

**Fromleik i *Black Supper, Piss Christ* og
Crucifixion, tre fotografi av
Andres Serrano.**

Masteroppgåve i kunsthistorie ved UiB

2006

Lilly Vinje

Mange takk til Sigrid Lien for kyndig vegleiing, engasjement i prosjektet og for tru på og krav til meg

-Lilly Vinje

Innhold

1	Innleiing	4
2	Verkskildring.....	6
2.1	<i>Black Supper</i>	6
2.2	<i>Piss Christ</i>	8
2.3	<i>Crucifixion</i>	9
2.4	Fellestrekk.	11
3	Gjennomgang av Serrano sine seriar og resepsjonen av hans kunst	13
3.1	Seriane	13
3.2	Resepsjonen.....	17
4	Fotografi, fotohistorie/-teori og Serrano sin fotokunst i høve til det	23
4.1	Såkalla ureint foto	23
4.2	Utvida grenser	26
4.3	Realistisk element	31
5	Jamfør Caravaggio	34
5.1	Barokken	34
5.2	Profant	38
5.3	Lyset	39
5.4	Åndeleg	44
5.5	Transhistorisk kunst	46
6	Samtidsfotografi av Serrano sett gjennom <i>Devotio Moderna</i>	50
6.1	Rørsla	50
6.2	Visuell <i>lectio divina</i>	53
6.3	Kroppsvæskene	57
6.4	Pasjonen	59
6.4.1	<i>Black Supper</i> – Nådebordet.....	61
6.4.2	<i>Piss Christ</i> – Kongevegen	65
6.4.3	<i>Crucifixion</i> – Jesu død.....	71
7	Avrunding.....	76
8	Illustrasjonar.....	83
9	Litteraturliste	90

1 Innleiing

Oppgåva skal omhandla tre utvalgte foto av fotografen Andres Serrano, ein amerikanar født i 1950. Enkeltbileta det er snakk om er *Black Supper* (1990), *Piss Christ* og *Crucifixion* (begge 1987). Dei er laga ved at kitschfigurar er nedsenka i gjennomsiktige behaldarar fyllte av kroppsvæsker og vatn; vatn i *Black Supper*, urin i *Piss Christ* og blod i *Crucifixion*. Henholdsvis framstiller dei Nattverden, Jesus på krossen og Krossfestinga (tre figurar). Serrano befinn seg med desse innanfor religiøs kunst, altså kristen ikonografi.

Mine fyrste møte med verka var prega av ambivalens. På den eine sida var eg tiltrukke av den lekre og plettfrie overflata, den estetiske utsjånaden. Komposisjonen og fargane var så pass tiltalande at det religiøse motivet syntest å koma i andre rekkje. Men samstundes opna dei for ei religiøs tilnærming som óg appellerte til meg. Eg opplevde det sånn at ei religiøs inderlegheit kom til syne i Serrano sine bilete. Verka er sånn svært samansette og komplekse.

At dei opnar for ei religiøs lesing, er noko som har vorte påpeika i den eksisterande litteraturen om Serrano sin kunst. Eg meiner likevel at det er råd å få fram noko nytt ved å sjå på kva tradisjon Serrano med sin kunst skriv seg inn i. Den katolske fromleiken og den personlege kristne tilbedinga/hengivelsen går langt tilbake i historien. Eg nærmar meg verka utifrå ei hypotese om at dei framstiller og inspirerer til fromleik. Ikkje alle ser det sånn. Boikottreaksjonane som Serrano har fått frå to protestantiske senatorar i USA anerkjenner ikkje at det finst sånne element i hans verk. Ein religiøst konservativ senator (protestant) reiv sund ein kopi av "ureine" *Piss Christ* fordi han meinte at verket var blasfemisk. Eg vil snu på det å spørja om det, og dei andre to bileta, tvert imot oppmodar til fromleik, for kvifor skulle ikkje verka vera eigna til å representera fromleik? Ved å undersøkje grundigare kva religiøsitet ein kan lesa inn i kunsten, kan det forhåpentlegvis bidra til meir toleranse (noko som ikkje betyr at ein skal tolerera blasfemi). Dette er og ein motivgrunn for prosjektet.

Dei utvalgte verka har både noko storslått og noko lavmælt ved seg, men for meg har kunsten fyrst og fremst den lavmælte kvaliteten å sjå til, så hovudfokuset vil vera å få fram det lavmælte. Det lavmælte passar til religiøsiteten sitt indre aspekt. Dette skal verta diskutert i forbinding med *Devotio Moderna*, eit "folkeleg" religiøst fenomen med utspring i mellomalderen. Eg trur dei tre verka har fellestrekk med denne tradisjonen og vil difor undersøkje lenker til den, då eg postulerer at kunsten innehar ei åndelegheit på linje med dette fenomenet. Korleis framstiller verka Jesus og Pasjonen og sentrale aspekt som knyter seg til den? Eg tenkjer å få fram at det er noko personleg åndeleg ved verka. Underforstått så skal eg

føra ein dialog om korleis verka kan seiast å frambringa – i eit ord – fromleik, korleis dei inderleg kunne ha fungert som ei privat illustrert bønnebok eller meditasjonsobjekt. Ved å samanstillast kunsten med *Devotio Moderna*, skulle det vera muleg å tydeleggjera at den visuelt sett og innhaldsmessig har lavmælte eigenskapar.

Både i katolisismen og i Serrano sin kunst står realisme og symbolisme som nykkelbegrep. Det skulle derfor vera hensiktsmessig å samanlikna Serrano sin kunst med den barokke malaren Caravaggio sitt arbeid. Eg meiner å kunna trekkje ei klar linje frå Serrano og tilbake til Caravaggio sitt metaforiske, fysiske, nære, personlege, gripande og nyskapande religiøse maleri. Det kan tyda på at Serrano bruker barokk stil som verkemiddel på grunn av dens gjennomslagskraft. Eg trur og at det reint innhaldsmessig er likskap mellom dei, noko inderleg front. Det skal verta undersøkt om/korleis Serrano sin kunst har ein symbolsk realisme. Viktig her er også det at han bruker fotomediet. Eg vil difor undersøkje kvifor og korleis han nyttar dette mediet.

Det fyrste eg vil gjera er å gi dei som lesar dette eit møte med verka. Det inkluderer fellestrekk og kva dei enkelte verka gjer med oss. Deretter skal eg gi eit overblikk over Serrano sin produksjon, og freista finna ein fellesnemnar. Eg vil vidare gå nærmare inn på den folkelege reaksjonen på verka, og presentera eit kort utval av litteraturen om Serrano sin kunst. Uttalingar han sjølv har kome med vil så leda over i ei behandling av foto og realistisk symbolisme. Alt vil då ha danna ein basis og utgangspunkt for *Devotio Moderna*-kontekstualiseringa. Utover i oppgåva vil forskning rundt kunsten verta lagt fram og diskutert.

