like ved siden av hverandre, slik at de både kan leses som to uavhengige skulpturer, og ses i forhold til hverandre. Henrik er ikledd en rød og blå kjortel, med krone på hodet. Hendene hans hviler over magen, og i dem holder han en stav. Ved første øyekast kan disse to skulpturene betraktes som to skulpturer av mann og kone, konge og dronning, som er tilsynelatende like og laget innenfor samme stilistiske tradisjon. Men en påfallende detalj skiller disse to fra hverandre, og får den ene til å våkne til live, mens den andre forblir død: Eleonores øyne er vidåpne og våkne, mens Henriks er lukket av den evige søvnen.

Disse gravskulpturene skiller seg fra de foregående gravmonumentene på flere måter, men det er spesielt to ulikheter som blir viktig i tolkningen av et gravmonument som Eleanors – og som i stor grad utfyller eller erstatter hverandre: For det første kan man se, i motsetning til Phylonoes gravstele og den romerske guttens sarkofag, at det ikke er en narrativ scene som utspiller seg foran oss, men en fremstilling av døden. I Nord-Europa i tidlig middelalder ble ikke den døde fremstilt som død, men som levende, gjenoppstått og med evig liv. Øynene var åpne, og klærnes draperinger falt som om de stod oppreist. Den økende tendensen i naturalistisk fremstillinger ledet etter hvert opp til grensen av det Panofsky betegner som det paradoksale, hvor man kan se de døde liggende, gjerne med hodet på en pute, med øynene vidåpne og utføre handlinger som å heve hendene sine i velsignelse, eller kroninger, som for eksempel erkebiskop Peter von Aspelt (d.1320) i Mainz-katedralen som er fremstilt liggende mens han kroner tre konger (fig.16).<sup>89</sup> Fremstillingen kan gi et tvetydig inntrykk om motivet skal leses horisontalt som plasseringen, eller vertikalt; erkebiskopens handlinger, klærnes draperinger og bakgrunn tilsier at det skal betraktes som en vertikal fremstilling, men han har en pute under hodet som understreker hans horisontale posisjon.



Figur 16

<sup>89</sup> *ibid.* 55

I Italia derimot, var denne motsetningen redusert til et minimum, eller til og med fullstendig



fraværende. Her ble den døde tidlig fremstilt som en død kropp, med hendene i kryss og øynene lukket i en evig søvn, slik som pave Innocent III (d.1216) (fig.17). Dette ble etter hvert også mer vanlig lenger nord, og Eleanor og kong Henrik IIs gravskulpturer kan nesten se ut til å være en sammenblanding av disse to tradisjonene.

Figur 17

Det andre som skiller disse middelalderskulpturene fra den greske stelen og den romerske sarkofagen, og har stor innvirkning på betrakterens fortolkning, er at man som betrakter i større grad kan få sikker kjennskap til både Eleanors og Henriks liv. De er ikke anonyme eller ukjente, men konge og dronning. I lesningen av Eleanors gravmonument i lys av en *levende tilstedeværelsesrespons* får forståelsen hennes sentrale posisjon og politiske makt i England og Frankrike på denne tiden en viktig rolle:

Hun levde et langt og innflytelsesrikt liv, og har blitt betraktet som en av de rikeste og mektigste kvinnene i høymiddelalderen. Allerede i 1137, i en alder av 15 år, giftet hun seg med kong Ludvig VII (1120-1180) og ble dronning av Frankrike. I løpet av deres ekteskap og sin regjeringstid som dronning av Frankrike var hun blant annet med på det andre korstog som begynte i 1145 og avsluttet i 1149. Eleanore og Ludvig fikk to døtre, men ekteskapet ble annullert i 1152 – sannsynligvis på grunn av fraværet av en sønn og dermed mangelen på en rettmessig tronarving. Senere samme år ble hun dronning av England da hun giftet seg med Henrik II av England. Sammen fikk de åtte barn, deriblant kongene Rikard Løvehjerte og Johan av England, i tillegg til Leonora av Aquitaine, dronning av Castilla. På grunn av sterk politisk uenighet ble hun holdt fengslet av sin egen ektemann i perioden mellom 1173-1189, og hun tilbrakte mye av denne tiden ved klosteret Abbaye de Fontevraud. Hun ble løslatt av sønnen Rikard Løvehjerte, da han overtok tronen etter sin fars død. Hun var regent i hans sted da han dro ut på det tredje korstog og da han ble fengslet. I denne tiden var hun engasjert i både nasjonale og internasjonale politisk og diplomatiske aktiviteter med flere konger, og minst en

pave, og hun reiste mye for å ivareta sine barns rikdommer. Da Rikard døde, overtok hennes yngste sønn, Johan, som regjerte også ved hennes død i 1204.<sup>90</sup>

I avhandlingen *Deliberative Rhetoric in the Twelfth Century: The Case for Eleanor of Aquitaine, Noblewomen and Ars Dictaminis* (2012) kaster Shawn D. Ramsey også lys over Eleanors sterke egenskaper som retoriker i en tid hvor kvinner tilsynelatende hadde lite politisk makt. Dette motbevises i denne tesen, hvor han gjennom brev og tekster blant annet belyser at kvinner i overklassen, og Eleanor spesielt, i stor grad førte en offentlig, borgerlig og agonistisk retorikk i diskusjoner som omhandlet både kulturelle, politiske og samfunnsmessige forhold.<sup>91</sup>

Eleanors politiske liv blir konteksten for hennes gravskulptur, og er med på å gi henne de egenskapene som kan skape en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren. Hennes liv er talen og den levende beskrivelsen, og hun er taleren som utøver sin tale til folket. Gjennom fortellingen om hennes liv oppnår skulpturen *enargeia*, som omdanner dette til bilder for betrakterens indre øyne, og gjør den livaktig. Historien blir som en sterk metafor på hva skulpturen forsøker å fortelle, gjennom hennes våkne blick og *levende tilstedeværelse*. Hun er ikke i live i en biologisk forstand, men betrakteren kan likevel oppfatte det nærmest som at hun er tilstede og uttrykker seg gjennom skulpturen. Skulpturens agens skaper en livaktig forestilling av henne. Historien om hennes liv former seg også som et *pathos* for betrakteren, som raskt skaper sin egen historie. Betrakterens historie dannes av Eleanors *phantasiai*, og hennes historie skaper erindringen og de mentale bildene for det som utspiller seg foran oss: historien preges av dagsaktuelle temaer, som undertrykkelse av kvinner, kvinnefrigjøring og likestilling: her ligger ikke bare en kvinne, men en dronning. Hun ligger på sin seng og leser en bok, noe som understreker hennes akademiske evner. Hun hviler, men hun sover ikke: hodeenden på sengen hennes er bygget noe høyere opp, slik at hun ikke ligger flatt. Hun er dermed våken og til stede. Ved siden av henne ligger hennes ektemann, kongen. Hodet hans hviler på en pute, men hodeenden er ikke opphøyd slik som Eleanors. Øynene hans er lukket av døden, den evige søvnen og han er fraværende i forhold til sin kone. I døden, hvor man tilsynelatende skulle være like og gjenforent, skaper skulpturene igjen en skarp kontrast mellom dem: hun er våken, tilstede, gjenoppstått og han er død. Begge skulpturene er bemalt, slik at hud og klær står i kontrast til hverandre. Det er også interessant å se på kongen og dronningens

---

<sup>90</sup> Marissa Naschae Akeroyd, "Eleanor of Aquitaine: By the Grace of God Queen of England" (Southeastern Louisiana University, 2017). 65-67

<sup>91</sup> Sue Carter Wood i Shawn D. Ramsey, "Deliberative Rhetoric in the Twelfth Century: The Case of Eleanor of Aquitaine, Noblewomen, and the *Ars Dictaminis*" (Graduate College of Bowling Green State University, 2012). iii

hudfarge: de er begge bemalt, men han er blek, og hun er mørker og mer gyllen. Det kan være mange årsaker til denne forskjellen, men sett i lys av å tolke disse skulpturenes livaktighet, skaper dette en kontrast som er med på å forsterke forskjellen mellom kongens fravær og dronningens tilstedeværelse.

Ifølge Panofsky har sannsynligvis tradisjonen med åpne øyne utledet fra en narrativ representasjonspraksis som dramatiserte kontrasten mellom den døde kroppen i graven, og den gjenoppståtte og levende fremstillingen som lå på toppen av den. Han påpeker at dette ble et estetisk problem som dukket opp ved gjenoppblomstringen av gravskulptur i høymiddelalderen: en trend som kan leses som en slags fusjon av å fremstille den døde som død, og den døde som gjenoppstått eller levende. Den handlet om å fremstille den døde som stående, med øynene åpne og med en økende grad av likhet og selvstendig bærekraft, og samtidig liggende horisontalt og gjerne med en pute under hodet. Han mener at dette kunne være begynnelsen på et nytt tankesett i gravkunsten i middelalderen, hvor man hadde en forventning av at gravskulpturen skulle bli et symbol på den avdødes status som jordiske medlemmer av Guds By. Slutten av 1100-tallet og fremover ble preget av en entusiastisk holdning til å utforske ytterpunktene av de mulighetene som fantes for å representere de døde slik de var på jorden, for å gjøre som Panofsky og bruke St. Augustins begrep *invicem permixta, uløselig blandet* med deres eksistens i himmelen.<sup>92</sup> Kanskje handler dette om at disse to skulpturene ble laget på ulike tidspunkt, og dermed ble preget av to ulike tradisjoner eller trender, men likevel gjør dette at Eleanors skulpturs *levende tilstedeværelse* blir forsterket av hennes «våkenhet» sett i kontrast til den døde kongens lukkede øyne. Dette understreker også at en *levende tilstedeværelsesrespons* i et gravmonument ikke behøver å være betinget av naturalistiske fremstillinger, hvor skulpturens overflate for eksempel ser ut som ekte hud. En betrakter kan også oppleve en gravskulptur som livaktig på bakgrunn av betrakterens forestillinger om det livet som har levd.

Det finnes også kongelige gravskulpturer som trigger en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren mer slik som van Eck forklarer disse responsene. Gravmonumentet til kong Ludvig XII av Frankrike og hans kone Anne de Bretagnes (skal jeg skrive av Britannia i stedet?) trigger en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren som skaper mer de skremmende følelsene som van Eck refererer til, enn de melankolske følelsene som de førkristne gravmonumentene uttrykker.

---

<sup>92</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 61-63



### 3.3 De levende døde

Ludvig XII (1462-1515) og Anne de Bretagnes (1477-1514) gravmonument (fig.18) som befinner seg i klosterkirken Saint-Denis i Frankrike er et eksempel på en type monument som ses allerede i høymiddelalderen, men som fikk en økende grad av popularitet i Frankrike på 1400- og 1500-tallet. På engelsk har disse gravene fått betegnelsen *transi tombs*, på norsk



Figur 18

blir de oversatt til *kadavergraver*. Disse gravmonumentene viser den døde i transfigurasjon: som død og som gjenoppstått. Monumentet ble utformet mellom 1515 og 1531 av de to italienske brødrene Antonio og Giovanni Giusti, og er et frittstående monument laget av Carraramarmor som består av to hoveddeler.

Monumentets utforming gjør at motivet kan deles opp i flere mindre motiv som kan leses selvstendig: det første som møter betrakterens blick er den arkitektoniske strukturen som skaper sterke forbindelser til klassisk arkitektur. Den rektangulære basen består av narrative relieffer på hver side som viser ulike slag og triumfer hentet fra Ludvigs italienske militærkampanje. De fire kardinaldydene *Prudentia*, *Fortitudo*, *Temperantia* og *Iustitia*, er personifisert som kvinneskikkelser, og sitter på hvert sitt hjørne av basen med karakteristiske attributter. Den kristne doktrinen har helt siden begynnelsen betraktet besittelsen av de tre teologiske dydene *Fides* (Tro), *Spes* (Håp) og *Castitas* (Kjærlighet) sammen med de fire kardinaldydene som en nødvendighet for å oppnå nåde og himmelriket.



Figur 19

Figur 20



Gjenopptakelsen av klassisk symbolikk og mytologi begynte i Italia på 1400-tallet og spredte seg deretter utover i Europa. Henvisninger til mytologisk tematikk på gravmonumenter i Nord-Europa ser man på begynnelsen av 1500-tallet. Biografiske elementer sammen med bruk av Thomas Aquinas' dydsetikk fikk samme funksjon som antikkens bruk av personifiserte attributter for å understreke en persons egenskaper.

Baldakinen som hviler på basen er utformet som en arkadestruktur og dens tolv pilarer gir støtte til entablaturet og det flate taket. På kanten av den opphøyde basen sitter de tolv apostlene innrammet av buegangene i arkaden (fig.19). Dette motivet besitter en form for *enargeia* som gjør at dette motivet også kan leses utenfor gravmonumentets kontekst: Alle tolv har ulike ansiktstrekk, hårfrisyre og klær, og sammen med sine karakteristiske attributter blir de individualisert og identifisert. Ved synet av mennene som sitter rammet inn av arkadestrukturen, kan det oppstå indre mentale bilder basert på elementer hentet fra antikken, som en gresk *stoa* (fig.21), en overbygget søylehall som flankerte den åpne markedsplassen, *agora*, i antikken, eller for eksempel Rafaels fremstilling av antikkens filosofier og lærde i *Skolen i Athen* (1511) (fig.20). Apostlenes positurer gir inntrykk av at de vender seg mot hverandre, som om de interagerer med hverandre, og forsterker de klassiske referansene.



Figur 21

Apostlene sitter også rundt det som huser Ludvig og Annes døde kropp: Baldakinen, som også kan gi assosiasjoner til et relikvieskrin, huser en sarkofag hvor marmorskulpturer av Ludvig XIIIs og Anne Bretagnes lik er fremstilt *en transis*, mens portrettlige skulpturer av dem

står knelende i bønn på toppen av monumentet. De knelende skulpturene står i sterk kontrast til fremstillingen av de kongelige som *en transis*, og er plassert side om side med hendene foldet i bønn. Figurene er i full størrelse, ikledd kongelige drakter og portrettert med portrettlikhet. Annes blikk ser rett ut i rommet, mens Ludvigs hode er delvis vendt ned og svakt bøyd mot høyre, noe som bryter med de bedendes strenge frontalitet som var vanlig på denne tiden. Det er naturlig å tenke at det er skulpturene av den knelende, og gjenoppstående kongen og dronningen som skaper den sterkeste *levende tilstedeværelsesresponsen* hos betrakteren, men i et gravmonument som dette er det noe annet som tar betrakterens oppmerksomhet og vekkes til live for betrakterens øyne; fremstillingen av de døde kroppene.

Figur 22



I motsetning til de opprinnelige gotiske transistorgravene/kadavergravene fra 1200-tallet, viser ikke disse noen form for forråtnelse. Man kan likevel ikke unngå å se stingene på de døde mage og bryst (fig.22), som var i tråd med tidens balsamering- og begravelsesskikker hvor de kongeliges hjerte og innvoller ble fjernet. I middelalderen mente man at kroppene til opphøyede personligheter var hellige, og at det derfor var vanlig at kongelige testamenterte bort de organene som ble fjernet til sine favorittkirker eller klostre. Her fikk de sine egne begravelser, med sine egne gravmonumenter i varierende størrelser. Disse kunne for eksempel fremstille en avbildning av den døde med en symbolsk veske eller pung på brystet, eller som «hjertemonumenter» hvor en dekorert urne ble satt opp på en søyle eller pidestall.<sup>93</sup>

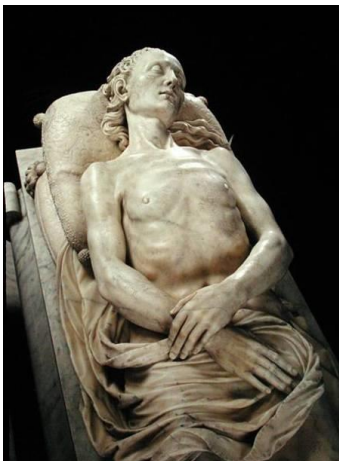
---

<sup>93</sup> Ibid. 79-80

Figur 23



Figur 24



Selv om fremstillingen av de døde kroppene skal gi betrakteren et inntrykk av døden, gir likevel ikke disse kroppene inntrykket av en «fullstendig død», som for eksempel William av Harcignys gravskulptur (fig.23) som viser et lik hvor forråtnelsesprosessen er veldig fremskreden, eller Claude de Frances fremstilling (fig.24), hvor forråtnelsen ikke har kommet så langt, men hvor kroppen likevel er fullstendig livløs. Ludvig og Annes kadaverfremstillinger virker derimot ansente og i bevegelse, som at sjelen har forlatt kroppen fullstendig enda, til tross for de tydelige stingene på magen (fig.25). De besitter en livaktighet som gir skulpturene agens til tross for hva de skal fremstille: Ludvigs hode er vendt svakt nedover og munnen hans er delvis åpen. Han holder hendene over magen, men muskulatur og sener i hals og kropp ser ansente ut, og forsterkes av hendene som ikke ser ut til å ligge helt ned på magen. Annes hode er vendt oppover, munnen hennes er også åpen, og det kan nærmest virke som om hun spenner kroppen i bue og trekker inn et siste pust. Dette kan minne om skulpturen av Ludovica Albertoni (1674) av den italienske barokkskulptøren Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), hvor Ludovica er fremstilt i sine siste smerter i dødsøyeblikket (fig.26).<sup>94</sup> Annes fremstilling er mindre dramatisert, men samtidig mer virkelighetsnær enn Ludovicas. Likene gir dermed betrakteren dermed en nærmest grotesk følelse av at de ikke er fullstendig døde. Den likevel naturalistiske

<sup>94</sup> Ludovicas skulptur vil bli ytterligere diskutert i kapittel 4.

fremstillingen, hvor man ser bein, muskler og sener komme til syne under den kalde, glatte huden, gjør at betrakteren får lyst til å berøre skulpturene, og noe som gjør at betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons* i større grad preges av de ambivalente følelsene som van Eck refererer til: Følelsen av å betrakte noe som skal fremstille noe tilsynelatende dødt, men likevel



Figur 25

gi inntrykk av å vri og bevege seg, kan vekke skremmende og fryktingytende følelser i betrakteren – som ikke vet om han eller hun skal fortsette å se, eller komme seg bort i fra den. Samtidig kan man ønske å berøre den, men vet ikke om en ønsker det i frykt for hva som vil møte ens berøring.

Van Eck forklarer at skulpturer ofte har en mer direkte innvirkning på betrakteren enn for eksempel maleri eller poesi, fordi skulpturer også kan erfares gjennom *taktilsansen*, eller *følesansen*. Taktilerfaringer kan også sanses i mørket eller med lukkede øyne, og er mindre avhengig av mediering, verbale beskrivelser eller refleksjoner enn synet. På grunn av den direkte tilstedeværelsen kan skulpturen utøve en form for agens på betrakteren, som minner om levende vesener. Dette gjør at betrakteren opplever en mer direkte og umediert *erfaring* av å berøre en levende kropp.<sup>95</sup>



Figur 26

Kunstverkets agens kommer sterkest til uttrykk i døde kroppene som ser ut til å vri på seg, mens dens *enargeia* befinner seg i hva monumentet forsøker å kommunisere. Dersom betrakteren ser for seg Lacans diagram igjen, hvor betrakteren og de døde står på hver sin side av kunstverket, og at kunstverket fungerer som en kommunikasjonskanal mellom dem, må man betrakte hele monumentets utforming. Ifølge Barbara S. Hochstetler (1973) passer sammenstillingen av transifigurene og de bedende godt som en kunstnerisk fremstilling av den legale og filosofiske forestillingen om kongens to kropper: liket eller transifiguren forestiller kongens verdslige og

<sup>95</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 121-122

materielle kropp som må dø, og den bedende personifiserer den kongelige kroppen som gjennom politikken blir gitt essensen av kongedømmet som aldri dør. Kongens evighet hviler på ideen om kongedømmet som en uendelig, uforanderlig og immateriell kjerne som tilføres en mann idet han tiltrer den kongelige tronen, og som videreføres til hans kongelige etterfølgere. Den fysiske kroppen betraktes som en enkelt entitet, tilhørende bare en mann, og ute av stand til å endres eller overføres etter døden. Den menneskelige sjel overskrider kongedømmet fordi det er en egenskap som tillegges alle mennesker gjennom kroppens og sjelens dualitet. Kongens verdslige kropp er derfor midlertidig: den vil etter hvert dø og opphøre, mens kongens utenomjordiske liv, gitt av kongedømmets makt, lever videre.<sup>96</sup> Ifølge Panfosky var det særlig i tiden etter Svartedauden at man kan finne eksempler på fremstillinger av de døde som «faktisk døde» i nordeuropeisk kunst. Hensikten var ikke å erstatte fremstillingen av den døde som gjenoppstått med en fremstilling av et lik, men heller å anvende fremstillingen av liket som en dramatisk kontrast: Bildet av «hele personen» fremstilt i sin nåværende tilstand hvor verdighet og upåvirket av forfall ble kontrastert med fremstillingen av den dodes kropp.<sup>97</sup> Samtidig gir fremstillingen av Ludvig XII og Anne Bretagnes døde kropper betrakteren inntrykk av at døden er langt ifra smertefri, men at belønningen i form av gjenoppstandelse likevel er verdifull.

### 3.4 Sorgens tunge bær

I Frankrike ble det laget store seremonigraver mot slutten 1100-tallet. Disse kan deles opp i to klasser, både på bakgrunn av form og innhold: Den frittstående *tumba*, med en overhengende baldakin og *enfeu* (altergrav) som var innfelt i veggen. Sistnevnte var ofte store, og kunne inneholde både Mariafremstillinger, engler, prester og sørgende omkranset av rikt dekorerte buer og arkivolt. Gjennom prestene og englenes handlinger blir betrakteren ikke bare vitne til begravelsesseremonien som utføres på jorden, men også en messe for de døde som utføres i himmelen for å feire sjelens ankomst. En frittstående *tumba* hadde derimot sine plassbegrensninger, og mange av disse motivene falt dermed bort. Prestene og englene som utførte messe forble viktige også på *tumbaen*, men et element som ble mer sentralt og som gradvis vokste seg større både i omfang og størrelse, var de sørgende figurene plassert på *tumbaens* vegger. Utover 1300-tallet løsrev disse figurene seg og utviklet seg til å kunne bli uavhengige og frittstående statuetter som også kunne flyttes på.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Barbara Sonz Hochstetler, "The Tomb of Louis XII and Anne of Brittany in Saint-Denis" (The Johns Hopkins University, 1973). 37-116

<sup>97</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 80

<sup>98</sup> Ibid. 61-62

Figur 27



Gravmonumentet til Philippe Pot (1428-1493) fra 1480 (fig.27) viser en særegen fremstilling av en sorgprosjon, hvor åtte sørgende figurer i svart kappe med hette i full størrelse bærer gravplaten som skulpturen av ham ligger på. Gjennom dette monumentet blir betrakteren både et vitne og en deltakende i prosesjonen som utspiller seg.

Monumentets agens befinner seg i de svartkledde figurenes monumentalitet, som sammen med den dype sorgen som uttrykkes i ansiktene under hettene deres, tar dette gravmonumentet til et nærmest hyperrealistisk nivå. Selv om betrakteren er klar over at figurene ikke besitter noe liv i biologisk forstand, blir størrelsen på figurene i kombinasjon med at de er løsrevet fra en base og plassert midt på gulvet, en forsterkning til inntrykket av de besitter en form liv. Det er synet av disse svartkledde figurene som skaper mentale bilder for betrakterens indre øyne og gir dette verket *enargeia*, som forsterker betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons*. Mentale bilder har nesten en fysisk påvirkning på betrakteren, og slik blir bildene som danner seg for betrakterens indre øyne, en forlengelse av svartkledde figurenes minner og sinn. De sorgtunge og fremoverbøyde ryggene bærer skulpturen av den døde: De verken henvender seg eller interagerer med omgivelsene, men deres lutede uttrykk trigger betrakterens sinn slik at betrakteren selv blir trukket inn i hendelsen, som om betrakteren selv kan kjenne den tunge børen av å bære den døde på sine skuldre. Phillip, er fremstilt større enn de sørgende, og han er ikladd rustning og hjelm. Armene hans ligger på tvers over magen og hendene møtes i en bønnegest. Øynene hans er åpne og føttene hans hviler på en hund.<sup>99</sup> Hans våkenhet og tilstedeværelse blir kontrastert med de svartkledde sørgende og skaper et motsetningsfylt uttrykk. Å fremstille en hyllest til den døde på denne måten finner man flere eksempler av. Et eksempel er til keiser Maximilian I av Habsburg, som tar fremstillingen av en sorgprosjon til et nytt nivå.

<sup>99</sup> Leslie Abend Callahan, "Signs of Sorrow: The Expression of Grief and the Representation of Mourning in Fifteenth Century French Culture" (The City University of New York, 1996). 230

### 3.5 Forherligelse av fortiden og erindring for fremtiden



Figur 28

Monumentet til keiser Maximilian I av Habsburg (1459-1519) i Hofkirche i Innsbruck fra 1519-1555 (fig.28) viser hvordan de de små motivene som befant seg på den opprinnelige *tumbaen*, ikke bare beveger seg fra å være miniatyrer til å bli skulpturer i full størrelse, men også hvordan et gravmonument kunne bre seg utover et helt rom: de små sørgende figurene har blitt statuer i full størrelse som skal forestille hans forfedre og gjenlevende familie, nå forent mens de omkranser hans storslåtte *tumba*, som han selv står knelende på toppen av. På samme måte som størrelsen på figurene i Philippe Pots monument inviterer betrakteren til å bli et vitne som overvære gravfølget som om det foregikk i nåtiden, inviterer Maximilians monument til det samme, men også mer: i motsetning til Philippe Pots gravfølge, er Maximilians monument så enormt, at betrakteren kan bevege seg gjennom hele scenen og mellom de ulike aktørene, uten mulighet til å kunne trekke seg ut av det som skjer (med mindre betrakteren velger å gå ut av kirken). På denne måten møtes fortid og nåtid i et krysningpunkt, noe som kan trigge en sterk *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren; Betrakteren blir tvunget til å befinne seg midt i hendelsen som utspiller seg, og blir dermed ikke bare bli et vitne, men også en deltaker i dette enorme spillet.

Gravmonumentet er i dag egentlig en kenotaf, da Maximilians levninger aldri ble flyttet fra Wiener Neustadt til Innsbruck etter monumentets ferdigstillelse i 1555, 36 år etter hans død. Monumentet ble opprinnelig bestilt av Maximilian i hans flere år før han døde, og flere kjente tyske kunstnere, som blant annet Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer og Hans Burgkmair ble hyret



for å sette keiserens idé ut i live. Kunstnerne skulle skape et enormt kunstverk som skulle minnes både ham selv, hans styre og dynasti i en rekke ulike medier og uttrykk. Verken utseende eller innhold var tilfeldig, men nøye gjennomtenkte historiske, individuelle og dynastiske representasjoner for spesifikke politiske og personlige endringer. Maximilian døde før det var ferdig, og monumentet ble derfor ferdigstilt på oppdrag fra sønnen Charles V og barnebarnet Ferdinand I. Bare en fjerdedel av de skulpturene som keiseren opprinnelig hadde bestilt ble laget, og blant dem som han ikke hadde bestilt, finner man for eksempel Julius Cæsar og de legendariske kongene Arthur og Dietrich av Bern, som overhodet ikke hadde noen familiær forbindelse til Maximilian.<sup>100</sup> Det er likevel et godt eksempel på gravmonumenter som gir en tydelig illustrasjon på det sterke ønsket om å bli husket gjennom gravmonumentet, og hvordan dette kan være med på å trigge en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren.



Figur 29

Monumentets endelige plassering slik det står i dag, viser to parallelle rader av totalt 28 bronseskulpturer i full størrelse som flankerer hver sin side av kapellet (fig.29). I motsetning til Philippe Pots gravfølge, som består av sørgende som bærer den døde ridderen, står alle skulpturene vendt inn mot en enorm marmorsarkofag i midten som er dekorert med relieffkopier av individuelle slagscener som også er kjent fra et av hans andre prosjekter, *Triumfbuen*. På toppen av sarkofagen står en skulptur av keiser Maximilian I som kneler i bønn, og små helgenfigurer er arrangert rundt i det øverste galleriet i kapellet. Skulpturene av Maximilians slektninger og forfedre, virkelige eller fiktive, er vakkert utformet, teatraliske og prangende. Skulpturenes agens kommer til uttrykk gjennom de naturalistiske fremstillingene med vakre utformede og detaljerte klesdrakter; deres ulike positurer og oratoriske gestikulering skaper følelsen av bevegelse og liv. Deres ansikter er personifiserte og gjenkjennbare, og deres

---

<sup>100</sup> Heather K. S. Madar, "History Made Visible: Visual Strategies in the Memorial Project of Maximilian I" (Berkeley University of California, 2003). 1

identitet bekreftes av våpenskjold og andre attributter. Komposisjonen er levende med dynamiske linjer, samtidig som den mørke bronzen skaper skarpe kontraster til det lyse kapellet.

Figur 30



Keiser Maximilian ble ansett for å ha en kompleks og kreativ personlighet. Han hadde stor interesse for samling og bevaring av gamle gjenstander, men i motsetning til samtidige oppdragsgivere, var han ikke særlig interessert i malerier eller tradisjonelle motiver og former. Tvert imot, hadde mesteparten av de bestilte arbeidene hans direkte fokus på

ham selv: i bokstavelig forstand i form av ulike portretter av ham, men også i en bredere forstand gjennom fremstillinger av hans liv, hans styre og hans familie. Han hadde sin egen stab bestående av slektshistorikere som bedrev forskning på hele hans dynasti, Huset Habsburg av Østerrike, og dets historie. Hans egen historiske betydning var også av stor interesse, og han var svært opptatt av sin egen rolle både som kongelig og som nøkkelspiller på den politiske scenen i Europa. Maximilians forhold til fortiden var altså langt fra passiv – han var tvert imot høyst deltagende: han betraktet seg selv som en forlengelse av fortiden, og han igangsatte en rekke erindringsprosjekter. De mest kjente eksemplene foruten om gravmonumentet i Hofkirche, er de enorme tresnittene *Triumfbuen* og *Triumprosesjonen*, tegnet av henholdsvis Albrecht Dürer og Jörg Kölderer. Selv ikke disse selvglorifiserende monumentene var laget for å stå verken utenfor eller ovenfor de gamle legendene og tradisjonene, men ment til å flette seg selv inn i disse tradisjonene og på denne måten bli betraktet som de seneste bidragene.<sup>101</sup>



Figur 31

<sup>101</sup> Ibid. 1, og Christopher S. Wood, "Maximilian I as Archaeologist," *Renaissance Quarterly* 58, no. 4 (2005). 1128, 1167-1168

I dette monumentet kommer også *enargeia* sterkt til uttrykk gjennom taleren, den triumferende Maximilian, som står på toppen av sin egen sarkofag og presenterer disse livaktige beskrivelser for tilskuerne. Tilskuerne er bronsefigurene av hans forfedre og slektninger, men også de besøkende i kirken. Dette gir betrakteren følelsen av å være tilstede i hendelsen, og betrakteren i nåtiden, blir på denne måten en del av både fortiden og historien. Betrakterens rolle beveger seg dermed fra å være en passiv tilskuer, til å bli et vitne og deltaker; ikke til en begravellesprosjon, men snarere en feiring. Dette fremstår mer som en fest som feirer Maximilian som gjenoppstått, hvor han står seirende på toppen av sin egen sarkofag. Han har seiret over døden og han beviser for dem som betrakter at han *er* det opphøyede bilde han skapte av seg selv i sin levetid. Kunstnerens, eller som i dette tilfelle, Maximilians ønsker og inspirasjon leder til nye *phantasiai* i betrakterens sinn.