2 Verkskildring

Korleis er så desse bileta, sett under eitt? Alle inngår i ein serie foto som Serrano har kalla *Immersiones*. Serien består av kjente gamle skulpturar, som *Tenkjaren*, og religiøse skulpturar, som er fokuset her, nedsenka i gjennomsiktige behaldarar fulle av vatn eller kroppsvæsker. Det vil seie at kunstverka får både ein ny og uventa kontekst. Det fyrste som er å seia om det umiddelbare inntrykket dei utvalgte tre fotoa gir, det mest påfallande altså, er nok at deira storleik og fargemessige verknad overvelder. 152 x 102 cm. måler dei, og når det gjeld *Black Supper*, så måler kvar av dei fem delene det. Så dei er uvanleg store for foto å vera, men i dei seinare år har det jo vorte comme il faut med svære foto. I tillegg til å vera store som historiemaleri, så har dei sterke og lysande fargar. *Black Supper* er lyst, nesten glinsande, og viser godt igjen. *Piss Christ* gløder i goloransje, medan *Crucifixion* har ein heilt jamn raudfarge og er hakket meir anonymt enn dei andre to. Alle har noko sfærisk over seg. Sjølv om det er velkjente motiv, Nattverden og Jesus på krossen, så stusser betraktaren ved verka, mellom anna på grunn av det ambivalente, som eg nemna i innleiinga. Det er noko diffust og mystisk, noko det er vanskeleg å setja ord på.

La oss no sjå på dei eitt for eitt.

2.1 *Black Supper* I-V.

Motivet er ein liten kitschfigur i gips nedsenka i ein plexiglasbehaldar fyllt av væske, nærmare bestemt vatn. Fem adskilte bilete heng attmed kvarandre og førestiller Nattverden. Jesus og læresveinane sit og står bak og ved enden av eit bord som fordeler seg på dei fem fotoa. Bordet er ikkje jamhøgt på alle fem delene. Serrano må ha tatt fem separate foto, for overgangane mellom dei er ikkje heilt mjuke/plettfrie. Me kan tydeleg sjå forskyvingar. Viss ein hadde fjerna rammene og sett bileta kloss inntil kvarandre, så hadde ikkje samankoplingane stemt heilt. Dette gir inntrykk av tid og rørsle, og biletet peikar såleis på sin eigen narrativitet.

I det midterste er kun Jesus, medan på kvart av dei andre er det tre læresveinar. Inn i det sentrale biletet kjem det ei hånd/arm frå kvar av dei to læresveinane som er nærmast Jesus, noko som er med å forbinda og gi samspel. Deltaking var jo nettopp sentralt under Det siste

måltidet. Det er som om også me deltar idet me puslar i hop koplingane. På bordet er ein duk og enkel pådekning. Ein kan saktens seia at duken som heng ned er forgrunn, bordflata og personane mellomgrunn og eit boblehav utgjer ein bakgrunn. Dei små luftboblene finst dessutan tett i tett over det heile. Alle figurane har enkle kappeliknande klede på seg. Foldene og draperingane er synlege på mange av dei. Blant læresveinane er det snarare gester og kroppshaldningar enn ansikt som kan inngi meinings- eller kjensleinnhald; nokre reiser seg halvt opp, nokre lener seg framover og andre hever armen. Dette tilfører ikkje særleg uro. Jesu ansiktsuttrykk eller -trekk er så vidt synlege. Hans auger ser nedslåtte eller attlukka ut, og hans munn attlukka og nøytral, meirsom upåverka av selskapet. Den legemlege Jesus sit fatta og andektig med hendene tolmodig kvilande på bordet, roleg og rakrygga med hovudet ein tanke på skakke.

– Kristustypen i *Black Supper* er altså stødig, bestemt, målretta og innforstått med å la Gud sin vilje skje. Han vert dermed som ei prefigurering av seg sjølv som krossfesta. Når det gjeld dei fortreftelege eigenskapane, nesten umenneskjelege og ideale, som han her synest å framvisa, så er det å seia om det at han hadde to naturar, både menneskjeleg og gudomeleg. Dei som berre er menneske har her noko å verta imponert over og sjå opp til.

Komposisjonen er stram. Som sagt er Jesus i midten og tre læresveinar er plassert i kvart av dei resterande fire felte. Også bordet er jamt fordelt, og frå bordendane og ut til biletkantane er det om lag like langt. Fotoet er tatt svært nær figurane, og av den grunn virker dei ”frontale” og monumentale, som om fotoet er ein einaste stor forgrunn. Me ser verket forfrå og litt ovanfrå, sånn at bordflata skråar mot oss. Det er som om hendinga byr på seg sjølv, eit udistansert og litt i retning påtakeleg preg.

Fargane som dominerer er kvitt iblanda grått. Den temmeleg lyse bakgrunnen er kvit og gråspekka. Skulpturgruppa sin svartfarge vert dempa i retning grått av boblene. Lyskjelda er nokså rett ovanfor skulpturgruppa, pluss at behaldaren nok er belyst frå dei to yttersidene og. Lyset er jamt fordelt.

Saman utgjer alle fem delene, som naturlegvis høyrer ilag, eit svært stort verk. Det krev ein heil langvegg å stilla det ut. Verket gir ein barokk presentasjon av seg sjølv, artikulert og storslått. Men samstundes som det har rørsle og liv, så har det noko fredfullt ved seg, ja mest det. Den nedtona fargeskalaen bidrar til det, likeså den fatta hovudpersonen. Boblehavet er og ein dempane faktor. Ved å ansjå oppdelinga av verket i fem deler som pausar istadenfor rørslefaktor, får ein ytterlegare eit formalt element som gir betraktaren ro. Det er ein einaste stor augneblink, og den augneblinken består i Pasjonen sitt vendepunkt. Det er ingen veg

tilbake, jamfør Jesu urokkelege haldning. (Sjølv om Nattverden innleier Pasjonen, kan den verta kalla eit vendepunkt ved at måltidet tilseier at det er ingen veg tilbake.)

2.2 *Piss Christ*

Hovudmotivet er eit krusifiks. Dette krusifikset er ein liten skulptur nedsenka i ein pleksiglasbeholdar fyllt av piss, men då fotoet er så forstørra som det er, så verkar krusifikset enormt. Jesusfiguren er av plastikk, medan krossen er av tre. Jesusfiguren er nagla til krossen, men me ser ikkje alle naglane. Jesu venstream forsvinn inn i djupet, medan hans høgre er ganske tydeleg. Overarmsmuskelen viser, men særst hända. På den ser me tydeleg fingrane og naglen i håndflata. Ansiktstrekka, for ikkje å seia ansiktet, ser me knapt antydingsvis, bortsett frå at me fornemmer ei nasa. Dette har samanheng med at høgre halvdel av ansiktet ligg i skugge og at det tiltar nedover. Eit stoff som me aner folder i, er drapert rundt lendet. Brystkassa, med mage- og brystmusklar og ribber, er berre antydingsvis artikulert, men verkar sterk. Eit sidesår, det som skulle bevisa at han var død, er ikkje å sjå. Kneskålene og lårmusklane ser me forholdsvis klart. Han støttar føtene på ein pånagla kloss sånn at hans kne vert bøyd ut. Sjølv om fleire trekk kun er antyda, så er det ein kropp med volum og tredimensjonalitet.