Det har vært flere diskusjoner omkring skulpturenes opprinnelse, funksjon og visuelle organisering. Ifølge Panofsky handlet referansene til avdødes kvaliteter og prestasjoner mer om fellesskapet enn om den avdødes personlige karakter. Familiens status ble regnet som viktigere enn de individuelle medlemmenes prestasjoner: Fellesskapet ble mer verdsatt enn enkeltindividene, og deres bragder handlet snarere om sikre deres adgang til himmelen enn om å lovprise deres liv på jorden.<sup>102</sup> Madar (2003) skrev at familien er sentral i denne sammenheng, men at Maximilians hensikter med flere av sine prosjekter handlet om mer enn bare familiens bragder og forsikring om en plass i himmelen. Hun argumenterer for at Maximilians gravmonument kan tolkes i lys av det Anne McGee Morganstern (1936) kaller for en *kinship tomb*, på norsk oversatt til *slektninggrav*. Det karakteristiske trekket ved denne typen gravmonumenter er at den viser en figurativ representasjon av et slektstre. I Maximilians gravmonument fremstilles familiemedlemmene i en genealogisk orden som omkranser hans sarkofag, noe som gir ham en familiær tilhørighet, samtidig som det plasserer han i en historisk kontekst.<sup>103</sup> Madar forklarer videre at hans enorme besettelse av selvrepresentasjon og slektshistorie har av mange blitt betraktet som ren selvforherligelse eller propaganda. Hun mener at det ikke bare handler om glorifisering og politikk, men at det snarere handler om erindring, eller *gedechtnus*, et begrep som kommer fra Maximilian selv. Dette er et flerlaget begrep som har blitt et viktig element i forståelsen av hans behov for selvrepresentasjon og kommer blant annet til uttrykk i et sitat fra en av hans egne pseudoautobiografier, *Weisskunig*:

---

<sup>102</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 63, 68-69

<sup>103</sup> Madar, "History Made Visible: Visual Strategies in the Memorial Project of Maximilian I." 89-91

He who during his life provides no remembrance for himself has no remembrance after his death and the same person is forgotten with the tolling of the bell, and therefore the money that I spend on remembrance is not lost; but the money that is spared on my remembrance, that is suppression of my future remembrance, and what I do not accomplish in my life for my memory will not be made up for after my death, neither by thee, nor by others.<sup>104</sup>

De mentale bildene som danner seg for betrakteren handler dermed ikke bare om en keisers triumf over døden, men ønsket om å bli husket. Erindringsprosjektet hans handlet kanskje om å helliggjøre sin egen person og hendelser i livet hans, men også om frykten for å bli glemt. Å ivareta og videreføre hans minne til ettertiden ble derfor viktig. Dette kunne også bli utvidet gjennom historien om hans rike og hans forfedre. Hensikten var kanskje å presentere et fiksert og enhetlig bilde av keiseren i hans hus i ettertiden, og dermed forlenge hans glans og etterliv.<sup>105</sup> Kanskje var det derfor ikke upassende å plassere den guddommeliggjorte Julius Cæsar blant følget, men snarere er dette med på å skape en forsterkende effekt av forestillingen Maximilians hadde om seg selv som en forlengelse av fortiden. På lik linje med sine forfedre, har han nå overvunnet døden. Han er blitt en del av evigheten og kan føye seg inn i rekken av dem som fører historien videre, og samtidig bli husket.

Dette kapittelet har tatt for seg de ulike formene for *levende tilstedeværelsesrespons* som kan oppstå i møte med forskjellige typer gravmonumenter fra middelalderen. Disse kan illustrere en utvikling i gravmonumentenes utsmykning, men de viser også at kristendommens forhold til døden også preger deres livaktighet, og hvordan betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons* oppstår. I motsetning til de førkristne monumentene, som vekker følelser av sorg, melankoli og tap hos betrakteren, og gir monumentene en livaktighet gjennom disse følelsene, får monumentene fra denne perioden sin agens gjennom den historiske konteksten, de skremmende følelsene av å betrakte levende døde, eller gjennom den kristne tro på legemets oppstandelse og frykten for å bli glemt. Monumenter som Philippe Pots eller Maximilians, hvor grensene mellom kunstverk og virkelighet viskes ut, utfordrer også betrakterens rolle, ved at betrakteren går fra å være en passiv tilskuer, til en aktiv deltaker. Monumentene viser også at bevaring av minner og ønsket om å bli husket av dem som er igjen, fremdeles var viktig, selv om kristendommen lovet legemlig oppstandelse for dem som fortjente

---

<sup>104</sup> Sitat fra Larry S. Silvers *Power of the Press: Maximilian's Arch of Honor* (1994) hentet fra *ibid.* 5

<sup>105</sup> *Ibid.* 2-7

det. Dette preger også betrakterens fortolkning, og den viktige rollen *levende tilstedeværesleserespons* har i fortolkningen av gravmonumenter. Kapittel 4 vil bevege seg inn i tidlig nytid, hvor livaktighet fikk en langt viktigere rolle i utformingen av skulpturer. Hvilken innvirkning dette har på betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons* og hvilke følelser som påvirkes vil diskuteres nærmere.

## Kapittel 4: 1600-1900-tallet – Den levende gravskulpturen

### 4.1 Livaktighet blir kunstens mål

På 1600-tallet ble det vanligere å reise statuer til ære for prinser eller prelater i deres egen levetid, noe som ledet til nye tankesett omkring behandlingen av skulpturer som om de var de menneskene de representerte. Den visuelle kulturen i 1600- og 1700-tallets Europa var preget av tilstedeværelsen av den forholdsvis nye måten å klassifisere og kategorisere kunst på, gjennom den kunstteoretiske disiplinen som hadde vokst frem i renessansens akademiske kultur. Renaissanceens begrensinger på skulpturell komposisjon preget også 1600-tallets kunstteori, hvor skulptur skulle forstås som et *simulacra* av mennesker, som ikke var passende for narrative fortellinger. Begrepet *Simulacrum* er latin og er et begrep som ble anvendt på 1500-tallet, men som det finnes trekk av det allerede hos Platon. Det defineres som en etterligning av en ting eller en person som ikke har noen faktisk virkelighet, og samsvarer med Platons oppfattelse av virkeligheten. I *Republikken* sier Sokrates at et maleri er en imitasjon av en *fantasme*, det vil si et bilde på noe som ikke har noen faktisk virkelighet.<sup>106</sup> Det forveksles ofte med *mimesis*-begrepet, men dette er egentlig to adskilte begreper. I moderne teori er kanskje den franske filosofen Jean Baudrillard mest kjent for å tydeliggjøre dette begrepet, med artikkelen *Simulacres et Simulation* (1981). Baudrillard hevdet at *simulacrum* eller simulasjon er modeller av en virkelighet som ikke har noen egen opprinnelse eller virkelighet i seg selv, det vil si en slags hyperrealisme,<sup>107</sup> som skiller seg fra antikkens *mimesis* som forklarte etterligninger av noe eksisterende. Kunsthistoriker Michael Camille tok for seg ulike oppfattelser av *simulacrum*-begrepet i artikkelen *Simulacrum* (2003). Her forklarer Camille at begrepet har vært undertrykket representasjonshistorien fordi det truet selve oppfatningen av representasjonen i seg selv. Et bilde uten en modell mangler det som avgjør dets likhet, og *simulacrum* blir derfor en falsk hevdelse av en væren fordi det blir umulig å skille mellom hva som er virkelig og hva som blir fremstilt. Begrepet ble derfor (fra Platons tid og frem til moderne tid) tillagt en negativ betydning og anvendt til å betegne noe som falskt eller usant.<sup>108</sup> Flere renessanseteoretikere mente at skulpturens manglende evne til å representere en *istoria* eller en handling forhindret også dens evne til aristotelisk *mimesis*, som var den idealistiske

---

<sup>106</sup> Ronald Bogue, *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Vol. 2: Mimesis, Semiosis and Power*, ed. Ronald Bogue, vol. 2, *Mimesis in Contemporary Theory* (John Benjamin's Publishing Company, 1991). 1-2

<sup>107</sup> Jean Baudrillard, "Simulacres Et Simulation," *The Visual Culture Reader* (1998).

<sup>108</sup> Michael Camille, "Simulacrum," in *Critical Terms of Art History*, ed. Shiff; Richard Nelson; Robert S. (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003). 31-44

formen for menneskelig handling og hva all imiterende kunst forsøkte å oppnå. Et *simulacrum* fanger og utstråler kanskje en ideell form, karakter eller følelse, men tredimensjonal historiefortelling gjør betrakteren til et vitne og kanskje også deltaker i den tidløse betydningen av et minneverdig øyeblikk. For å være i stand til å uttrykke handling måtte skulpturen bevege seg forbi den tidløse essensens teoretiske begrensninger og over i *mimesis*' villedende illusjoner.<sup>109</sup> Gravskulptur må åpenbart betraktes som *mimesis* fremfor et *simulacra*, fordi det fremstiller den døde som gravskulpturen tilhører. En gravskulptur er en imitasjon av noe som (har) eksisterer (eksistert), og er ikke et vesen som ikke har noen virkelighet i seg selv.

Som beskrevet i kapittel 1, fremhevet den italienske kardinalen og filosofen Sforza Pallavicino erindringens rolle i erkjennelsen av kunstens livaktighet. Han mente at betrakteren lot seg påvirke av malerier på samme måte som levende vesener, fordi persepsjonen vår eller kunsterfaringen som blir gjort i *prima apprensione* fremkaller minner eller *mobili simulacri* som har blitt lagret i minnekamrene og vår erfaring i møter med levende vesener. Derfor anså ikke Pallavicino betrakterens reaksjoner til et maleri eller en skulptur som om de var levende som noe negativt, men snarere som et naturlig trekk ved den menneskelige erkjennelsen.<sup>110</sup> Giovanni Ciampolis avvisning av Aristoteles' passive minnemetamorfe, til fordel for å betrakte minner som et bevegelig seraglio, kan betraktes som barokkens reformulering av den klassiske retorikkens *enargeia*-begrep, og preget også holdningene til kunstens livaktighet.<sup>111</sup> Den romerske juristen Callistratus' ideer ble tatt opp igjen av franske og italienske kunstteoretikere og kritikere på 1600- og 1700-tallet: Blaise de Vigenères franske oversettelse av Callistratus fra 1578 ble en av de mest innflytelsesrike modeller for beskrivelsen av skulptur frem til Johan Joachim Winckelmanns *Gesichte der Kunst des Altertums* fra 1763. Callistratus' ideer og vokabular ble førende for hvordan kritikere og teoretikere definerte samtidsskulpturen som overlegen i forhold til antikkens, og til og med Michelangelos skulpturer, i lys av det de betegnet som «le sentiment de la chair», som betyr «kjødets følelse».<sup>112</sup>

Disse holdningene hadde stor innvirkning på skulpturenes uttrykk. Ifølge den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Rudolf Wittkower (1901-1971), som har hatt stor innflytelse på vår forståelse av barokk kunst og arkitektur, skilte den barokke kunsten seg fra tidlige perioder med sine evner til å stimulere betrakteren til å delta aktivt i den mystiske kunstens overnaturlige

---

<sup>109</sup> Currie, "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy." 12-27

<sup>110</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 71

<sup>111</sup> *Ibid.* 74

<sup>112</sup> *Ibid.* 39-41

manifestasjoner, fremfor å betrakte dem fra utsiden; de dramatiske figurene virket til å interagere med sine omgivelser som ekte, følende og levende mennesker og forsterket de tredimensjonale antropomorfe bildenes iboende evner til å skape livaktighet som i mellommenneskelige møter. Betrakteren gikk dermed fra å være en utenforstående betrakter, til å bli et deltakende vitne til en ekstraordinær hendelse.<sup>113</sup> I avhandlingen *Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy* (2015) anvender Morgan Currie begrepet *seemin actuality*, som viser mange likhetstrekk til van Ecks *levende tilstedeværelsesrespons*. Currie mener det er en sterk parallell mellom den sammensatte naturen av det hun omtaler som *seeming actuality*, her oversatt til *tilsynelatende virkelighet*, og helgenstatus: En helgen begynner som et virkelig og identifiserbart menneske med eksepsjonell fromhet og dyd som forhøyes til en universell formidler. Sammenblendingen av den generaliserte personligheten og den individualiserte tilgjengeligheten som skaper en helgen er ensartet med sammenblendingen mellom den *tilsynelatende virkelighetens* erindringsideal og interaktive illusjonisme. Som ethvert bilde, forklarer hun, er en statue i stand til å tilpasse seg sitt subjekt til hellighetens tilrådende standard. Ved å se en helgen representert på en bestemt måte kan det gjenskape lignende fremstillinger av andre figurer og som setter avtrykk betrakterens minne (jfr Aristoteles). Currie mener at dette kan være spesielt nyttig for ukanoniserte figurer hvor deres offentlige identitet fremdeles er på et formativt stadium,<sup>114</sup> men som det argumenteres med van Ecks begrep, kan også dette overføres til hvordan gravmonumenter oppfattes.

---

<sup>113</sup> Currie, "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy." 10

<sup>114</sup> Ibid. 6



## 4.2. Den levendegjorte paven

Figur 32



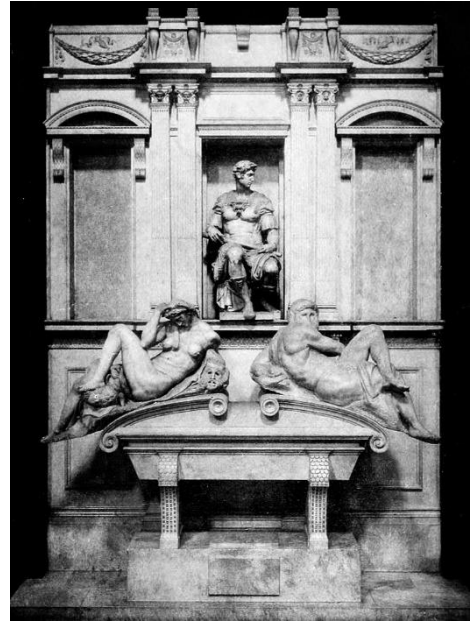
Pave Urban VIII, født Maffeo Barberini (1568-1644), var den lengst regjerende paven på 1600-tallet. Hans monument, som befinner seg i Peterskirken (fig.32), viser en forgylt skulptur av paven som sitter på pavetronen, opphøyet av en stor base som reiser seg opp bak en ornamentert sarkofag. På hver sin side av sarkofagen står to personifiserte allegorier i marmor som karakteriserer hans pontifikat: På venstre side ses en fremstilling den teologiske dyden *Caritas*, *Kjærlighet*, og til høyre en fremstilling av kardinaldyden *Iustitia*, *Rettferdighet*. *Caritas* er karakteristisk attribuert med barn, hvor hun holder et i armene og vender

det mot brystet, og det står ved siden av henne og strekker seg opp etter henne. Hun lener seg lett mot sarkofagen i midten, nesten som hun hviler den venstre armen som bærer vekten av barnet hun holder, mens blikket er vendt bort fra sarkofagen og ned på barnet som står ved siden av henne. Dette motivet minner mye om fremstillingen på Phyloneos stele, og forsterker morskjærlighetens inntrykk. *Iustitia* er skildret med det karakteristiske sverdet, mens to kjeruber ved beina hennes holder hennes andre kjennemerker; vektskålen og øksen. Hun lener seg også forsiktig mot sarkofagen, men med høyre hånd som støtter hodet, mens blikket er vendt oppover mot det som befinner seg over henne. Et stort skjelett med vinger i bronse stiger opp fra sarkofagen og holder en minnetavle med pavens navn. Urban på toppen er fremstilt, i Panofskys ord, som «the vicar of Christ Who tempers justice with mercy»<sup>115</sup> hvor han hever sin hånd i velsignelse. Panofsky beskriver pavens gest som stor (grandeur) og nærmest voldelig,

<sup>115</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 94

hvilket setter en sterk kontrast til dydenes følelsesmessige uttrykk. Denne forsterkes også gjennom bruken av ulike materialer, hvor dydene fremstilles i silkemyk marmor og Urban, sarkofagen og skjelettet er fremstilt i mørkere, men likevel forgylt bronse. Dette etablerer et nytt forhold mellom figurene, men også mellom figurene og betrakter.

Figur 33



Paven vender seg ut mot oss – han ser oss. I motsetning til Michelangelos monument (fig.33) til

Giuliano Medici (1479-1516) i Medici-kapellet (1533), hvor personifikasjonen av Natt og Dag hviler på toppen av sarkofagen som skulpturer, står heller Urbans dyder ved siden av sarkofagen, som mennesker og overskrider rammen av nisjen hvor graven er plassert; Døden, fremstilt som et skjelett og som stiger opp mellom sarkofagens volutter, betraktes som en mytologisk hybrid mellom det konkrete og menneskelige, definert i form av paven, og det



Figur 34

abstrakte og allegoriske, definert i form av dydene. Døden, som nå har tatt pавens liv, blir garantist for pавens udødelighet ved å gravere inn Urban VIIIs navn på *Liber Mortis*, en dødebok. I tråd med *Ars Moriendi*-tradisjonen fra senmiddelalderen, som betyr kunsten å dø godt, blir skjelettfremstillingen som denne en slags triumferende formaning om frelse etter døden. Døden blir i denne sammenheng ikke forbundet med nederlag eller sorg, men som en oppnådd triumf og en måte å oppnå et gode: dersom man har levd et godt liv, kan ens minne og gode gjerninger leve evig.<sup>116</sup>

Monumentets *enargeia* kommer til uttrykk gjennom skulpturen av Urban som sitter på den hellige pavetronen. Blikket hans er våkent og tilstedeværende, og som en overbevisende taler

<sup>116</sup> Robert H. Westin, "Ars Moriendi Tradition and Visualization of Death in Roman Baroque Sculpture: Death Education in the Seventeenth Century" *Death Education* 4 (1979). 118-120

ser han ned på de troende og hever hånden sin i velsignelse. Betrakterens blikk trekkes mot Urban og hans mektige positur, føler hans fromhet og ærbødighet, og tar imot hans velsignelse. Denne gesten, som Panofsky omtaler som «nærmest voldelig», illustrerer det mektige uttrykket som møter betrakteren. Den hevede hånden gir ikke nødvendigvis en følelse av frykt, men snarere følelsen av den autoriteten og makten han besitter som Kristus' stedfortreder. Giampolis paralleller mellom seraglio og minnebilder i bevegelse passer godt når denne skulpturen betraktes: Den forgylte kronen og de gylne draperingene i klærne skaper liv, kontrast, bevegelse som igjen skaper inntrykk av livaktighet. De flommende draperiene forsterker betrakterens opplevelse av at paven er levende og i bevegelse. Forgyltingen kan også gi betrakteren assosiasjoner til noe guddommelig, nesten som om han fylles med det samme blendene lyset som beskriver hvordan gudene viser seg for de dødelige i Homers *Iliaden*.<sup>117</sup> Van Eck forklarer at ordet *enargeia* stammer fra det greske begrepet *argès*, som betyr «skinnende lys» i form av klarhet, egenart eller livaktighet, og at i *Iliaden* er det ordet *argès* som brukes om dette guddommelige lyset.<sup>118</sup> Dette forsterker forestillingen om den døde paven som taleren, hvor monumentets *enargeia* kommer til uttrykk gjennom den fremstillingen av den døde.

Figur 35



Nærværet av skjelettet som stiger opp fra sarkofagen, gjør Urban til en del av evigheten ved å skrive hans navn på minnetavlen. Samtidig er dydene, til tross for deres allegoriske og abstrakte funksjon, med på å menneskeliggjøre ham, gjennom å være symboler på hans verdslige karakteristikk: *Caritas* representerer moderkjærligheten som omgjøres til hans kjærlighet for menneskene, og *Iustitia* uttrykker hans ønske om rettferdighet og beskyttelse for dem som tror. De kontrasterende fremstillingene av dydene i glatt marmor som kan minne om hud, i forhold til paven og sarkofagens forgylte bronse kan også ses som et retorisk virkemiddel

<sup>117</sup> Homer, "Akillens Skjold," in *Iliaden*, ed. Peter Østbye (Oslo: Aschehoug, 1980). På side 327 beskriver Homer gudene fremstilt på Akillens skjold i skinnende drakter; "[...] Ares og Pallas i spissen [...] Begge var hamret i gull, og av gull var de skinnende drakter. At det var guder man så, var klart, ti skjønne og store var de i rustningens prakt, mens folket som fulgte var mindre [...]"

<sup>118</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 31

for å fremheve skillet mellom det jordlige og det guddommelige: Han er ikke en del av denne verden i fysisk forstand, men han våker over de troende som en utenomjordisk beskytter. Dermed beveger den store, mektige paven seg fra Panofskys beskrivelser som mektig og nærmest fryktinngytende, til bilder som uttrykker faderlig omsorg for de troende – som Guds kjærlyhet til menneskene.

Denne faderlige eller vennskapelige omsorgen kan også leses ut av forholdet mellom kunstneren, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) og paven. Urban er betraktet som en av århundrets største patroner, som sammen med sine nevøer var med på å forme den kunstneriske stilen i Roma på denne tiden gjennom store kunstnere, som blant annet Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona og flere.<sup>119</sup> Bernini og pave Urban stod hverandre nær, også før Urban ble valgt til pave. Han skal visstnok ha kalt inn Bernini samme dag som han ble valgt til pave, og sagt «Your luck is great to see Cardinal Maffeo Barberini Pope, Cavaliere, but ours is much greater to have Cavalier Bernini alive in our pontificate.» Urban ga ordre om at Bernini skulle ha fri tilgang til hans rom, og ønsket at deres forhold skulle forbli uforandret også etter hans tiltredelse ved pavetronen. Dette understreker deres spesielle arbeids- og vennskskapsforhold. Urban trivdes i Berninis selskap: han likte å snakke med Bernini under middagen og Bernini tilbrakte tiden hos Urban helt frem til paven la seg.<sup>120</sup> Bernini fikk, kanskje naturlig nok, oppdraget om å lage monumentet til Urban, og begynte på dette allerede i 1623 mens Urban fremdeles levde. Urban døde i 1644, men arbeidet pågikk helt til 1647. Urban har derfor hatt stor innvirkning på monumentets utforming, endelige utseende og dets resepsjon.<sup>121</sup> Gjennom dette vennskskapsforholdet kommer Urbans gravmonuments agens sterkest til uttrykk. Berninis skulpturer er kanskje noen av de eksemplene som er mest kjent for å utfordre betrakterens rasjonalitet i forhold til deres livaktighet. Han var kjent for å lage skulpturer som var så levende at man kunne føle at man så dem puste, hender som borrar seg inn i den tilsynelatende huden, som for eksempel skulpturen av Pluto og Persefone er et eksempel på (fig.4). Gell argumenterte for at et kunstverks agens oppstod fordi en kunstner etterlot seg spor av seg selv, sine egenskaper og kvaliteter i skulpturen. Dette har jeg tidligere argumentert for at ikke gjelder gravskulptur fordi man sjelden kjenner til kunstnerens navn, eller fordi kunstneren sjelden har en relasjon til den døde. I dette tilfellet får likevel Gells argumenter relevans på bakgrunn av

---

<sup>119</sup> Kelly Harness, "Book Review of "Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII", by Frederick Hammond," *Music Libraby Association* 53, no. 1 (1996). 49

<sup>120</sup> Howard Hibbard, *Bernini*, 2 ed. (Penguin Books, 1990). 68

<sup>121</sup> Sheila Carol Barker, "Art in a Time of Danger: Urban VIII's Rome and the Plague of 1629-1634" (Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2002). 217

det nære forholdet som var kjent mellom Bernini og Urban. Dette gjør monumentet flerlaget og forsterker inntrykket av en *levende tilstedeværelse* i skulpturen.

Allerede i middelalderen forekom det at gravmonumenter ble reist i «eierens» levetid, men dette ble mer vanlig mot 1500- og 1600-tallet. På 1600-tallet var det derfor ikke lenger uvanlig at dem som hadde midlene til det, kunne få monumentet utført slik han eller hun selv ønsket. Det var heller mer sjelden at kunstneren som ble satt til å utforme monumentet eller skulpturen var en nær venn. Gjennom dette vennskapet får monumentet også en ny symbolikk, som er med på å forsterke en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren. På denne måten får også monumentet to stemmer: paven og kunstneren. Her kan kanskje Gells forklaring av begrepet *fascinasjon* gjøre seg gjeldene og forsterke skulpturens agens. Som det forklares i kapittel 1, mente Gell at følelsen av *fascinasjon* oppstår når betrakteren ser på et kunstnerisk mesterverk, og innser at dette kunstverket befinner seg i betrakterens fysiske rom og dermed er både virkelig og mulig. Gradvis innser betrakteren at dette kunstverket er resultatet av en langt større kunstnerisk evne og kreativitet som overgår betrakterens egne evner, og følelsen av dette utfolder seg som *fascinasjon*.<sup>122</sup> Likevel er det ikke denne fascinasjonen alene som gir kunstverket agens: Bernini gir ikke bare monumentet agens eller livaktighet gjennom kunstnerisk perfektion, men skulpturens agens påvirkes også av hans nære forhold til Urban; ikke bare som oppdragsgiver, men også som en nær venn. Monumentets flerlagete uttrykk skapes først gjennom pavens kjærlighet for menneskene og den kristne tro om Guds kjærlighet og troen på oppstandelse etter døden. Likevel kommer monumentets *pathos* sterkest til uttrykk gjennom den vennskapelige kjærligheten som synliggjør seg i forholdet mellom Urban og Bernini, gjennom skillet som døden skaper mellom venner, men også gjennom troen på den evige eksistens. Hos betrakteren blir dermed Urbans og Berninis *phantasiai* om vennskap det som påvirker betrakteren til å danne sine indre bilder, som sammen med skulpturenes livaktige uttrykk forsterker en *levende tilstedeværelsesrespons* i møte med pave Urbans gravmonument. Så godt som alle Berninis skulpturer kan tolkes i lys av en *levende tilstedeværelsesrespons*. Hans skulpturer var kjent for å viske ut skillet mellom stein og hud, og deres livaktighet og tilstedeværelse har påvirket mange. Gjennom sitt lange liv lagde Bernini alle mulige typer gravskulptur, fra beskjedne epitafer med portrettbyster til minne om mindre kjente personer i de romerske kirkene, til store gravmonumenter for to paver i Peterskirken: Pave Urban VIII og

---

<sup>122</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 55

Alexander VII.<sup>123</sup> Et av de kanskje mest kjente gravmonumentene han har laget, er monumentet til den velsignede (beatifiserte) Ludovica Albertoni i Altierikapellet i San Francesco a Ripa fra 1671. Hans inngripen i kapellet har vært temaet for en rekke vitenskapelige analyser, deriblant Morgan Curries doktoravhandling (2015), som ser på hvordan skulpturer av helgener og martyrer konkret påvirker betrakteren.

### 4.3 Den velsignede Ludovica Albertoni

Figur 36

Currie (2015) forklarer at Altierikapellet gir betrakteren innsikt i hvordan en skulptur brukes for å uttrykke hellighet og forsterker den nye formidlerens hengivne tiltrekningskraft. I dag huser kapellet Ludovicas relikvier, noe som har tiltrukket seg troende som var mottakelig for hennes ærbødighet. Hennes



relikvier har ikke alltid ligget her, og Berninis skulptur ble en inspirerende erstatter for hennes fraværende kropp, som en magnet på de tilstedeværende religiøse følelsene. Ludovica fremstilles liggende på en seng i sine siste smerter; i overgangsøyeblikket mellom liv og frelse og forutser sammenhengen mellom død og guddommelig forening. Over henne henger et stort maleri av *Den hellige familie*. Scenens illusoriske effekt forsterkes av skjulte vinduer som lyser opp både fra høyre og venstre. Små kjerubansikter med- vinger ser ut til å sveve ned i lyset for å lindre den velsignede Ludovicas siste smerter, mens den Hellige Ånds due svever over for hennes hengivne sjel.<sup>124</sup>

Betrakterens opplevelse av å betrakte Ludovica Albertonis skulptur er så livaktig at den gir følelsen av at det man ser er det ekte, levende mennesket som nå lider de siste smertene som fører til hennes død. Kunstverkets agens kommer til uttrykk i at Bernini fanger betrakteren gjennom kunstnerisk kreativitet og tvinger en til å identifisere Ludovica med prototypen av det

<sup>123</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 93

<sup>124</sup> Currie, "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy." 112-113

døende mennesket i sine siste smerter,<sup>125</sup> slik som i monumentet til Ludvig XII og Anne de Bretagne. Det som skiller Urbans og Ludovicass monument, og som skaper en sterkere *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakter, befinner seg i vår empati, vår medfølelse, vår evne til å føle kjærlighet for levende ting, og føle sorgen over tapet. Van Eck understreker også viktigheten av erindring i tolkningen av skulpturer i lys av en *levende tilstedeværelsesrespons*, men i møte med et gravmonument spiller erindringen og empatien en enda viktigere rolle. For at betrakterens empati skal vekkes fullstendig, må også skulpturen besitte noe gjenkjennelig, nært og familiært, som for eksempel det moderlige i Phylonoess stele, det sterke og uovervinnelige i Eleanor av Aquaines skulptur, eller det faderlige og vennskapelige i pave Urbans monument. Ludovicass skulptur fremstår som svært livaktig og kunstnerens kreativitet påvirker oss, men kunstverkets agens kommer til uttrykk på en annen måte. Et viktig aspekt ved dette inntrykket begrunnes også i at dette kapellet ikke var Ludovicass opprinnelige gravsted, men ble laget til henne over 100 år etter hennes død. Selv ønsket hun å bli gravlagt sammen med sin ektemann i Santa Maria in Aracoeli, og det var her hun opprinnelig ble lagt til hvile. Ifølge Currie ble kapellet til Ludovica prosjektert på bakgrunn av pave Clement X Altieris behov for et oppsving i popularitet. Hun forklarer at gjennom å beatifisere sin fjerne, men populære slektning Ludovica, og dekorere familiekapellet til minne om hennes gode gjerninger og mystiske opplevelser, ville hans popularitet også øke.<sup>126</sup> Ludovicass minnemonument i Altierikapellet handler derfor mer om å oppnå fordeler i livet enn å minnes noen. I en studie av gravskulptur vil derfor Ludovicass opprinnelige gravmonument, hvor hun lå sammen med sin ektemann, skape en mer overbevisende *levende tilstedeværelsesrespons* som fremkaller sterkere følelser av sorg og melankoli enn det skulpturen i Altierikapellet gjør – fordi uttrykket for sorg og skillet som døden skaper mellom den døde og de levende blir enda sterkere når betrakteren overværer Ludovicass egentlige grav fremfor kapellet til minne om henne – på grunn av den fysiske tilstedeværelsen av hennes levninger.

Erwin Panofsky avsluttet sin historiografiske fremstilling av gravskulptur med Bernini:

To end this hasty survey of funerary sculpture with Bernini is not entirely arbitrary. After him – and in part owing to his achievement, which all but severed subjective experience from preter subjective ritual – the days of funerary sculpture, and of religious art in general, were numbered.<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. lix

<sup>126</sup> Currie, "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy." 111

<sup>127</sup> Panofsky, *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 99

Videre skrev han at man til nøds kan finne en form for originalitet i gravskulptur etter Bernini, men at dette gjaldt ytterst få. Moderne gravskulptur er, ifølge Panofsky, en tvilsom affære, da de gamle skulptørene ikke har etterlatt oss noe nytt å si i forhold til denne store og endelige kontrasten mellom liv og død. Gravskulpturens konkrete og symbolske funksjon er like fullt tilstedeværende i gravmonumenter også etter Bernini. De fem funksjonene som Gay Lynch (2001) lister opp som karakteristiske for det greske gravmonumentet kan i stor grad passe til all vestlig gravmarkering: de er et bevis på et menneskes eksistens, og de fungerer som vår kommunikasjonskanal til den andre siden. De døde fortsetter å tale til de gjenværende gjennom gravmonumentet, og de døde levendegjøres gjennom gravsteinens fysiske tilstedeværelse.

#### **4.4 Gravskulpturenes uttrykk etter Panofsky**

Skulpturtradisjonen fra barokk og rokokko med «levende» skulpturer som så ut til å være pustende og i live fortsatte å prege 1700-tallets kunstnere. Bernini hadde stor innflytelse på skulpturtradisjonen gjennom store deler av 1700-tallet, og ønsket om å lage en «levende skulptur» preget også 1800-tallets kunst og kultur. Ideen om at skulpturen skulle se ut som den levde og pustet trigget ønsket om å bringe tilbake fortiden og de døde, og gikk fra å være et kunstnerisk problem til å bli en eksistensiell innsats; i tiårene etter 1800 hadde den intense tilegnelsen av liv i kunsten forbigått den klassiske retorikkens konvensjoner. Den oppstod i ulike kontekster, settinger og medier, fra iscenesatte utstillinger til multimediale sjangre av *tablau vivant* (levende bilde) eller *phantasmagoria*, en form for skrekkteater.<sup>128</sup> Forvekslingen mellom kunstverk med det som kunstverket representerer er en reaksjon som kan også betraktes som grunnlaget for den empatiteorien som vokste frem på 1800-tallet. Denne teorien minner om den retoriske forklaringen på *enargeias* påvirkning på betrakterens eller tilhørerens sinn, og kom til uttrykk hos blant annet de tyske filosofene Friedrich T. og Robert Vischers *Einfühlung*-begrep. Som beskrevet i kapittel 1, mente de at objektenes livaktighet oppstod som et resultat av *empati*, fordi man mente at betrakterens kroppslige form, følelser, tanker og sjel ble gjenspeilet i det som ble betraktet, og førte til at objektet man betraktet også fikk en form for sjel og liv.<sup>129</sup> Aby Warburgs (1866-1929) betraktning av kunsthistorien som en prosess av tilbakevendende liv og minner, og fremhevelsen av den kollektive erindringens viktige rolle for forståelsen av betrakterens evne til å attribuere kunstverk med livaktige egenskaper,<sup>130</sup> Disse

---

<sup>128</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16.