– Me kan tala om ein lidande Kristustype, det fylgjande tatt i betraktning; midjen er tynn og innsunken, Gud sin son heng med hovudet, det heller mot oss og mot venstre, og rundt hovudet ser det ut til at han har ei tornekrone. Så Jesus inngir her til medlidenheit, (ordet er meir fullverdig enn det nynorske ordet ”medkjensle” som ikkje høver like godt her) men det er ingen stakkarsleg type. Me ser at han ser utmatta ut, men det er i vissheit om at han har fullført sitt livsverk. Han synest å representera eller personifisera uthaldenheit. Og dette standhaftige vert forsterka/understreka av ein fast komposisjon. Det kan for øvrig tyda på at det heng eit skilt nesten øverst på krossen. Om ein ikkje hadde kjent til ”Inri” frå historien og biletkunsten hadde ein dog gjerne ikkje ”sett” dette.

Komposisjonelt er verket stødig og berekna. Der er på det nærmaste eit aksealt preg på grunn av krossen. Skulpturen er nesten midstilt, men ein tanke nærmare høgre enn venstre. Dette vert vege opp av bjelken og armen som kjem ut og fram mot venstre. Frå dei tre øverste krossendane og ut til dei tilsvarande biletkantane, er det om lag like langt. Nokolunde det same er dessutan tilfelle for avstanden frå hovudet og opp og frå anklane og ned.

Bjelkekanten som kjem imot oss er svært detaljert med furer og fargenyansar som gir mønster. Denne ytterste kanten av den horisontale bjelken verkar faktisk fysisk og reell. Denne høgre enden kjem mot betraktaren, meir som heilt ut i overflata av biletet, medan venstreenden forsvinn innover i djupet. Den loddrette bjelken er lengre enn den horisontale. Me ser ikkje enden av den nede for biletkanten klipper den av. At den forsvinn ned i djupet eller vert planta i den nedre biletkanten, bidrar til det stødige. Formmessig er det eit kalkulert verk. Romkjensle og kjensla av djupn verket har/gir, skyldes fylgjande fem element; at krossen står litt skrått, at den horisontale krossbjelken forsvinn innover mot høgre, altså inn i eit djup, vidare at belysinga er berre nesten totalt likt fordelt, at me ser krusifikset ein ørliten tanke nedanfrå og litt ifrå sida fordi det er vendt noko innover ifrå biletet sin høgre kant, og til slutt at der er ein avstand mellom figuren og boblene som heng fast på innsida av behaldaren.

Belysinga i *Piss Christ* kjem ovanfrå høgre. Biletet er skinande og fargemessig intenst, og i solskin så gløder biletet voldsomt. Som tittelen antyder er den såkalla kitschfiguren nedsenka i urin. Det medfører at biletet jamt over er guloransje. Øverst er nokre grøn- og slammaktige fargetonar, og nederst ein del raudbrunt. Sånn som sjølve Jesusfiguren fortøner seg på fotoet, så er den einsfarga, ei blanding av hudfarge og kvitt. Jesusfiguren er det lysaste elementet i verket, tidvis meir som lysande kvit. På og rundt krossen minner det om raudt, med assosiasjon til glorie eller aura og blod.

Som det vart nemna ovanfor så er verket veldig kalkulert, men denne kalkuleringa forhindrar ikkje eit svevande, sogar mystisk, inntrykk. Sjølv om dette er eit velkjent motiv og det er klart kva fotoet framstiller, så er det noko diffust over det på grunn av væska og lyset som omhyller krusifikset. På tross av den store storleiken og intense framtoninga så har verket noko lavmælt over seg. Det er ikkje kun retorisk og budskapsprega, men også opent og stille. Stille er det ikkje berre "lyd"messig men og "tids"messig. Ikkje berre har det tiltrekningskraft på synssansen, men aktiverer våre konseptuelle og kontemplative anlegg.

2.3 Crucifixion

Verket er vorte laga ved at ein liten skulptur er plassert i ein pleksiglasbeholdar som er fylt med blod. Som tittelen innvarsler, så er det ein krossfestingsscene me får presentert. Hovudmotivet er den kjente Golgata-scenen med Jesus på krossen. Der er og to figurar til, ein på kvar side. Om det er dei to andre som er krossfesta, eller om det kanskje er to soldatar eller

til dømes Maria og Magdalena, er uråd å seia. Det fyrste er kanskje mest usannsynleg sidan inga krossform er antyda, snarare verkar figurane kappeaktig kledde. Figurane og krusifikset står på eit plata som er foten av det som nok er ein liten kitschskulptur. Strengt tatt så veit ikkje betraktaren om han ser dei forfrå eller bakfrå, fordi avstanden er for stor og fordi dei er silhuettaktig fortynna. Jesu kropp, i den grad ein kan snakka om ein kropp, er utan volum og ser avmektig ut, altså langt frå idealisert. Krossen ser ut som om den skal knekka, og Jesu armar ser ikkje ut som armar, men som skjøre trådar som heng ned. Dette kjem vel både av fototeknisk manipulering og at skulpturen er plassert langt inne i pleksiglasbeholdaren som er fylt med blod.

– Kristustypen i dette biletet er avmektig, men det er avdi det er eit bilete av ein død Jesus me har for oss, han er ofra. Han er eit skal, og det er det som heng på krossen, sjela har forlatt legemet. Oppdraget er fullbyrda, byrden, det siste stadiet av Jesu kroppslege lidning, overstått og menneskesonen har inntatt sin plass i himmelen.

Komposisjonen er avmåla, regulert og spenningslaus. Skulpturen er midtstilt. Plataet den står på går i eitt med den nederste biletkanten, og frå dei to kantane og ut er det like langt. Frå begge dei to sidefigurane og ut er det like langt, det gjeld og for krossarmene. Litt lenger enn desse avstandane, er avstanden frå toppen av krossen og opp til den øvre biletkanten. Ein kan sjå på det som om dette danner ei negativ form, forma som ein pilspiss oppover; avstandane, som vert større og større jo lenger opp i biletet du kjem, dannar ein spiss oppover. Det utgjer sogar ei føring av betraktaren si blikkretning, til paradiset eigentleg. Biletet verkar meir flatt enn perspektivisk. Det er ikkje det at djupn er aldeles fråverande, me ser at skulpturen står langt vekke, men å tala om perspektiv vert her heilt feil på grunn av manipulasjonsinnslaget. Romkjensle vert benekta.

Gruppa fortone seg svart i det elles knallraude biletet. Men der er nokre få raude prikkar på den. Dette er bobler som kjem av væska. Flest er der på Jesusfiguren, både på den horisontale bjelken og vertikalt. Motsatt av kva ein skulle tru, at jo svartare skulpturen er jo meir framheva vert den, så framhever desse raude punkta den derimot ekstra, utan at effekten vert særleg betydeleg av det. Boblene er ufokuserte, ikkje klare og naturlege som dei på *Piss Christ* og *Black Supper*. Det virker som om boblene er manipulert, jamfør fortynning av gruppa, for det ser jo og ut som om skulpturen er vorte forminska på unaturleg vis. Noko belysing kan ein eigentleg ikkje tala om ved verket. Raudfargen er den same overalt, og ingen parti av skulpturen er lysmessig framheva. Det er eit tungt verk, stillestående om det er råd å seia det sånn.