<sup>129</sup> *Ibid.* 23

<sup>130</sup> *Ibid.* 176



tankene gjenspeiles i de sterke ønskene om å bringe tilbake fortiden og de døde, og kommer til uttrykk i gravmonumentenes utforming.<sup>131</sup>

#### 4.5 Sorgens uttrykk



Figur 37

Det anspenne forholdet mellom gravmonumentets permanens og det menneskelige tapet blir fremtredende i kenotafen til erkehertuginne Maria Cristina av Teschen (1742-1798) i Augustinerkirken i Wien (fig.37). Her ser vi hvordan den egyptiske pyramidens enkelhet rammer inn en prosesjon av sørgende. Deres sorgtunge holdning og draperiene som skapes av klærne og sløret som brer seg over trappen inn til pyramidens åpning, overskrider den geometriske stramheten i den symbolske evighetsarkitekturen.<sup>132</sup> Skulpturenes sørgende uttrykk og lutede holdning sammen den glatte marmoren som gir inntrykk silkemyk hud og følelsen av at de beveger seg frem mot åpningen, er alt med på å gi monumentet agens, sitt inntrykk av livaktighet. Selv om de ikke er i live i biologisk forstand, fungerer de som sosiale agenter som innehar en rekke av karakteristikk som kan gjenkjennes i levende mennesker; De er vakkert fremstilt, virker levende og til stede, og de uttrykker en dyp sorg. Slik kommuniserer

<sup>131</sup> Ibid. 67-72

<sup>132</sup> Andrei Octavian Pop, "Neopaganism: Henry Fuseli, Theatre, and the Cultural Politics of Antiquity, 1765-1825" (Harvard University, 2010). 79

de med betrakteren selv om de er vendt bort fra betrakterens ståsted. De er fokusert på å hjelpe den døde til å finne hvile i graven og beveger seg sakte mot den åpne døren i pyramiden; den første, en ung pike med forgylt fakkell, er allerede på vei til å tre inn for å lyse opp veien inn til gravkammeret. Den åpne døren er mørk, men klar til å motta sorgprosjonen som beveger seg inn mot den. Den blir som en symbolsk passasje til den andre siden, hvor de sørgende følger den døde i et siste farvel: Monumentet inneholder ingen levninger av Maria Cristina, men hun representeres gjennom kvinnen som bærer en askeurne. Skulpturen av Maria Christina bærer en forgylt bladkrans, håret hennes er løst og hun er ikledd en lang tunika. Hun støtter hodet mot urnen som hun bærer i armene sine. Her er verdiperspektivet fremtredende og viktig for lesningen av dette monumentet: Fremstillingen av Maria Christina er enn de andre, noe som gjør henne et naturlig blikkefang der hun står sentrert midt i monumentet, på vei til å entre inngangen til sin egen grav. Til høyre ser vi en sørgende engel som støtter seg på den sovende løven som vokter graven. En tåre ses i øyekroken til engelen som ser opp på skulpturen av Maria Christina. Sorgen over hennes bortgang deles ikke bare av de verdslige, men også de utenomjordiske. Ved siden av henne går enda en ung pike med forgylt fakkell, og bak dem ser vi en voksen kvinne og et lite barn som hjelper en gammel mann med stokk. Skulpturene blir forbundet med hverandre gjennom et langt bånd av blomster som bæres av dem alle. Verkets *enargeia* kommer til uttrykk ved at rammen som skiller gravmonumentets representasjon fra betrakterens virkelighet er visket ut: den romlige kompleksiteten og det manglende skillet mellom det estetiske rommet og betrakterens rom, gjør betrakteren til en del av handlingen. Betrakterens *phantasiai* som skapes for ens indre øye blir dermed ikke bare en indre forestilling av å være tilstede – betrakteren *er* tilstede. Opplevelsen av skulpturens livaktige tilstedeværelse blir dermed en opplevelse av å overvære en hendelse fra fortiden i nåtiden. Betrakteren er et vitne til overgangøyeblikket hvor den døde kvinnen er på vei til å forsvinne gjennom døråpningen til graven – for så aldri returnere til den levende verden igjen. Betrakteren føler trangten til å følge etter de sørgende, være med dem, føle med dem, inn gjennom den åpne, men likevel litt skremmende døråpningen i pyramiden; for i motsetning til de egyptiske pyramidene med forseglede dører, som vi føler tilhører en annen verden enn vår egen, er ikke denne lukket, men åpen og inviterende.<sup>133</sup> Dette provoserer også frem de tanker om betrakterens egen fremtid, et *memento mori* som minner betrakteren på hva som venter oss alle en dag.

---

<sup>133</sup> Ruggero Pierantoni, "Laboring the Birth of Doors," *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 15, no. 183 (2011). 185

Figurene som utgjør sorgprosesjonen viser mennesker og sørgende i alle aldre, som en illustrasjon på livets ulike faser: barndom, voksenliv, alderdom og død. Bak løven og engelen ses våpenskjoldet til Det tysk-romerske imperiet av to ørner med krone på hodet. Maria Cristina er portrettert i en medaljong over pyramidens døråpning, omrammet av en slange som biter seg i halen og holdes på plass av to flyvende ånder; en kvinnefigur i selskap av et lite barn med palmeblad i hendene. Mellom pyramidens dør og medaljongen med portrettet hennes ses en plansje med Marias navn, samt innskriften *VXORI – OPTIMAE – ALBERTUS*, som oversettes til *Alberts beste kone*.

Maria Cristina (1742-1798) var datter av keiser Frans I Stefan og keiserinne Maria Theresia av Det tysk-romerske imperiet. Født på sin mors fødselsdag, ble hun raskt keiserinnens favoritt blant deres femten barn. Fra tidlig alder bestemte keiserinnen at Maria Cristina skulle oppdras annerledes enn sine søsken. Dette ble blant annet tydelig i det som på denne tiden ble betraktet som barnas viktigste plikt i keiserlig sammenheng, nemlig inngåelsen av politisk strategiske ekteskap: det ble forventet at alle barna, og især døtrene, skulle gifte seg for å styrke dynastiets politiske ambisjoner. Døtrene som ikke giftet seg, både av frivillige og ufrivillige årsaker, fikk åpenlyst føle på keiserinnens misnøye. Maria Cristina var det eneste barnet som unnslopp disse kravene, og fikk tillatelse til å gifte seg av kjærlighet. Dette gjorde hun da hun giftet seg med Albert av Sachsen-Teschen i 1766. Gjennom denne konsesjonen ga Maria Theresia også paret en politisk karriere, blant annet gjennom de meget ettertraktede guvernørskapene i Ungarn og det østeriske Nederland. Marie Cristina var en dyktig amatørmaler og Albert var en stor kunstsamler. Samlingen deres var utgangspunktet for grunnleggingen av *Grapische Sammlung Albertina* i Wien.<sup>134</sup> Monumentet, som er laget av skulptøren Antonio Canova, ble gjort på bestilling fra Albert kort tid etter Maria Christinas død i 1798.

Vår *pathos* vekkes til live gjennom inskripsjonen, som gir betrakteren forbindelse til den døde kvinnen, og forsterkes av sorgen som uttrykkes i skulpturene. På samme måte som Phylonoes stele, er inskripsjonen med på å individualisere og menneskeliggjøre Maria Cristina. Den forsterker også følelsen av hennes nærvær i monumentet. Monumentets storslåtte utforming sammen med innskriften gir en følelse av at dette er en kvinne som var elsket, og sorg og melankoli preger dets uttrykk; Det utstråler en sterk kjærlighet til et annet menneske, og understreker den bunnløse sorgen ved deres bortgang. Handlingen er redusert og barokkens

---

<sup>134</sup> Michael Yonan, "Nobility and Domestic Conviviality in the Paintings of Archduchess Maria Christine," *Theatrum historiae*, no. 4 (2009). 139-140

uttrykk er minimert uten at det går på bekostning av monumentets dramatiske handling. Nesten alle allegoriske detaljer er tatt bort, foruten om karakteristiske evighetssymboler, som enkelte trekker paralleller til frimurerordenen; pyramiden og slangen, samt den voktende løven og engelen. Den saktegående prosesjonen blir en representasjon på et evig minne, snarere enn en konkret hendelse, samtidig som betrakter får man følelsen av å være vitne til en hendelse som foregår i nåtiden. Gjennom denne formen for erindring forsikres også Maria Cristinas udødelighet. Hennes minne vil leve videre gjennom gravmonumentet laget, til henne som en kjærlighetserklæring som overgår både livet og døden.

De romantiske fremstillingene av døden som uttrykker sterk kjærlighet for den døde og understreker det brutale skillet som døden skaper mellom mennesker, preger mange monumenter i denne perioden. Et monument som illustrerer en hel nasjons sorg, og fremhever Warburgs begrep om kollektiv erindring i forståelsen av gravmonumentenes *levende tilstedeværelse*, er monumentet til prinsesse Charlotte av Wales som døde svært ung i barselseng.

#### **4.6 Kollektiv sorg og den dødes tilstedeværelse**

I St. Georges-kapellet i Windsor Castle befinner gravmonumentet til prinsesse Charlotte Augusta av Wales (1796-1817) seg. Som enebarn av kong Georg IV og Caroline av Brunswick, og barnebarn av kong Georg III, ble Charlotte betraktet som en sterk kontrast til sin upopulære far og farfar, og skapte håp hos det britiske folket om en bedre fremtid. 6. november 1817, 21 år gammel, døde hun i barselsengen noen timer etter at hun fødte en dødfødt sønn.. Den britiske nasjonen var i dyp sorg over tapet av den høyt elskede prinsessen:

The conduct of my glorious country men on this whole occasion makes one dilate, sensible to the value and virtue of the private character of the Princess, the felt loss as if she had been one of their own daughters<sup>135</sup>

Benjamin Robert Haydon om prinsesse Charlottes død'

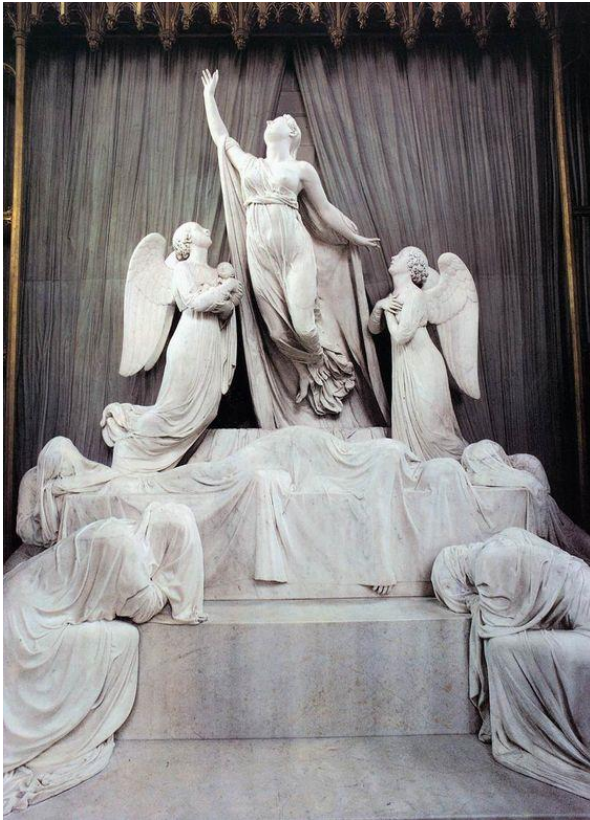
Butikker, teatre og andre offisielle virksomheter ble stengt ned. Sorgen preget aristokrater på lik linje med arbeidere, og søndag 16. november ble det holdt minneseremonier over hele kongeriket. Dagen for begravelsen, onsdag 19. november, ble igjen all virksomhet stanset, og

---

<sup>135</sup> Kevin Eugene Eubanks, "Family Memorials: Domestic Imagery in the Life and Death of Princess Charlotte Augusta" (The University of Tennessee, Knoxville, 1996). 4

gudstjenester ble holdt i alle anglikanske kirker, romersk-katolske kapeller, og jødiske synagoger. Det ble trykket opp en rekke pamfletter, memoarer, og epitafer, og det ble gjort en pengeinnsamling til inntekt for reisingen av gravmonumentet hennes, som ble avduket syv år etter hennes død i Windsor Castle. Hadde hun overlevd sin far og bestefar, ville hun blitt dronning: 6 måneder etter hennes død ble den tilblivende dronning Victoria født.<sup>136</sup>

Figur 38



Monumentet i marmor (fig.38) viser en figur av en død kropp tildekket av et hvitt laken, liggende på en opphøyd sokkel, omgitt av flere figurer i sorg som alle er tilsløret av laken som henger over dem. Den døde kroppen ligger på siden, vendt mot betrakteren, med høyre arm hengende ned mot bakken. Charlottes døde kropp er ikke synlig for betrakteren fordi den er tildekket, men høyre arm henger løst ned, og fingertuppene kommer så vidt til syne i kanten av sløret. Dette bekrefter at det er en menneskelig kropp som befinner seg under lakenet, og at hennes død er et faktum. Monumentets agens kommer til uttrykk i den livaktige fremstillingen av de fire draperte skikkelsene som omgir den døde kroppen. Den glatte marmoren forsterker følelsen av myke laken med vakre draperier som omgir både de sørgende og den døde. De kneler rundt henne med hodene deres bøyd, tydelig preget av dyp sorg. Selv om de ikke er levende i en biologisk forstand, kan betrakteren likevel få en følelse av å se på levende mennesker som sørger. Slik minner de mye om de sørgende i Philippe Pots monument, hvor de sørgende ikke henvender seg til betrakteren direkte, men kommuniserer likevel. Samtidig virker de så oppslukt i den sorgen som er så sår og bunnløs, at det virker som at betrakterens tilstedeværelse ikke påvirker dem. Skulpturenes agens medieres av indeksen gjennom den motiverte responsen som oppnås

<sup>136</sup> Esther Schor, *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*, (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994), <https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/reader.action?docID=581653&query=>. 196-197

gjennom teknisk virtuositet som trollbinder betrakteren.<sup>137</sup> Monumentets *enargeia* kommer til uttrykk i den livaktige personifikasjonen av prinsesse Charlotte som stiger opp over den døde kroppen: Det er gjennom denne fremstillingen at hun vekkes til live for betrakteren, og blir taleren. Hun ser opp og strekker den høyre hånden oppover. Hun er ikledd en lang tunika og kappe, og venstre bryst er ikke tildekket. Hun er flankert av to engler, den ene med armene i kryss over brystet, og den andre bærer Charlottes dødfødte sønn.

Aby Warburgs begrep *kollektiv erindring*, kommer ikke her til uttrykk gjennom sterke historiske referanser fra fortiden, men snarere i folkets ønske om å holde prinsesse Charlottes minne i live gjennom gravmonumentet som ble laget til henne. Den tyngende sorgen som preget den britiske nasjonen uttrykkes i minnesmonumentet til henne. Monumentets *pathos* befinner seg i den sterke sorgen som uttrykkes av de sørgende som omgir Charlottes døde kropp. Sorgens bilde blir en følelsesmessig ladet representasjon av den virkelige sorgen, og har sterk innvirkning på erindringen vår: nasjonens sorg over den døde prinsessen blir den levende talen som gjennom vår sansepersepsjon skaper mentale bilder i betrakterens indre øye, som avtrykk i Aristoteles' vokstavle eller de levende bildene i Pallacivinos seraglio. Den tildekkede, livløse kroppen gir følelsen av håpløshet, og de anonyme, sørgende menneskene blir som en illustrasjon på alle dem som sørget etter hennes død; rike og fattige, kongelige og ikke-kongelige: Under sorgens tunge slør er vi alle like. Men opp fra den tyngende sorgen stiger håpet. Håpet om et evig liv og håpet om en lysere fremtid. Charlotte stiger opp til himmelen med sin sønn, hvor de igjen skal forenes som mor og barn; hennes nakne bryst viser at hun nå skal få gi barnet sitt det livet som hun ikke kunne gi i det verdslige livet.

Charlottes fysiske tilstedeværelse blir ikke gjenskapt, men ved å betrakte representasjonen av henne som stiger opp mot himmelen, gir en følelse av å oppleve hennes tilstedeværelse i de siste øyeblikkene hennes på jorden. Som betraktere blir vi vitne til hennes oppgang til himmelen, og en bekreftelse på at evig liv etter døden eksisterer.

Figur 39

---

<sup>137</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16. 51



Betrakterens erindring i nåtiden og de mentale bildene som skapes av Charlottes monument, kan påvirkes av en hendelse i nyere tid, som også omhandler en annen populær prinsesses tidlige bortgang. Lady Diana Spencer (1961-1997), tidligere prinsesse, var høyt elsket av mange, og fikk en hel verden til å preges av dyp

sorg etter hennes tragiske død. Céline Grünhaugens artikkel *Our Queen of Hearts – the glorification of Lady Diana Spencer: a critical appraisal of the glorification of celebrities and new pilgrimage* (2010) skriver Céline Grünhaugen at offentlighetens sorg etter Dianas død av mange ble betegnet som massehysteri eller som «et kollektivt øyeblikk av galskap». Store blomsterhav (fig.39) prydet Storbritannia i tiden etter hennes død, og mange tusen mennesker kom reisende for å ta del i sorgen. Som Grünhaugen fremhever, viste menneskenes atferd i etterkant av Dianas død, mange likhetstrekk til de religiøse pilgrimsferdene; enorme folkemasser som kom med offergaver i form av blomster, bamses og religiøse bilder, og sterke reaksjoner dersom noe ble fjernet – som om objektene var i besittelse av noe hellig. Utformingen av gravmonumentet hennes gir også sterke assosiasjoner til at dette tilhører en hellig person: hennes siste hvilested er en liten øy midt i en liten innsjø på Spencer-familiens eiendom. Graven hennes er markert av en hvit amfora, men det er ikke lov å ta seg inn til gravstedet; det er mulig å betrakte det fra land. Like ved innsjøen står det et minnetempel hvor besøkende kan etterlate gaver og hilsener (fig.40).<sup>138</sup> Tempelet er utformet som et gresk tempel, med navnet hennes gravert inn i et bånd i pedimentet. Det er ikke til å unngå de historiske referansene, med tempelet som en helligdom, sammen med Dianas navn som også er navnet på en romersk gudinne. Dette forsterker inntrykket av at detter har med en hellig person å gjøre. Minnene om denne hendelsen er med på å forme betrakterens *phantasiai* og skaper en sterkere forståelse for sorgen som den britiske nasjonen følte etter prinsesse Charlottes bortgang. Følelsen av melankoli preger betrakterens minner om den mer nylige hendelsen, også forsterker den *levende tilstedeværelsesresponsen* som oppstår i møte med prinsesse Charlottes skulptur.

---

<sup>138</sup> Céline Grünhaugen, "Our "Queen of Hearts" - the Glorification of Lady Diana Spencer: A Critical Appraisal of the Glorification of Celebrities and New Pilgrimage," *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 22, no. Pilgrimes Today (2010). 71-75



Figur 40

Dette kapittelet har diskutert ulike eksempler av *levende tilstedeværelsesrespons* i en tid hvor etterligning og livaktighet fikk en større og mer akseptert rolle i utforming av skulptur. Dette har vist at gravskulpturenes livaktige fremstillinger har stor innvirkning på betrakterens følelser, og illustrerer hvordan empatien er med på å forsterke forestillingen om at gravskulpturen opptrer som levende. Som det kommer tydelig frem av disse monumentene, påvirker betrakterens persepsjoner sinnet direkte og de mentale bildene som oppstår er alltid følelsesmessig ladde; dette gjør det lettere for dem å fikseres i sinnet. Minnebilder dannes på bakgrunn likheten til det som skal erindres, og holdningen betrakteren har til erfaringen som erindres. Erindring er som en rekonstruksjon av den visuelle erfaringen for sinnets indre øye, og involverer refleksjon, dømmekraft, følelser og forestillingsevne, noe som gjør at for eksempel sorguttrykk får en sterkere påvirkning på betrakterens sinn. Det ses også en utvikling i gravmonumentenes fremstillinger, hvor det går fra Urbans gjenoppstående og seirende uttrykk, til å fremstille den sterke og såre sorgen som følger av at noen man elsker er borte Maria Cristina og prinsesse Charlottes monument. Sorgens sentralitet i gravmonumentenes uttrykk understreker også viktigheten av erindring for å bevare den dødes minne i gravmonumentet. Dette preger gravmonumentenes fremstilling også inn på 1900-tallet, men får gradvis en mindre plass. Det moderne menneskets mer distanserte forhold til døden skaper endringer i gravmonumentenes utforming. Fremveksten av det digitale gjør seg også gjeldende i forhold til gravskulptur og erindring; hvordan dette påvirker betrakterens *levende tilstedeværelsesrespons* er noe av det som vil bli diskutert i neste kapittel.



## Kapittel 5: Den moderne gravskulpturen og digital erindringskultur: QR-kode og digitale gravmonumenter.

### 5.1 Sorg og tro



Figur 41

Gravmonumentene på begynnelsen av 1900-tallet har mange likhetstrekk til den romantiske minneskulturen på slutten av 1700-tallet og gjennom hele 1800-tallet. Det viser blant annet monumentet til Appiani-familien fra 1910 som befinner seg på Cimitero Monumentale di Staglieno i Genova i Italia. Monumentets motiv viser den døde liggende på en base eller seng tildekket av et drapert laken. Det er en mann som ligger der, kroppen hans er svøpt i et laken og hendene hans er foldet. Sengen er rammet inn av et lite rom som kan minne om et gravkammer. Kunstverkets agens forsterkes av de livaktige fremstillingene av de fire sørgende som står siden av sengen og skaper en fallende vertikal komposisjon: Lengst til venstre står en kvinne med blikket vendt skrått oppover. Hun har lange klær og hodet er dekket av et slør, og hun holder venstre hånd til brystet mens høyre hånd hviler på en knelende kvinne foran henne. Denne knelende kvinnen er i ferd med å synke sammen, men har grepet fatt i den andre kvinnens hånd med begge hender, mens blikket er vendt mot den døde. Foran henne sitter enda en knelende kvinnefigur, men denne er enda mer sammensunken, hun hviler venstre arm på sengen ved siden av den døde, mens blikket er vendt ned og hele hodet og ansikt er skjult for betrakteren med et slør. Ansiktet kan likevel sees om man går helt nært på. Den siste kvinnen sees nesten liggende på bakken. Hun ligger på knærne og har brutt sammen i gråt. Hun er vendt

fremover, lener seg på armene og ansiktet er helt skjult for betrakteren av det flommende håret hennes. Sorg og fortvilelse preger monumentet, fra den tilsynelatende kontrollerte og innadvendte sorgen hos den stående, til fullstendig nedbrutthet hos den liggende kvinnen. Deres agens er består ikke av liv i en biologisk forstand, men betrakteren får likevel opplevelsen av å betrakte en virkelig syning.

Figur 42



Skulpturens *pathos* befinner seg i de sørgendes kroppsspråk som understreker den fortvilende sorgen og håpløsheten over at en elsket er borte. Disse skulpturene skaper bilder i betrakterens sinn på bakgrunn av sine tidligere erfaringer, og forsterker den livaktigheten som skulpturene uttrykker. Å betrakte disse menneskene i sorg fremkaller de samme responsene som hvis det skulle være virkelige mennesker som sørget over sitt familiemedlem. For en betrakter fra vestlige kulturer, forsterkes også kunstverkets *enargeia* gjennom to detaljer som gir hele monumentet et uttrykk for håp om et liv etter døden, og som trekker paralleller til den kristne tro: bak hodet til den stående kvinnen bakerst og den døde, er det skåret ut en sirkel som kan minne om en gloriefremstilling. Dette gir monumentet referanser til Jomfru Maria og Kristus, hvor Appianifamiliens tro og håp om et liv etter døden garanteres gjennom å sammenligne sin familie og deres tap med Guds sønn og hans hellige mor ved graven. Dette gjør at monumentet ikke bare uttrykker den personlige sorgen, men også den kollektive sorgen i tiden mellom korsfestelsen og til gjenoppstandelsen. Dette er med på å skape en *levende tilstedeværelsesrespons* hos betrakteren, som gjenkjenner sorgen som de føler, som om det var betrakterens egen sorg.

## 5.2 Levendegjøring av de døde gjennom digital erindring

W. M. Spellmann skriver i innledningen av boken *A Brief History of Death* (2014) at døden har blitt mer adskilt fra livet i den moderne vestlige kulturen. Der hvor man tidligere fant hvile i hjemmet, i nærvær av familie og slektninger som tok farvel, har man nå sykehus, pleiehjem og lignende fasiliteter som sørger for et «passende» sted med profesjonelle som

håndterer denne overgangen, og familie og venner kommer nå på besøk for å ta farvel.<sup>139</sup> Dette distanserte forholdet til døden kommer kanskje til uttrykk i gravmonumentenes utforming, men håpet om å bli husket er likevel tilstede. Fremdeles blir gravmonumentet for mange som en materiell stedfortreder for den døde, på samme måte som i antikken: Den dødes tilstedeværelse i gravsteinen forsterkes gjerne i forbindelse med helligdager, bursdager og jubileer, hvor man gjerne oppsøker gravstedet. Man har gjerne med gaver, og noen til og med mat, til den døde, som viser at man den dag i dag kan betrakte gravsteinen som den dødes nærvær.<sup>140</sup>

Gravmonumenter, minneord og minneobjekter kan forstås som ytre kulturelle former som skal fungere som en opprettholdelse av tanker og bilder som tilegnes gjennom en levende persons indre tilstander.<sup>141</sup> De siste tiårene har det digitale blitt en stor del av livene våre, og nå blir det også en større del av døden og erindringskulturen i vestlige kulturer. I masteravhandlingen *Visiting Digital Tombstones: Unearthing Questions of Personhood, Commemoration and Remembrance Processes* (2015) undersøker Francesca Albrezzi hvordan brukere av digitale enheter anvender blant annet sosiale medier i sorg- og erindringsprosesser etter noens død. Hun beskriver sosiale medier som en form for digitale gravsteiner, fordi mange søker til den dødes profil på sosiale medier for å minnes noen – fremfor å oppsøke gravstedet på samme måte som man tidligere gjorde.<sup>142</sup> Dette gjør at den døde også blir levendegjort eller «holdt i live» gjennom det virtuelle. Betyr dette at gravmonumentenes funksjon som minnebevarer og bevarer av den dødes tilstedeværelse blir overflødig, og hvordan preger i så fall digitalisering gravmonumentenes *levende tilstedeværelse*?

### 5.3 Den digitale gravsteinen

For digitalisering av gravmonumenter er også i utvikling. En økende trend i USA er for eksempel bruken av QR-koder på gravsteiner. Quiring Monuments, et amerikansk begravelsesbyrå, skriver blant annet på nettsiden sin:

Cemetery headstones haven't changed much in the last 5000 years.. until now. [...]  
While technology has allowed for more mobility, it has also increased the separation of

---

<sup>139</sup> W. M. Spellmann, *A Brief History of Death* (London: Reaktion Books, 2014). 8

<sup>140</sup> Hallam; Elizabeth & Hockey; Jenny, *Death, Memory and Material Culture*, ed. Herzfeld; Michael Gilroy; Paul, Miller; Danny, 1 ed., *Materializing Culture* (Oxford, New York: Berg, 2001). 148

<sup>141</sup> *Ibid.* 4

<sup>142</sup> Francesca Albrezzi, "Visiting Digital Tombstones: Unearthing Questions of Digital Personhood, Commemoration and Remembrance Process" (University of California, 2015). 1, 29-30, 37-38

families worldwide. What hasn't changed is our desire to keep memories of loved ones alive for future generations. Quiring Monuments has created a new type of headstone which connects families regardless of where they live. Our Living Headstones® memorial blends the timeless tradition of granite headstones with the newest technology available. We provide an interactive "living" memorial that is a legacy for future generations.<sup>143</sup>

Figur 43



Denne formen for gravstein skal altså kombinere et tradisjonelt granittmonument med moderne teknologi, ved å legge til en QR-kode på gravmonumentet som kan scannes av enhver som eier en smarttelefon. Den sammenlignes med en personlig Facebook-side, hvor familie og venner kan samle informasjon om den døde. Dette kan være nekrolog, slektstre og -historie, bilder, kommentarer fra venner og slektninger, samt linker som gjør at man kan dele innholdet blant annet

via Facebook og Twitter. Det skal også være mulig å finne gravsteinens nøyaktige posisjon på kirkegården. Denne formen for digitalisering tillater den døde å ha en «tradisjonell» gravstein i kombinasjon med digitalt innhold.

Figur 44



Digitalisering skaper også nye uttrykk i selve gravmonumentet: 7. april 2017 publiserte nettsiden Reuters.com en artikkel om prototypen til verdens første digitale gravstein. Overskriften lyder *Slovenian firm brings tombstones to life* og representerer noe helt nytt innen gravskulptur. Gravsteinen, som befinner seg på Pobrezje-kirkegården i Maribor i Slovenia ser ved første øyekast ut som en helt vanlig gravstein. Men ved hjelp av sensorer som registrerer menneskelig nærvær blir den «vekket til live» i løpet av få

<sup>143</sup> Quiring Monuments, "Living Headstones," <https://www.monuments.com/store/headstones-accessories/living-headstones-qr-code>.

sekunder. Den består av en 48 tommer touchscreen som blant annet viser bilder og videoer av den døde. Når det ikke er noen til stede registrerer disse sensorene dette, og kun navn og fødsel- og dødsdato vises. Dette skal være med på å spare både skjerm og energi, og er med på å forlenge gravsteinens levetid. Den skal være kompatibel med en smarttelefon-applikasjon og 3000 euro er hva som skal til for å få en tilsvarende.<sup>144</sup>

Gravsteinen ble utviklet av firmaet Bioenergija med hjelp av Milan Zorman, professor i databehandling ved Universitetet i Maribor. Zorman uttaler også at det arbeides med en applikasjon som skal øke gravsteinens interaktivitet. Slik vil man blant annet kunne få lyd via høretelefoner som er tilkoblet mobiltelefonene som bruker applikasjonen, og de besøkende vil kunne høre på videoene som spilles på gravsteinen.<sup>145</sup> Gravmonumentets *levende tilstedeværelse* formes dermed ikke av en skulptur av den døde, men gjennom bilder og videoer som viser den dødes liv. Ved at betrakteren blir presentert med bilder av den døde, slik de faktisk så ut, høre deres favorittmusikk, eller høre dem snakke, gjør at forestillingen om den døde som taleren blir forsterket i møte med slike gravmonumenter. Dette gjør monumentet mer individualisert, for man får langt mer informasjon om den dødes levde liv enn man tidligere har gjort. Den dødes *phantasiai* blir mer som et direkte inntrykk på betrakterens sinn, hvor betrakterens egne forestillinger eller tidligere erfaringer spiller en mindre viktig rolle. Denne formen for erindring i gravmonument, skaper sterke referanser til de romerske sarkofagene, hvor man gjennom sarkofagens dekorasjoner blir presentert enkelte trekk ved den dødes personlighet som er med på å forme betrakterens *phantasiai*.

På samme tid blir et digitalt gravmonuments materialitet utfordret: ikke den fysiske, men snarere dens symbolske funksjon – noe som også påvirker den dødes tilstedeværelse. En digital gravstein som dette krever mer vedlikehold enn et «ordinært» monument i stein. Programvaren må kanskje oppdateres, og den krever at den til enhver tid ikke har store skader eller sprekker som kan føre til ødeleggelser av vær og vind. Uten noen form for innskrift i steinen eller andre fysiske referanser til den døde, vil også den dødes anonymitet bli et faktum dersom det i verst tenkelig fall skulle oppstå en systemfeil, om serveren får virus eller skulle krasje. Den fryktede glemselen vil dermed også bli en realitet, fordi den dødes tilstedeværelse til enhver tid er avhengig av en mer fysisk form vedlikehold fra de levende, enn kun gjennom de levendes minner.

---

<sup>144</sup> Marja Novak, "Slovenian Firm Brings Tombstones to Life with Digital Content," ed. Toby Davis (Reuters, 2017).

<sup>145</sup> Ibid.

Kanskje er digitale gravmonumenter fremtiden, men fremdeles ser det ut til at gravmonumentets fysiske materialitet er viktig for de gjenlevende og betrakterens erindring for å gi den døde sin tilstedeværelse. Kongelige gravmonumenter i Europa ser fremdeles ut til å bevare mange tradisjonelle og historiske referanser. Det fremtidige gravmonumentet til dronning Margrethe II viser hvordan dens utforming er med på å drive historien fremover; den skaper nye, innovative uttrykk gjennom tilbakeblikk på historien.

#### **5.4 Kongelige gravmonumenter i dag: prospektivitet gjennom retrospektiv**

24.april 2018 ble det annonsert at dronning Margrethe II av Danmarks gravmonument nå står ferdig etter 15 års arbeid. Det var opprinnelig tiltenkt dronningen og hennes ektemann prins Henrik, men etter prins Henriks uttalelser i forkant av sin bortgang i februar i år, ble deler av hans aske spredt på havet og resten begravet i slottshagen på Fredriksborg. Utformingen er likevel ikke endret, og representerer også prins Henriks minne selv om det ikke er hans siste hvilested. Monumentet er plassert i Sankt Birgittas kapell i Roskilde domkirke og føyer seg inn i den lange rekken av kongelige gravmæler som befinner seg der: Roskilde domkirke har fungert som gravsted for det danske kongehuset siden tidlig middelalder, og huser nesten 40 konger og dronninger. Verket har fått navnet «Sarkofag» og er laget av den danske billedhuggeren Bjørn Nørgaard.