Hovudintrykket er at biletet er meir tilbakehaldent enn talande og deskriptivt. Det er ikkje eit verk som gir noko gratis umiddelbart, sånn at betraktaren ikkje berre stussar, men vert i villrede då det liksom ikkje slepper deg under huda. Likefullt er det eit stort format som ikkje let seg gå upåakta hen. Fengjande er dette enkle verket ikkje, men finurleg og krevande i sin innadvendtheit. Figuren er då også absorbert i blodet. Nonfigurativt er det ikkje, men ustoffleg og abstrakt, noko som høver til Kristustypen.

2.4 Fellestrekk.

Felles for dei tre fotoa *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion* motivmessig, er religiøs ikonografi. Dei framstiller sentrale hendingar i Jesu liv. Desse igjen er kjernepunkt i Pasjonen, nemleg Nattverden og Krossfestinga. Dette er symbolske og svært tunge emner som både det offentlege og den enkelte har eit forhold til og ei formeining om i større og mindre grad alt etter kor sterkt religionen står. Måten bileta fortone seg biletmessig på er ambivalent. Er dei primært lavmælte? Eg vil seia det, men formidlinga framstår som både lavmælt og storslått. For å ta det fyrste fyrst. Verka er på ein måte veldig enkle. Komposisjonen er ærleg og beintfram, lett-leseleg. Der er berre eit motiv og dette er uforstyrta. Fargane går meir i retning monokrome enn polykrome. At der er noko stilt over dei kjem også frå noko anna, og særst frå det, nemleg at dei tre skulpturane alle er senka ned i væske. Det som skjer er kanskje at dei framkallar minnet me vel alle har om korleis det er å vera under vatn: det er ein annan verden, den er stille og det verkar som om tida står i ro. Det er som om behaldarane har vore lydisolerte og at dette har vorte overført til fotoa. Den historiske augneblinken ser ut til å ha vorte frosen, hendinga står i ein konstant aktualiseringsmodus. Hendinga, eller i alle fall det symbolske innhaldet, kjennest nær, og verka grip med dette betraktaren på ein passiv-aggressiv måte. Nærleiken består mulegens i å verta stilt overfor sin eigen religiøsitet. Dette er ting som eg vil koma meir inn på i samanheng med *Devotio Moderna*, som eg meiner Serrano sine verk primært spelar på.

På den andre sida er verka storslåtte, men ikkje berre ved sin blotte storleik. Til det storslåtte – akkurat her betyr ikkje storslått det motsette som lavmælt – bidrar nok og det udefinerte rommet. Det synest grenselaust og ledar tankane hen mot eit evigheitsperspektiv, som ein så kan hende prøver å installera seg sjølv i enten hovudsakleg via gudstjeneste eller kontemplativt for seg sjølv. Paradoksalt nok er verka spektakulære så vel som lavmælte. Der

det lavmælte set deg i ein tilstand av undring, set det storslåtte deg i ein tilstand av beundring. Effektfulle og storslåtte er verka mellom anna i kraft av dei sterke fargane (akkurat på dette punktet er *Black Supper* naturlegvis nesten heilt unndratt, men biletet er effektivt i si nesten svart-kvitt kontrastering). Gult, oransje og raudt er forbunde med energi, kraft og bejaing.

La oss no også sjå på andre seriar av kunstnaren, og sjå kva som utkrystalliserer seg som fellesnemnar.

3 Gjennomgang av Serrano sine seriar og resepsjonen av hans kunst

3.1 Seriane

På femten år, mellom det tidlege 1980-talet og slutten av 1990-talet, laga Serrano ei rekkje fotoseriar. Ettersom titlane på seriane vil gi eit fornemning både av kva dei handlar om og korleis sei ser ut, så er det greitt å lista dei opp fyrst som sist: ”Bodily Fluids”, *Immersion*, *The Morgue*, *Nomads*, *The Klan*, *The Church*, *A History of Sex*, *Bodybuilders*, *Budapest*, *Cleveland Indians*, *The Unborn* og *Objects of Desire*. Serien er typisk for Serrano sin arbeidsmåte. Kanskje fordi han på den måten får tatt opp eit emne grundigare og meir inderleg. I *inderleg* legg eg ikkje berre noko elskverdig og varmt, men og noko grundig og essensielt. Seriane verkar svært humane jamvel om mange av dei visuelt sett er tømt for menneske.

”Bodily Fluids”¹ viser kroppsvæsker som blod og urin, stundom i hop med andre naturelement som jord og mjølk. Desse er reint nonfigurative, men livfulle på grunn av dei sterke fargane. Serrano tar forresten aldri svartkvitt foto. Nettstaden *eyestorm* skriv at denne serien og *Immersion* delvis er studier i farge og lys, og drar ei linje til Mondrian sine abstraksjonar.² Om me tenkjer tilbake på *Crucifixion* (sjå skildring) frå den sistnemnde serien, så er også der eit sterkt element av abstraksjon.

Me kan nemna ein av dei småseriane som inngår i ”Bodily Fluids”, *Ejaculate in Trajectory*. Her har Serrano tatt bilete av sine eigne utløyningar mot ein svart bakgrunn. Der er ein scene i ein dokumentar om kunstnaren og hans verksemd, filmen *A History of Sex*, der ein kvinneleg fotograf får presentert eit av desse. Ho seier at dei gir ho ingenting, at det ikkje er råd å sjå kva dei forestiller. Når ho så får vita kva den lyse stripa på den svarte bakgrunnen er, så vert ho stum og litt ille berørt. Der er nok ein del av Serrano sine verk som kan gi nokon og einkvar ei til dømes klam kjensle. Å visa utløyningar i kunst er ikkje kvardagskost, med

¹ ”Bodily Fluids” er ei overordna nemning på fleire småseriar, og at det er vanleg å slå dei i hop på den måten går fram av dei bøker, artiklar og intervju om og med Serrano som eg bruker i denne oppgåva, så også eg omtaler den som éin. *Immersion*, som også involverer kroppsvæsker, er ein heilt eigen serie utanom denne. Sann som eg forstår kuratoren Malin Barth så inngår den ikkje i ”Bodily Fluids” fordi den involverer figurative element. Malin Barth, ”Placing Time and Evil”, i Malin Barth, Trond Borgen og Bjørn I. Follevaag, *Andres Serrano: Placing Time and Evil*, Bergen: Stiftelsen 3,14, 2000, ingen sidetal.

² http://www.eyestorm.com/artist/Andres_Serrano_biography.aspx

mindre ein i kunst inkluderer porno. Som me skal sjå, så ser det ut til at alle hans prosjekt handlar om inkludering.