Sokkelen som monumentet står på er laget av sandstein fra Frankrike, som representerer prins Henriks franske opphav. De tre søylene som bærer sarkofagen er laget av dansk granitt, færøysk basalt og grønlandsk marmor, som representerer Kongeriket Danmark, og hver av disse er dekorert med støpte elefanthoder i sølv. På toppen av sarkofagen er det en samling av ulike symboler, allegorier og heraldikker i gullbelagt bronse. Blant disse kan man for eksempel finne en færøysk vær, en grønlandsk isbjørn, og løven med det danske flagg, grunnloven og riksvåpenet. Det er også mer personlige elementer, som for eksempel prinsens vin og diktsamling, og dronningens malerpensler og dachser, som forsterker nærværet av dronningen og prinsen gjennom karakteristiske attributter. Selve sarkofagen er støpt i glass og i et hulrom på innsiden ligger to sandblåste figurer som skal forestille regentparet.

Figur 45



Som i prinsesse Dianas monument, er de historiske referansene veldig fremtredende i dronning Margrethes monument. Men i motsetning til Dianas monument, som har tydelige referanser til klassisk arkitektur og mytologi, henter dronning Margrethes sarkofag mange ulike elementer fra både førkristen og kristen gravskulptur; man kan egentlig si at hele gravmonumentets historie samles sammen og kulminerer i denne sarkofagen. Nørgaard har selv uttalt at den kunstneriske utfordringen med å lage et gravmæle, er at samtidskunsten er et uttrykk for den tiden vi lever i. Ønsket var derfor at sarkofagen skulle oppfattes som et kunstverk, samtidig som at det skal inngå i en lang historiefortelling, både om sarkofagens utforming, og den kongelige historien som ligger gravlagt i Roskilde; fortid og nåtid skulle møtes. Han lot seg inspirere av fortidens skulpturelle verker, hvor man kunne lese datidens syn på verden og kongemakten gjennom sarkofagene. Med dette i tankene ønsket han å vise en mer åpen og transparent

fortelling, og ønsket å utforme sarkofagen i glass. Han forklarer også at dronningen og prinsens hulrom i glasset skal være en referanse til den tomme graven i kristendommen, og dermed minne betrakteren på at livet ikke slutter her.<sup>146</sup> Samtidig er det ikke til å unngå å legge merke til de førkristne referansene, med sarkofagens form, og de karakteristiske attributtene som skal representere de kongeliges identitet og personlighet. Spillet som Jás Elsner beskriver, mellom å lage et rom for noe spesielt, konstruere en hemmelighet som skal holdes og bevares, og samtidig fremheve sarkofagens betydning med dekorasjoner som både kan bekrefte eller fornekte deres tilsynelatende primære funksjon ved en begravelse, blir utfordret av sarkofagens transparente utseende. Sarkofagens agens kommer til uttrykk i de sandblåste figurene livaktige fremstilling, som kan nærmest minne om et avtrykk av dem. Dets agens forsterkes også av de karakteristiske symbolene som hviler på toppen av sarkofagen. Sarkofagens transparens henspiller også på samtidens distanserte forhold til døden: Døden skal verken ses eller nevnes mer enn nødvendig. Vi skåner oss selv fra den. Likevel er den en del av oss, og betrakteren ser nå rett på den. Denne utformingen er ikke like direkte og «brutal» som for eksempel Ludvig XII og Anne Bretagnes monument, men skaper likevel et direkte inntrykk på betrakterens sinn, som ikke kan unngå å se dødens tilstedeværelse.

Her blir også Aby Warburgs betraktninger av kunstens funksjon som et verktøy for *erindringen*.<sup>147</sup> Dronning Margrethes sarkofags sterke historiske referanser tydeliggjør Warburgs *Nachleben*- og *Mnemosyne*-begrep, som forklarer fortidens invasjon i nåtiden: Dette kommer til uttrykk gjennom menneskets kollektive erindring, som gjør fortiden levende for betrakteren gjennom dronningens gravmonument.<sup>148</sup> Med prins Henrik som nå er borte, er betrakteren klar over hans legemlige fravær i kirken. Derfor er det dronning Margrethes stemme den sterkeste og tydeligste og tilfører verket sitt *enargeia* som gjør det mer levende på betrakteren. Hennes rolle som dronning tydeliggjøres, samtidig som hennes menneskelighet understrekes gjennom valget om å bevare prins Henriks «avtrykk» i glasset. Sarkofagens sterke symbolikk illustrerer ikke bare regentparets makt over det danske kongedømmet, men også dronningens sterke ønske om å ha ektemannen ved sin side også i døden – om så bare i symbolsk form. Ved å bevare fremstillingen av dem sammen, blir de sandblåste figurene også en bekreftelse på deres ekteskap, og at deres liv sammen lever videre også etter døden. Dronning Margrethes *phantasiai* skaper bilder for betrakterens sinn, som viser deres tilhørighet til

---

<sup>146</sup> Lea Holtze, "Billedserie: Her Skal Dronning Margrethe Gravlegges," *Kristelig Dagblad* 2013.

<sup>147</sup> Diers, "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History." 60

<sup>148</sup> van Eck, *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*, 16.



hverandre og at de for alltid vil være sammen gjennom gravmonumentets minne, selv om deres kropper ikke hviler sammen i fysisk forstand.

Dette kapitlet har vist hvordan gravskulpturens uttrykk har endret seg fra den romantiske minnekulturen på begynnelsen av 1900-tallet, til dagens digitaliserte erindringskultur. Det distanserte forholdet mennesker i dag har til døden, preger også hvordan dagens mennesker sørger og ivaretar de dødes minner. Likevel ser det ikke ut til at gravmonumentets funksjon som en materiell stedfortreder blir fullstendig erstattet av den dødes Facebook-profil. Dette viser at gravskulpturens materialitet fortsetter å være viktig, også i en verden som beveger seg større grad bort fra det materielle livet og mer inn i det digitale og virtuelle. Den dødes *levende tilstedeværelse* kommer fremdeles til uttrykk i gravmonumentet, illustrerer at gravmonumentets materialitet er viktig for ivaretagelse av minnet om de døde.

## Avslutning

I avslutningen av sin bok, forklarer van Eck den menneskelige evnen til å tillegge tilsynelatende døde objekter en form for liv, som en del av den grunnleggende overlevelsesmekanismen som stammer helt fra de tidligste *homo sapiens*. Hun forklarer at nyere paleoantropologisk forskning har kommet frem til at dette var viktig for menneskets overlevelse: det var tryggere å betrakte objekter som for eksempel trær og steiner som levende dyr, enn å anta at de var livløse objekter ute av stand til å skade mennesket.<sup>149</sup> Som van Eck poengterer i begynnelsen av boken, er hennes hensikt å kartlegge den teoriehistoriske bakgrunnen til kunstverkenes *levende tilstedeværelsesrespons* og kartlegge diskusjonene omkring de ambivalente følelsene som oppstår hos betrakteren som ser på et kunstverk som trigger denne responsen. Hensikten med denne oppgaven har vært å vise at disse responsene i møte med et gravmonument ikke bare er en naturlig del av menneskets natur; slik også Sforza Pallavicino anså betrakterens reaksjoner til et maleri eller en skulptur som om de var levende som et naturlig trekk ved den menneskelige erkjennelsen, men også en nødvendighet for å bevare minnene om dem som er borte.

Betrakterens opplevelse av den dødes *levende tilstedeværelse* i et gravmonument består ikke i at den døde våkner til live i verken en biologisk eller spirituell forstand. Det er ikke den dødes sjel eller ånd som åpenbarer seg for betrakteren, men betrakterens minner eller forestillinger om den døde, uavhengig om det er den sørgende, troende eller besøkende, som fremkaller et gravmonuments *levende tilstedeværelse*. Gravmonumentets subjekt gjør det vanskelig å lese deres tidsreferanse, og enhver fastholdelse av transcendens og evig liv gjør det menneskelige forfallet enda mer synlig.

Selv om det moderne menneskets forhold til døden ser ut til å bli mer og mer distansert, kan det virke som at ønsket om å gi den døde en form for *levende tilstedeværelse* blir større. Dette ønsket uttrykkes gjennom utviklingen av digitale gravsteiner, QR-koder og hvordan sosiale medier brukes i den moderne erindringskulturen. De dødes Facebook-profiler blir for mange en digital «erstatning» for den materielle gravsteinen. Samtidig virker det ikke som gravsteinenes materialitet forblir overflødig: Det er fremdeles en markering av en persons *sema* (tegn) og det vil for alltid også bevare en persons *mnema* (minne), og for mange vil ikke den digitale erindringen kunne overgå eller sammenlignes med gravmonumentets materialitet.

---

<sup>149</sup> Ibid.

Fra 1996 har den Den norske kirke tillatt askespredning som en form for gravlegging. Dette innebærer å spre asken for vinden, i sjøen eller i naturen, og medfører at den døde og dens familie frasier seg retten til et gravminne med navn, fødsels- og dødsdato på gravplass dersom dette velges. Flere og flere ønsker denne formen for gravlegging, men det ser også ut til at det for enkelte er problematisk at man ikke har en gravstein å gå til i etterkant. For eksempel kan man i en artikkel på [www.nrk.no](http://www.nrk.no) om askespredning fra 5.februar 2014, lese om Geir Borgen som valgte å spre sin fars aske på havet. I artikkelen forklarte Borgen at han på grunn av farens bakgrunn som sjømann og hans eget ønske før hans død, anså askespredning som den mest riktige formen for gravlegging. Han fortalte at han på denne måten kan minnes sin far hver gang han er ved havet, om det er i en vestlandsfjord eller på et annet kontinent; likevel savner han en grav å gå til. Familien har ønsket å gravere farens navn på en stein på familiegravstedet, men dette er en rett man frasier seg når man har valgt askespredning i Norge. Fordi mange av de gjenlevende planlegger at deres egne navn skal stå på denne steinen, synes familien det er vanskelig at ikke farens navn er der. For dem som er igjen viser dette at behovet for et materielt og fysisk symbol på den døde, er viktig for å bevare følelsen av den dodes tilstedeværelse.

Figur 46



Materiell kultur medierer vårt forhold til døden og de døde gjennom objekter, bilder og praksiser, steder og rom. Et gravmonument kan være med på å gjenskape minner om fortiden, minnes de døde, eller til og med fungere som et *memento mori*, en påminnelse om vår egen fremtidige død.<sup>150</sup> Erindring gjennom materielle objekter gir på en måte minnene en fysisk manifestasjon, og slik blir gravmonumentet en slags materiell stedfortreder for dem som ikke lenger er blant oss. Denne forestillingen er nok sterkest for dem som stod den døde nær, men også andre besøkende av en gravlund blir preget av de dodes tilstedeværelse i gravsteinen – uavhengig av tid, rom eller historie.

Den vestlige minnetradisjonen har siden renessansen bygget på tanken om at både naturlige og menneskeskaptede materielle objekter kan fungere som en ekvivalent til den menneskelige erindringen. Det har blitt tatt for gitt at minner som er skapt av sinnet kan overføres til materielle

---

<sup>150</sup> Jenny, *Death, Memory and Material Culture*.

objekter som blir til symbolene for disse minnene, og dermed skaper en varig og utvidet bevaring utover den rene mentale eksistens. Den vestlige tenkningen omkring minner kan føres tilbake til Aristoteles tanke om minner som et avtrykk eller tegning av ting følt inni oss, eller Giampolis seraglio, et teater i bevegelse, som understreker den livaktigheten som minner besitter gjennom menneskets erindring. Gravplassen er et rom for sorg og for minnene om det som har vært. Disse utallige minnene som fyller gravlunden forsvinner gjennom tiden og historien, og er noe de fleste av oss ikke får ta del i. Dette er minner og avtrykk etter dem som har vært, og som uttrykkes i et siste lite pust gjennom gravsteinene som befinner seg der. Gravsteinen blir den fysiske og tilsynelatende evigvarende erstatningen av det forgjengelige livet – det siste beviset på et liv som har levd. Dermed tillegger vi gravsteinen en slags levende tilstedeværelse som vekkes av savnet etter dem vi har mistet. For enhver som har mistet noen, vil gravsteinen til deres kjære alltid besitte en slags livaktighet og fungere som en slags materiell «stedfortreder». Som utdraget hentet fra Fredrik Backmanns roman *En mann ved navn Ove*, tillegger man som betrakter gravmonumentet en form for *levende tilstedeværelse* for å kunne «føle» at den døde fremdeles befinner seg blant oss. Samtidig har denne oppgaven vist at man også attribuerer monumenter til mennesker man ikke har noen forutsetning for å kjenne, en form for liv. Dette viser at det ikke bare handler om de levendes ønske om å holde liv minnene etter sine kjære, men også om ivareta et hvert menneskes minne. Dette kan spores tilbake på oss selv, ved at vi gjennom vår empati forstår behovet for å få en bekreftelse på at vårt eget minne vil bli ivaretatt gjennom gravsteinens materialitet og tilstedeværelse. Lacans diagram fra kapittel 1 igjen nettopp dette: betrakteren ser ikke bare *tilbake* på historien og minnene om det som har vært, men også fremover mot sin egen fremtid. Den døde blir ikke bare et symbol på sin egen *levende tilstedeværelse*, den blir også et symbol på den som står og betrakter. Man må derfor ikke se på betrakterens responser eller gravmonumentets uttrykk separat for å forstå dens helhetlige budskap. Man må se på det som en kontinuerlig utveksling mellom betrakter og gravmonument: Det handler ikke om å vekke til live de døde, men om å gjøre fortiden og deres fravær tilstedeværende i nåtiden. Om å fastholde et minne, bevare både den dødes og sitt eget minne i de levendes verden slik at man for alltid forblir en del av evigheten.

*Vita enim mortuorum in memoria est posita vivorum*

-Marcus Tullius Cicero

## LITTERATUR

- Adams; A., Barker; J., Cameron; A.J., Dunkelman; M., Fozi; S., Frequin; S., Marcoux; R., Nash; S., Nuttall; G., Palozzi; L., Reeves; M., Woods; K. *Revisiting the Monument: Fifty Years since Panofsky's Tomb Sculpture*. Courtauld Books Online. Edited by Alixe Bovey. London: The Research Forum of the Courtauld Institute of Art, 2016.
- Akeroyd, Marissa Naschae. "Eleanor of Aquitaine: By the Grace of God Queen of England." Southeastern Louisiana University, 2017.
- Albrezzi, Francesca. "Visiting Digital Tombstones: Unearthing Questions of Digital Personhood, Commemoration and Remembrance Process." University of California, 2015.
- Ariès, Philippe. *The Hour of Our Death*. Translated by Helen Weaver. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991.
- Aristoteles. *Om Sjelen*. Translated by Tore Frost. Oslo: Vidarforlaget, 2010.
- Backmann, Fredrik. *En Mann Ved Navn Ove*. Translated by Nina M. Due. Oslo: Cappelen Damm, 2013.
- Barker, Sheila Carol. "Art in a Time of Danger: Urban VIII's Rome and the Plague of 1629-1634." Graduate School of Arts and Sciences, Colombia University, 2002.
- Baudrillard, Jean. "Simulacres Et Simulation." *The Visual Culture Reader* (1998): 145-46.
- Birk, Stine. *Depicting the Dead: Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity (Asma). Aarhus: Aarhus University Press, 2013.
- Boardman, John. *Greek Sculpture: The Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1995.
- Bogue, Ronald. *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach, Vol. 2: Mimesis, Semiosis and Power*. Mimesis in Contemporary Theory. Edited by Ronald Bogue. Vol. 2: John Benjamin's Publishing Company, 1991.
- Callahan, Leslie Abend. "Signs of Sorrow: The Expression of Grief and the Representation of Mourning in Fifteenth Century French Culture." The City University of New York, 1996.
- Camille, Michael. "Simulacrum." In *Critical Terms of Art History*, edited by Shiff; Richard Nelson; Robert S., 35-48. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2003.
- Carroll, Maureen; Rempel, Jane. *Living through the Dead: Burial and Commemoration in the Classical World*. Oxford and Oakville: Oxbow Books, 2011.
- Currie, Morgan. "Transfigured Reality: Sculpture and Sainthood in Early Modern Italy." University of Harvard, Graduate School of Arts and Sciences, 2015.
- Davies, Glenys. "Before Sarcophagi." Chap. 1 In *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, edited by Jás; Huskinson Elsner, Janet. Millennium Studien/Millennium Studies, 21-53. Berlin: De Gruyter, 2011.
- Davies, Penelope J. E. *Death and the Emperor: Roman Imperial Funerary Monuments from Augustus to Marcus Aurelius*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Dickie, George. *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*. 1 ed. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- Diers, Michael. "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History." *New German Critique*, no. 65 (Spring-Summer 1995): 59-73.
- Elsner, Jás. "Decorative Imperatives between Concealment and Display: The Form of Sarcophagi." *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 61/62 (Spring/Autumn 2012 2012): 178-95.
- Elsner, Jás; Huskinson, Janet. *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*. [in English] Millennium Studien/Millennium Studies. Vol. 29, Berlin/New York: De Gruyter, 2011.