Kvar einskild har sine grenser for kva ein vil vera med på og så vidare, men kor desse går er ein gjerne ikkje klar over før ein vert utsatt for det. Serrano sine verk grip deg på ein passiv-aggressiv måte og ”befaler” deg til å tenkja over både dine egne haldningar og haldningar som er i omløp i samfunnet. Det fyrste biletet eg såg frå serien *The Morgue* viste eit babyhovud med attletne auger inntulla i eit fint klede. Å, så fint det var, å, så søtt, men så etter at eg hadde lest tittelen *The Morgue (Fatal Meningitis II)*, altså etter eg visste at ungen var død, var reaksjonen snudd. Den vart til æsj og fy, sånt gjekk verkeleg ikkje an, det fekk vera grenser, ja, eg ville boikotta Serrano. No tykkjer eg ikkje lenger det var stygt og respektlaust gjort. Snarare ser eg verket som fylt av kjærleik og ømheit. Men å koma der krevde ei prosessering.³

Døden er også til stades i *The Unborn* som viser aborterte foster, ein serie med eit visst laboratoriepreg. Men meir problematisk enn fotoa av lik er *Klan Series*, serien som portretterer medlemmar av Ku Klux Klan. Den er meir betent fordi risikoen for at visse personar vil kunna oppfatta den som reklame, publisitet og propaganda, er tilstades, personar med ansatsar til rasisme. (Kva angår eventuelt ansvar ein kunstnar måtte ha for sin kunst fell utanfor oppgåva.)

Objects of Desire syner utsnitt av revolvarar fint dandert på eit klede, nokre parti skarpe, andre uskarpe. Den på eit vis resistent mot å la seg annamma trass i at den er overtydeleg og består av nærbilete. Den kjem imot deg rått, hardt, brutalt og anonymt. Den er uformidla og ein føler seg uforberedt. Nett som sådan er det umotivert vold fortoner seg. Og når den voldelege situasjonen plutsleg er der, så er det for seint å annamma og tenkja over noko som helst – ein er død. Serien har tematisk likskap med filmen *Bowling for Columbine* av Michael Moore. Den fekk formidlande framfloreringa av ureflekterte haldningar til skytevåpen. Formalt eksisterer det likskap med filmen *Elephant*, også den om Columbineskytinga, av Gus van Sant. Den skildra det lettvinde, umotiverte, meiningslause og plutslege ved ei voldshandling.

Forskaren Ferguson meiner i ”Andres Serrano: Invisible power” at Serrano alltid undersøker åndelegheit.⁴ Det er eg ikkje einig i, og at det ikkje stemmer, er spesielt tydeleg i

³ For interesserte, så henviser eg til Mieke Bal si bok *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999. Ho argumenterer overbevisande for at dei avbilda døde har eit eige forsvar, s. 58-71.

⁴ Bruce Ferguson, ”Andres Serrano: Invisible Power”, i Brian Wallis (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995. Denne boka er utan sidetal.

tilfellet revolvarserien. Boka *Andres Serrano Body and Soul* presenterer eit fleirtal av Serrano sine seriar. *Objects of Desire* lyt verta plassert under *kropp* og ikkje *sjel* for å seia det sånn, til dømes fordi revolvarar kan lemlesta. Det lengste eg kan strekkja meg i forhold til Ferguson, er at desse verka undersøker fråveret av åndelegheit. Tankane går til kva desse reiskap eller artefakter kan gjera. Fyrst og fremst kan dei medføra forderving og død. Men måten dei er fotografert på, jamfør inderleg, let oss ana kvifor ein del mennesker er så fascinert over våpen at dei heng dei opp til pynt, våpen som eit trofe i seg sjølv. Serien kan verta sett på som ein demonstrasjon av at ikkje berre gode ting har tiltrekningskraft,⁵ i så måte ein parallell til Klan-serien.

Ei individgruppe som er ganske ubeskytta i og av samfunnet, er dei heimlause. Desse er portrettert i *Nomads*. I intervju med Finnegan, seier Serrano at han i møte med dei møtte verdigheit. Vidare at han laga serien for å konfrontera seg sjølv med den frykt han hadde for urbane sosiale forhold.⁶ *Cleveland Indians* viser indianarar i deira tradisjonelle klede men ikkje i deira ”tradisjonelle habitat”, snarare i studio. Såleis er dei estetisk ein kommentar både til portrettsjangeren og til politiske retningslinjer overfor utsette samfunnsgrupper.

Eit gjennomgangstrekk ved kunsten hans er det at han verkar uredd, og takk for det. Tunge, vanskelege og utradisjonelle emner figurerer i hans kunst. Ved at han tar tak i sånt, så bruker han kunsten for alt den er verdt, - det estetiske er slett ikkje det einaste ved hans foto. Formalt minner dei om skulebilete elevar får tatt av seg, sånne med den berømmelege gråblå bakgrunnen, men er meir orkestrerte enn desse. Det er typisk Serrano å ha ein ganske monokrom bakgrunn i portrett. I Klan-serien og likserien er den heil svart. Komposisjonen hans er typisk enkel, men veldig studert.

Me møter att den same gråblå bakgrunnen i kroppsbyggjarserien, poserande kvinner som flekker musklar. På nettstaden *eyestorm* seier Serrano at han hyller dei, 'I pay tribute to them', han viser dei respekt altså. Vidare utdjuar han at det er eit prosjekt om maskulinitet og femininitet, om våre haldningar til kjønn.⁷ – Det trengst. Er det du ser det du får? I alle hans portrettseriar har svært mange foto ein tittel som innbefattar både serietittelen og i parentes namnet på eller tittelen til personen på det aktuelle foto, til dømes *Bodybuilders (Yolanda Hughes)* og *The Church (Padre Giuseppe, Venice)*. Det finst fleire variasjonar av parantesane,

⁵ Mi oppleving av filmen *Dear Wendy*, med manus av Lars von Trier, var som å sitja å sjå på eit av Serrano sine våpenbilete. Den handla om ungdommar som skaffar seg våpen, ikkje for å bruka dei, men for å kjenna seg moralsk overlegne. Dei pusser og steller sine våpen, men til slutt må det jo gå som det må; i henhold til filmreplikken ”vesten er pasifistar med våpen”.

⁶ Intervju med Patrick Finnegan, ”Bearing the Cross” i *Contemporanea*, nr. 22, New York: Contemporanea Ltd. 1990, s. 35.

⁷ http://www.eyestorm.com/artist/Andres_Serrano_biography.aspx

men poenget er at dei alltid er eit identifikasjonsmoment, ei nærare bestemming av motivet enn berre gruppa, klanen og så vidare. På det viset får me i pose og sekk. Kor går grensa mellom individ og tilhøyrgheit? Denne parantesen som bestemmer den/dei portretterte på kvart bilete nærmare, har unntak. Lika i likserien vert så klart ikkje identifisert, berre dødsårsaka, men i nokre tilfeller står det som tilsvarar vårt NN. Kuratoren Borgen ser dette sistnemnde som ei synleggjering av sosial uorden, at det finst folk som ikkje passar inn i systemet.⁸ – Serrano sin kunst viser seg atter inkluderande vil eg seie.

A History of Sex skildrar folk i seksuelle situasjonar med både studio- og landskapsbakgrunn, men sex er så mykje. Særleg eksplisitte er dei etter mine begrep ikkje, mange er svært uskyldige og romantiske, til dømes eit gamalt par som held hender. Serien frå Budapest syner kvardagssituasjonar og -hendingar, til dømes ei dama som ber. Likevel har Serrano meir enn ein finger med i spelet, i alle seriane, som regissør. Serien *The Church* syner i tillegg til religiøse personar - ikkje vanlege folk, men nonner til dømes - kyrkjer frå innsida og kyrkjeinventar. Serien verkar langt på veg dokumenterande, noko den har til felles med dei fleste seriane, men i intervju med Ekeberg seier kunstnaren at han ikkje er ein dokumentarist: at det alltid er sin eigen visjon han presenterer.⁹ – Desse verka ser dog for meg lite visjonære ut, med unntak av nokre av bileta som viser deler av kyrkjerom. Desse har noko metafysisk over seg. Eit og same bilete kan i dette kunstnarskapet vera både metafysisk og dokumenterande, subtilt og realistisk. Kunstnaren har eit eige lag med det konkrete, ei evne til å forvandla det. Det gjeld også denne oppgåva sine hovudverk. Forutinntatte idear om korleis noko subtilt, metafysisk og visjonært skal sjå ut og om kva realistiske foto er, vert sett på prøve.

Immersion er, som eg naturlegvis har sagt før, bilete av kunstverk og religiøse skulpturar plassert oppi kar fyllte av kroppsvæsker og vatn. Også denne serien er fargerik, men vel meir innhaldsprega enn formprega, til skilnad frå ”Bodily Fluids”, i alle fall tilsynelatande. Angående den religiøse delen så meiner Borgen at det er eit angrep på industrialiseringa, kommersialiseringa, parfymeringa, sentimentaliseringa og kitschifiseringa av kristendomen.¹⁰ – Til det er det å seia at truande som innlemmer kitsch i si religionsutøving, til dømes bruker ein liten kitschskulptur til å sjå på medan dei ber, ikkje nødvendigvis eller automatisk er mindre genuine i si tru enn folk som ikkje gjer det. Å eventuelt seia om den delen av serien

⁸ Trond Borgen, ”Fødsel, død og gjenfødelse”, i *Hyperfoto: tidsskrift for bildekulturen*, nr. 2, Oslo: Hyperfoto, 1994, s. 19.

⁹ Intervju med Jonas Ekeberg, ”Mer instinkt enn strategi”, i *Hyperfoto: tidsskrift for bildekulturen*, nr. 2, Oslo: Hyperfoto, 1994, s. 23.

¹⁰ Op.cit Borgen, s. 19.

som involverer kunstverk (til dømes *Tenkjaren*) at det er ei spørsmålsstilling av kanonisering av kunst eller av skiljet mellom høg og lav kunst, vil eg ta forbehold mot fordi det ville implisera eit negativt syn på kroppsvæsker. Ein byrjar å skjønna at Serrano sin kunst ikkje er lett å få tak på.

For no å gi ei aldri så lita oppsummering og konkludering av seriane, så har me sett at verka er humane, inderlege og inkluderande. Fellesnemnaren for seriane er toleranse. Ingen emner er for store, ingen del av folket er for liten. Serrano seier i eit intervju at han alltid prefererer å forstørra sine foto store, at til dømes å gi nomadeserien ein imponerande og påtrengjande storleik vil framheva personane sin verdi.¹¹ Eg har enno til gode å sjå eit portrett av Serrano som ikkje tilkjennegir den portretterte verdigheit. Så er han då også selektiv med hensyn til valg av modell, ”modell”, for som sagt så er dei vanlegvis ikkje kun individ men og representantar, til dømes for kyrkja. Han har sagt i ein samtale med Watney at han ville aldri ha fotografert ein kardinal O’Connor som er imot kondommar og aidsutdanning i skulen, at berre tanken gjer han dårleg.¹² Kvar einskild av dei fotograferte eller objektet som vert fotografert, vert tatt seriøst. Alt dette bidrar til å innstilla ein betraktar empatisk, kanskje sogar filantropisk.

Når det gjeld *Immersion*s, så er det kroppsvæsker, altså liv i seg sjølv, som står bak dei sterke og livaktige fargane på bileta. Væskene gjer at ein kan dra inn adjektivet *realistisk* (noko eg kjem tilbake til i forbindelse med Caravaggio). Verka er sanslege. Dei er svært estetiske, og appellerer til beundring og dveling. Like fullt har ihopsetjinga av religiøse symbol, estetikk og kroppsvæske frambrakt avskyreaksjonar, altså det ein kan kalla overflatisk resepsjon istadenfor metaforisk tolking, - meir om dette straks under handsaminga av mottakinga verka har fått, for kvifor kom ein avskyreaksjon? Er ikkje væskene frå røynda kopla til dei religiøse symbola for å auka toleranse? Er det ikkje til og med sånn at verka, som eg nemna i innleiinga, drar veksl på fromleikstradisjonar?

3.2 Resepsjonen

Som nemna i innleiinga var den eine av resepsjonsleirane amerikansk basert, frå religiøst og konservativt politisk hald. På grunnlag av blandinga av kroppsvæsker med religiøs symbolikk vart Serrano stempla som blasfemikar. Denne leiren har vore fiendtleg, og har gjort mykje av

¹¹ Op.cit Finnegan, s. 35.

¹² Simon Watney, ”Andres Serrano: in Conversation with Simon Watney”, i Adrian Searle (red.), *Talking Art I*, London: Institute of Contemporary Arts, 1993, s. 126.

seg. Den tydelegaste og mest symbolske konsekvensen var boikott av Serrano frå senathald og kutt i bevillinga til eit nasjonalt organ som hadde støtta hans kunst (*The National Endowment for the Arts*, NEA). Opptakten til dette som skjedde seint på 1980-talet, og som var utløyst av *Piss Christ*, stod ein metodist pastor (metodistar høyrer til protestantfamilien og har brote med pavemakta) sin organisasjon for: American Family Association (før kalla National Federation for Decency). I si avis svarta han Serrano og *The National Endowment for the Arts* for å ha gitt kunstnaren ein pris, og ba folk om å slutta seg til kritikken ved å skriva til NEA og kongressen til dømes. Han oppmoda sine tilhengjarar om ikkje å støtta folk som støtta sånn obskøn og ukristeleg kunst, og sendte egenhendig kopiar av verket til heile kongressen og etterlyste handling mot sånn heilagbrøde og kjetteri.