- Eubanks, Kevin Eugene. "Family Memorials: Domestic Imagery in the Life and Death of Princess Charlotte Augusta." The University of Tennessee, Knoxville, 1996.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford, New York: Clarendon Press, 1998.
- Grünhagen, Céline. "Our "Queen of Hearts" - the Glorification of Lady Diana Spencer: A Critical Appraisal of the Glorification of Celebrities and New Pilgrimage." *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 22, no. Pilgrimes Today (1. januar 2010 2010): 16.
- Harness, Kelly. "Book Review of "Music and Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII", by Frederick Hammond." *Music Libraby Association* 53, no. 1 (1996): 4.
- Hibbard, Howard. *Bernini*. 2 ed.: Penguin Books, 1990. 1965.
- Hochstetler, Barbara Sonz. "The Tomb of Louis XII and Anne of Brittany in Saint-Denis." The Johns Hopkins University, 1973.
- Holly, Michael Ann. *The Melancholy Art. Essays in Arts*. 1 ed. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013.
- . *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Cornell Paperbacks. 1 ed. Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- Holtze, Lea. "Billedserie: Her Skal Dronning Margrethe Gravlegges." *Kristeligt Dagblad*, 2013.
- Homer. "Akillevs Skjold." Translated by Peter Østbye. Chap. 18. sang In *Iliaden*, edited by Peter Østbye, 321-30. Oslo: Aschehoug, 1980.
- . *Odyssen*. Translated by Peter Østbye. Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag ASA og De norske Bokklubbene A/S, 2001.
- Jenny, Hallam; Elizabeth & Hockey;. *Death, Memory and Material Culture*. Materializing Culture. Edited by Herzfeld; Michael Gilroy; Paul, Miller; Danny. 1 ed. Oxford, New York: Berg, 2001.
- Lindgren, Liisa. *Memoria - Gravvårdar, Skulpturkonst Och Minneskultur*. Translated by Camilla Ahlström-Taavitsainen. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2009.
- Lynch, Gay. "'Do Not Leave Me Behind Unwept": The Imperative of Grief and Its Aesthetic Forms in Greek Tradition." University of Berkeley, 2005.
- Madar, Heather K. S. "History Made Visible: Visual Strategies in the Memorial Project of Maximilian I." Berkeley University of California, 2003.
- Monuments, Quiring. "Living Headstones." <https://www.monuments.com/store/headstones-accessories/living-headstones-qr-code>.
- Novak, Marja. "Slovenian Firm Brings Tombstones to Life with Digital Content." edited by Toby Davis: Reuters, 2017.
- O'Meara, Thomas F. "Virtues in the Theology of Thomas Aquinas." *Theological Studies* 58, no. 2 (1. juni 1997 1997): 32.
- Panofsky, Erwin. *Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. 2 ed. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1973.
- Pierantoni, Ruggero. "Laboring the Birth of Doors." [In Engelsk]. *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies* 15, no. 183 (2011): 15.
- Plutark. *Moralia*. 759.
- Pop, Andrei Octavian. "Neopaganism: Henry Fuseli, Theatre, and the Cultural Politics of Antiquity, 1765-1825." Harvard University, 2010.
- Rakita, Gordon F. M.; Buikstra, Jane E.; Beck, Lane A.; Williams, Solan R. *Interacting with the Dead: Perspectives on Mortuary Archaeology for the New Millennium*. 4 vols. Vol. 4, Florida: University Press of Florida, 2005.
- Ramsey, Shawn D. "Deliberative Rhetoric in the Twelfth Century: The Case of Eleanor of Aquitaine, Noblewomen, and the *Ars Dictaminis*." Graduate College of Bowling Green State University, 2012.
- Rogan, Bjarne. "Et Faghistorisk Etterord Om Materiell Kultur Og Kulturens Materialitet." Chap. 16 In *Materiell Kultur Og Kulturens Materialitet*, edited by Saphinaz-Amal; Rogan Naguib, Bjarne, 31-381. Oslo: Novus forlag, 2011.

- Schor, Esther. *Bearing the Dead: The British Culture of Mourning from the Enlightenment to Victoria*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.  
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/reader.action?docID=581653&query=>.
- Smith, R. R. R. *Hellenistic Sculpture*. World of Art. London: Thames and Hudson, 1991. doi:0-500-20249-4.
- Spellmann, W. M. *A Brief History of Death*. London: Reaktion Books, 2014.
- van Eck, Caroline. *Art, Agency and Living Presence Response: From the Animated Image to the Excessive Object*. [in English] Studien Aus Dem Warburg-Haus. Edited by De Gruyter. Vol. 16, Berlin/Boston: Leiden University Press, 2015.
- Walker, Susan; Bierbrier, Morris. *Ancient Faces: Mummy Portraits from Roman Egypt*. The Trustees of the British Museum. New York: British Museum Press, 2000.
- Westin, Robert H. "Ars Moriendi Tradition and Visualization of Death in Roman Baroque Sculpture: Death Education in the Seventeenth Century ". *Death Education* 4 (1979): 13.
- Wood, Christopher S. "Maximilian I as Archaeologist." *Renaissance Quarterly* 58, no. 4 (Winter 2005 2005): 1128-74.
- Yonan, Michael. "Nobility and Domestic Conviviality in the Paintings of Archduchess Maria Christine." [In Engelsk]. *Theatrum historiae*, no. 4 (2009): 20.

## BILDER:

- Figur 1:** Gravmonument til Juan Nicola, laget av Enrico Butti (1889), Cementerio Central Montevideo, Uruguay. Foto: LaMisma, CC BY-SA 3.0, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=27989549>] [lastet ned 31.08.2018] ..... 7
- Figur 2:** Keiser Hadrians mausoleum i Roma (139 e.Kr.) Foto: Carole Raddato, Frankfurt, Tyskland, CC BY-SA 2.0, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37880572>] [lastet ned 31.08.2018] ..... 11
- Figur 3:** Hermafroditt av Gian Lorenzo Bernini (1620), Villa Borghese i Roma. Foto: Ukjent, hentet fra [[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=bernini+hermaphroditus&title=Special:Search&profile=images&fulltext=1&searchToken=cpifc1jq5mgY0gmevkla1elk5#/media/File:Borghese\\_Hermaphroditus\\_Louvre\\_Ma231.jpg](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=bernini+hermaphroditus&title=Special:Search&profile=images&fulltext=1&searchToken=cpifc1jq5mgY0gmevkla1elk5#/media/File:Borghese_Hermaphroditus_Louvre_Ma231.jpg)] [lastet ned 31.08.2018]..... 14
- Figur 4:** Detalj: Pluto og Persefone av Gian Lorenzo Bernini, Villa Borghese i Roma (1623). Foto: Paolo Picciati, CC BY-SA 4.0, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=66383758>] [lastet ned 31.08.2018] ..... 18
- Figur 5:** David Allenos gravskulptur (1910), Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires, Argentina. Foto: [www.recoletacemetery.com] [lastet ned 01.09.2018] ..... 19
- Figur 6:** Dexileos's stele (394 f.Kr.), Nasjonalmuseet i Athen. Foto: Sharon Mollerus – CC BY 2.0, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70213726>] [lastet ned 31.08.2018] ..... 20
- Figur 7:** Jaques Lacan *Scopic Regsiter (1973)* ..... 22
- Figur 8:** Illustrasjonsbilde Foto: ukjent. [<http://tinypic.com/view.php?pic=14wes7r&s=5&ref=weheartit#.W4mP-Lhx3IU>] [lastet ned 31.08.2018]..... 24
- Figur 9:** Kristus Pantokrator (500-tallet), St.Katarinaklosteret, Sinai. Foto: ukjent. Public Domain, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=489650>] [lastet ned 31.08.2018]..... 26
- Figur 10:** Skulptur i Cimitero Monumentale di Staglieno I Geneve. Foto: ALPIGURU69 – eget verk, CC BY-SA 4.0, [<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=62212241>] [lastet ned 31.08.2018]



.....	28
<b>Figur 11:</b> Kerameikos, Dexileos' stele (394 f.Kr.) Foto: Therese Clutario - originally posted to Flickr as Kerameikos, CC BY 2.0, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5135178">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5135178</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	33
<b>Figur 12:</b> Vasemaleri som fremstiller scenen hvor Odyssevs møter Elpenor i Hades (ca. 440 f.Kr.), Lykaon-maleren, Museum of Fine Arts, Boston. <a href="http://www.mfa.org">www.mfa.org</a> . [lastet ned 02.09.2018]	35
<b>Figur 13:</b> Phylonoos stele (ca. f.Kr.), Nasjonalarkologisk museum i Athen. Foto: George E. Koronaios, CC BY-SA 4.0, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72136006">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72136006</a> ]	36
<b>Figur 14:</b> Sarkofag til et barn, Prometeus-sarkofagen (ca. 200-tallet), Kapitolumseet i Roma .....	42
<b>Figur 15:</b> Eleanor av Aquataines gravskulptur (1204) og Henrik IIs gravskulptur (1189), Fontevraud-l'Abbaye, St. Denis. Foto: Esther Westerveld (Flickr: Abdij van Fontevraud - Fontevraud-l'Abbaye) [CC BY 2.0 ( <a href="https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/">https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/</a> )], via Wikimedia Commons <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Tombs_in_Fontevraud_Abbey.jpg">[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Tombs_in_Fontevraud_Abbey.jpg]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	52
<b>Figur 16:</b> Peter von Aspelts grav (1320), Mainz-katedralen, Tyskland. Foto: Bhuck, CC BY-SA 3.0, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6489075">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6489075</a> ] [lastet ned 01.09.2018].....	53
<b>Figur 17:</b> Pave Innocent IIIs gravmonument (1216), San Giovanni in Laterano, Roma. Foto: © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons, CC BY 2.5, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2848074">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2848074]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	54
<b>Figur 18:</b> Ludvig XII og Anne Bretagnes gravmonument, St. Denis (1519) Foto: Myrabella / Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18611160">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=18611160</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	57
<b>Figur 19:</b> Detalj av apostlene i Ludvig XII og Anne Bretagnes gravmonument, St. Denis, Frankrike. Foto: Roi Boshi – eget verk, CC BY-SA 3.0, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11353166">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=11353166</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	57
<b>Figur 20:</b> <i>Skolen i Athen</i> av Rafael, () Foto: Stitched together from vatican.va, Public Domain, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4406048">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=4406048</a> ] [lastet ned 01.09.2018].....	58
<b>Figur 21:</b> Gresk stoa, Athen. Foto: Public Domain, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=190842">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=190842</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	58

<b>Figur 22:</b> Detalj av Anne Bretagne og Ludvig XIIIs monument, St. Denis, Frankrike Foto: ..	59
<b>Figur 23:</b> William av Harcignys gravmonument (1400-tallet), Laonmuseet, Frankrike Foto: Vassil [Public domain], from Wikimedia Commons [ <a href="https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Gisant_Guillaume_de_Harcigny_Mus%C3%A9_de_Laon_280208_2.jpg">https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Gisant_Guillaume_de_Harcigny_Mus%C3%A9_de_Laon_280208_2.jpg</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	60
<b>Figur 24:</b> Claude de Frances gravmonument (1558), St.Denis, Frankrike .....	60
<b>Figur 25:</b> Detalj av Anne Bretagne og Ludvig XIIIs gravmonument, St.Denis, Frankrike .....	61
<b>Figur 26:</b> Detalj av Den velsignede Ludovica Albertoni (1674) av Gian Lorenzo Bernini, San Francesco a Ripa, Roma. Foto: Nina Volare - Flickr <a href="https://www.flickr.com/photos/41099823@N00/5030850562/">https://www.flickr.com/photos/41099823@N00/5030850562/</a> , CC BY-SA 2.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40643907">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40643907]</a> [lastet ned 01.09.2018] ....	61
<b>Figur 27:</b> Philippe Pots gravskulptur (1493), Louvremuseet, Paris Frankrike. Foto: By I, Sailko, CC BY 2.5, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5858547">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5858547</a> ] [lastet ned 01.09.2018].....	63
<b>Figur 28:</b> Maximilian Is gravmonument (1519), av Albrecht Dürer og . Foto: .....	<b>Feil!</b>
<b>Bokmerke er ikke definert.</b>	
<b>Figur 29:</b> Detalj av Maximilian Is gravmonument (1519) Hokirche, Innsbruck. Foto: Erich Schmid, CC BY-SA 3.0 at, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30255799">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=30255799</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	65
<b>Figur 30:</b> Triumfprosjonen, tresnitt av Albrecht Dürer (1522) Foto: Ulg Lis – eget verk, Public Domain, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10072021">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=10072021</a> ] [lastet ned 01.09.2018].....	66
<b>Figur 31:</b> Triumfbuen, tresnitt av Albrecht Dürer (1515) Foto: National Gallery of Art: online database: entry 1991.200.1, Public Domain, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24094955">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=24094955</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	66
<b>Figur 32:</b> Pave Urban VIIIIs gravmonument (1644) av Gian Lorenzo Bernini, St.Peterskirken i Roma. Foto: [ <a href="http://www.stpetersbasilica.com">www.stpetersbasilica.com</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	73
<b>Figur 33:</b> Giuliano De Medicis gravmonument av Michelangelo Buonarotti (1531), Basilica di San Lorenzo, Firenze, Italia. Foto: <a href="https://archive.org/details/lifeofmichaelang00roll">https://archive.org/details/lifeofmichaelang00roll</a> (from JP2 files), Public Domain, [ <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15405900">https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15405900</a> ] [lastet ned 01.09.2018]	73
<b>Figur 34:</b> Detalj av pave Urban VIIIIs gravmonument (1647) av Gian Lorenzo Bernini, St.Peterskirken i Roma. Foto: [ <a href="http://www.stpetersbasilica.info">www.stpetersbasilica.info</a> ] [lastet ned 01.09.2018] .....	74

<b>Figur 35:</b> Detalj av pave Urban VIIIs gravmonument (1647) av Gian Lorenzo Bernini, St. Peterskirken i Roma. Foto: [www.stpetersbasilica.info] [lastet ned 01.09.2018].....	75
<b>Figur 36:</b> <i>Den velsignede Ludovica Albertoni</i> av Gian Lorenzo Bernini (1674), Altierikapellet i San Francesco a Ripa, Roma. Foto: Nina Volare - Flickr <a href="https://www.flickr.com/photos/41099823@N00/5030850558/">https://www.flickr.com/photos/41099823@N00/5030850558/</a> , CC BY-SA 2.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40643939">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40643939]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	78
<b>Figur 37:</b> Maria Cristina av Østerrikes kenotaf (1805) av Antonio Canova, Augustinerkirken i Wien, Østerrike. Foto: Freematthew, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=34984300">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=34984300]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	81
<b>Figur 38:</b> Prinsesse Charlotte av Wales' gravmonument (1817) av Matthew Cotes Wayatt i St.Georges chapel i Windsor Castle, Storbritannia .....	85
<b>Figur 39:</b> Bilde av blomsterhavet foran Kensington Palace etter prinsesse Dianas bortgang.	86
<b>Figur 40:</b> Prinsesse Dianas minnesmonument, Spencerfamiliens eiendom i Althorp [www.stocknewsusa.com] [lastet ned 02.09.2018] .....	88
<b>Figur 41:</b> Gravmonument til Appiani-familien (1901), Cemeterio Monumentale di Staglieno, Geneve, Italia. Foto: Anselmoorsi, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35057296">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35057296]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	89
<b>Figur 42:</b> Detalj av Appiani-familiens gravmonument (1901), Cemeterio Monumentale di Staglieno, Geneve, Italia. Foto: Faber1893, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35085229">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35085229]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	90
<b>Figur 43:</b> Quiring Monuments logo med QR-kode [www.monuments.com] [lastet ned 01.09.2018].....	92
<b>Figur 44:</b> Prototype av digitalt gravmonument (2017), Maribor, Slovenia [www.dailymail.co.uk] [lastet ned 01.09.2018] .....	92
<b>Figur 45:</b> Dronning Margrethes sarkofag (2018) av Bjørn Nørgaard, St. Birgittas kapell, Roskilde Domkirke, Danmark Foto: Keld Navntoft, Kongehuset [www.kongehuset.dk] [lastet ned 02.09.2018].....	95
<b>Figur 46:</b> Nicolau Juncosa Sabatés gravmonument (1914), Cementiri di Montjuïc, Barcelona, Spania. Foto: Enfo, CC BY-SA 3.0, <a href="https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21391594">[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21391594]</a> [lastet ned 01.09.2018] .....	95