Dei to senatorane som har skaffa mest blest om seg er Alphonse M. D'Amato, som demonstrativt reiv sund katalogen som fotoet inngjekk i, og senator Jesse Helms, ein babtist (protestant), som beteikna Serrano som ein blasfemist og ikkje-kunstnar: "Let him be a jerk on his own time and with his own resources. Do not dishonor our Lord."¹³ – Det er beteiknande for denne "folkelege" reaksjonen at Helms brukte det personlege pronomenet "vår". Gjennom å tala om "vår" Herre og setja det opp imot Serrano "sine egne" midlar legg han beslag på ein gud og ein religion, og fordømmer uttrykksmåtar som ikkje passar inn. Det prekære for senatorane som med manglande toleranse svarta kunstnaren, var igjen blandinga av religiøse symbol med kroppsvæsker, - grensebryting der grenser ikkje skulle verta brotne med andre ord.

I den andre enden av resepsjonsskalaen har me tolking, galleri- og museumstilknytte kritikarar og forskning med eit akademisk preg og utgangspunkt. Med andre ord ein kunstfagleg kompetent leir som drar inn kunsthistorien, sjanger, religionsutøving og samfunnet av i dag. Denne mottakinga er kontekstorientert; den tar hensyn både til verda av i dag og til heile produksjonen til kunstnaren. I forhold til den andre leiren er denne positivt innstilt, det vil seie at den er tolkingsdedikert. Den bestreber seg på å dechifrera og forstå verka, avlesa meining istadenfor å avvisa, til skilnad frå senatorresepsjonen som var eit ikkje-mottak. Seinare kjem nokre av desse teoretikarane til å verta handsama meir i detalj og lenka til dei tre spesifikke fotoa, men for no nøyer det seg med eit utsnitt, ei generell og forenkla attgjeving på nokre få linjer.

¹³ Eg baserer mi referering til alt dette på essayet til Robert Hobbs, "Andres Serrano: The Body Politic", i Robert Hobbs (et.al.), *Andres Serrano: Fotografiska arbeten/Works 1983- 1993.* , Malmø: Malmø Konsthall, 1996 (Utstillingskatalog), s. 41-43, sitatet s. 43.

Serrano sin formelle stil, påfallande som den er, har det vorte skrive ein god del om. Ei lesing går ut på at han, med *Immersion*, på postmoderne kritisk vis approprierer reklamestilen for å hevda at til og med vår åndelege tilstand er redusert til ei vara, jamfør religiøse kitschskulpturar. Kroppsvæskene vert sett på som politiserte metaforar for menneska sin situasjon (aids, narkotika, abort, eutanasi...).¹⁴

Andre trekk fram at han opererer med ein ekstrem deskriptivitet for faktisk å fristilla meining, at det elokvente og intime skaper framandgjerung, at tidvis er fotoa så eksplisitte at det utgjer ein trussel for det visuelle. Verka innehar ein barokk overveldande visualitet.¹⁵

Så finst det igjen nokon som meiner at Serrano sin kunst omhandlar mediet foto og representasjon som sådan, og at det viser ei interesse for forholdet mellom det sette og ukjente – og redsel for meining. Argumentet er at Serrano sine bilete ”arbeider” særleg fordi dei indirekte tar opp det kritiske ved konstruksjonen foto i kombinasjon med språket, representert ved tittlar, sin ustabilitet. At i same stund som kunstnaren spelar på referenten sin forførande kapasitet, så lager han ei framandgjerung idet mytene om realismen vert synleggjort. Det vert her hevda at hans eigendomelege realisme disponerer for metaforar, noko senatorane ikkje har fått med seg fordi dei har ei begrensning overfor kunst.¹⁶

Ei anna utlegning tykkjer at Serrano med sine foto som involverer blod og religiøse figurar, eksponerer konvensjonell patriarkalsk kristendomsstruktur, ein dekonstruksjon av den katolske kyrkja sin institusjonaliserte organisasjon. Opp imot dette posisjonerer og feirer han det åndeleg mystiske og individet si religiøse erfaring, at det heilage er til stades i kroppsvæsker.¹⁷

Akkurat denne siste forskaren, Hooks, skal me allereie no gå nøgnare inn på. Dette for å visa at eg ikkje er den einaste som trekkjer linjer mellom Serrano sin kunst og mellomalderen, og diskutera andre si determinering av personleg åndelegheit i det eine av dei utvalgte bileta, *Crucifixion*. For i *Devotio Moderna* kapittelet skal me nettopp lesa dei tre utvalgte verka i lys av personleg åndelegheit og ei middelaldersk religiøs rørsle, men det kjem til å gå føre seg på eit vis som berre delvis har fellesskap med denne forskaren. Så no kjem ein introduksjon og deretter ein diskusjon av forskinga til Hooks, då det vil setja mitt eige prosjekt i relieff.

¹⁴ Ibid., s. 11-63.

¹⁵ Amelia Arenas, ”The Revelations of Andres Serrano”, i Brian Wallis (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995. Denne boka har som nemna ingen sidetal, men eg kjem ikkje til å gjenta det til ei kvar tid.

¹⁶ Op.cit. Ferguson.

¹⁷ Bell Hooks, ”The Radiance of Red: Blood Work”, i Brian Wallis (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995.

I "The Radiance of Red: Blood Work" tar Hooks for seg dei av Serrano sine foto som involverer blod.¹⁸ Mellom anna er ho innom *Crucifixion*, serien "Bodily Fluids" og verk der blodet kan verta knytt til kvinner. Ganske overordna for hennar framlegging, er det at ho meiner denne kunsten bryt konvensjonell patriarkalsk oppfatning av blod. I den oppfatninga legg ho at Jesu frelsande blod er heilagt og verdifullt, og ho refererer til nattverden, medan menstruasjonsblod er ureint. Serrano har endra den kulturelle tenkinga omkring blod fordi han har synleggjort tabu og dermed brote dei. Han har hylla blod på ein måte som ikkje bygg opp under patriarkatet, vert det vidare hevda. Dessutan skriv Hooks at hans blodfoto får oss til å sjå frelse i kroppsvæsker og omformar dermed negative lenker som AIDS og vald.

I plassen for den patriarkalske kyrkja set han ifylgje ho det mystiske ved åndelegheit og religiøsitet. *Crucifixion* er eit foto denne forskaren meiner han priser dette i. I eit og same foto avkler han og tar ifrå kvarandre det eine og erstattar det med det andre, som er ingenting mindre enn den enkelte si søkjing etter åndeleg ekstase, ein forførande dimensjon. Hooks grip tilbake til mellomalderen, då, sånn som det vert skissert opp av ho, eit autoritært hierarki innan den katolske kyrkjeorganisasjonen var i konflikt med mellom anna kontemplative og pietistiske bevegingar og personleg mystisisme. Ei linje vert dratt til Serrano idet ho hevdar at han i til dømes *Crucifixion* omhandlar begge sidene og at han figurerer som mystikar. I denne typen foto gjer han individet til eit sakrament, og tilkjenner heilag status til personleg åndelegheit, til kroppen og dens blod og urin. Opprop til aksept og fellesskap vert hjå denne teoretikaren lest inn i verka.¹⁹

Men ikkje berre religiøst tenkjer Hooks, for ho påstår at kunstnaren overfører dette på kunstnerisk sjølvrealisering. Det gjeld å overskrida, gjerne symbolsk, all fiksert estetikk og undersøkjja essensialisme og kanon ved hjelp av framandgjerjing, til dømes ritualistisk blanding av profant og heilagt. Verka utfordrar såleis forutinntatte kunst- og estetikkkonvensjonar. Hooks kan la seg oppsummera med fylgjande sitat: "Each meaning of red is textured, layered [...] he inscribes narratives of religion, culture, identity, art, and aesthetics. Red is the color used to challenge our fixed visions of art and culture."

La meg så kommentera desse utsagna til Hooks.

Eg trur ikkje det er for mykje sagt at feminisme er ein av horisontane bak hennar tolking av Serrano sin fotokunst. Det som blodfotoa djupast sett dreier seg om for ho, er velting av

¹⁸ Ibid. Eg antar Bell (Hooks) er ei kvinne, difor skriv eg "ho".

¹⁹ Dette minner om mi samanfattande tolking av Serrano sine seriar, nemleg oppmoding til toleranse, at dei framstiller folk inkluderande, likeverdige og inderleg.

patriarkiet sitt syn på blod i våre liv.²⁰ Som me har sett, så refererer Hooks til det kyrkjelege patriarkatet sitt "ambivalente" syn på blod, og uttroper blodfotoa til eit slags endeleg biletleg oppgjer med dette synet. Ho utgjer her faktisk delvis ein gjenlyd av kva Serrano sjølv har sagt. Då eg omtala seriane i denne oppgåva kunne du lesa om ein patriark som han ikkje ville fotografera fordi patriarken var imot prevensjon. Og i intervju peikar Serrano på den katolske kyrkja si ambivalente haldning til dømes til blod og dens fordømmar mot kvinner.²¹ Når Hooks seier at han veltar dette patriarkatet sitt syn, så er nok det ynskjetenking. Paven, den øvste patriarken, er i sitt vesen konservativ.

Ytringa om at Serrano blandar profant og heilagt, den stemmer nok. Men eg tar forbehold mot at det er synonymt med at dei berre byter plass, fordi for meg kan dei rett og slett konvergera. I kapittelet som parallellfører Serrano sin kunst med Caravaggio sin, skal eg undersøkje korleis dette fungerer i praksis i verk laga av Caravaggio. Også Caravaggio opererer med ei syntese mellom sekulært og heilagt. Kva gjeld påstanden til Hooks om å overskrida fiksert estetikk, så kan me seia at Serrano minnar om nyskapande Caravaggio, som tona ned den religiøse kunsten sitt høgverdige uttrykk.

Når det gjeld å dra linjer til mellomalderreligion og å framheva den enkelte sin åndelegheit, som me kunne lesa at Hooks gjorde utifrå til dømes *Crucifixion*, så er dette noko også eg meiner å sjå i dei tre verka som eg tar opp, og vil freista å greia ut om det i *Devotio Moderna* kapittelet. Hooks sine ord om Serrano som mystikar og kunsten, *Crucifixion* til dømes, som feiring av mysteriet rundt religiøs oppleving, vert nesten komiske tatt i betraktning Serrano sine ord om at kyrkja sin aura av mystisisme gjer det vanskeleg å kritisera nettopp kyrkja.²² I fylgje hans uttaling skulle ein fylgjeleg kunna venta seg umystiske verk, eller? Men Hooks treng ikkje ta notis av kva han måtte ytra. Det Hooks for sin del legg i den mystikken som ho finn i verka, er som me såg individet si leiting etter åndeleg ekstase. Til hennar uttaling om at individet vert gjort til eit sakrament, er det det å seia at individet ikkje er eit av sakramenta og vil heller aldri verta det. Hooks har rett i at mystikk er ein bestanddel av ein solid del av denne delen av kunsten hans. At særleg *Crucifixion* og *Piss Christ* har det ein gjerne kan kalla mystiske kvalitetar, vil eg hevda skyldest særst at religionsskulpturane er nedsenka i væsker og at dei av den grunn er meir eller mindre utydelege. På den måten er det

²⁰ Sidan dette utgjer kontrastvæska for det Hooks elles kjem med, så er det uråd ikkje å ta det med, men eg går heller fort innom det då det ikkje er essensielt i forhold til mitt prosjekt. Men det er ikkje å forakta å sjå kva "alternativet" til ei indre åndelegheit er.

²¹ Op.cit Finnegan, s. 33.

²² Ibid.

som om betraktaren må gi seg ut på ei reisa for å annamma det eigentleg religiøse, og eg vil i *Devotio Moderna* kapittelet seie kva eg meiner den reisa går ut på.

Her skil eg meg også frå Hooks, fordi den forholdsvis store vekta ho legg på individ og sjølvrealisering i forbinding med mystikk og åndelegheit, er uheldig. Det klinger rett og slett for New Age-aktig ut, for moderne i forhold til mellomalderen. Viss målet eigentleg er Gud, så vert det feil å feira sjølve leitinga etter åndelegheit, som om ein reiste for reisa si skuld. Ordet *sjølvrealisering* gir meg simpelten feil konnotasjonar hjå Hooks. Difor er det naudsynt med eit nytt perspektiv på denne reisa, som me altså vil ta opp i eit seinare kapittel.

Etter ei attgjeving av resepsjonshistorien og gjennomgang av kunstnaren sine fotoseriar, er det no tid for å gå nærmare inn på enkelte andre aspekt ved verka, med det for auga å få eit fastare grep om dei og koma djupare inn i materialet. Sentralt står sjølve mediet.

4 Fotografi, fotohistorie/-teori og Serrano sin fotokunst i høve til det

Overordna retningsgivande stikkord for å antyda innhaldet av dette kapittelet er *fotografi*. – Kva betyr det at Serrano sine verk faktisk er foto? Det er ikkje berre fruktbart men naudsynt å behandla sjølve det aktuelle kunstmediet når ein bedriv kunsthistorisk forking eller kunstkritikk. Det er som fotograf Serrano opererer, og som sådan opererer han ekstremt bevisst. Verka viser ikkje berre fram eit eller anna motiv, men dei er metakommentarar. Det er påfallande i kor stor grad dei spelar på alt det som foto har å by på, og dette innbefattar både mytene og ibuande karakteristika. Eg vil gå inn i Serrano sine eigne uttalingar om sitt arbeid, men det går eigentleg lite på hans intensjon. Det eg her vil gjera er å traktera sjølve mediet og dertil tilknytte problem som representasjon, realisme og det såkalla ureine foto. Kapittelet tjener til å plassera kunsten i ein fotoestetisk samanheng/tradisjon og ein historisk periode, nemleg postmodernismen.

4.1 Såkalla ureint foto

Her kan det vera fruktbart å gripa det an ved å sjå på kva Serrano sjølv har sagt om sitt forhold til foto, både fordi det vil skyva det ambivalente innslaget fram i forgrunnen óg gi framdrift til ein diskusjon om ei fotoestetisk plassering av hans kunst. Det kjennest som å gripa tyren an ved horna å byrja med hans uttaling om at han er ein anti-fotograf.²³ Uttalinga høver som illustrasjon på at han har ei finkrystallisert evne til å setja ting på spissen. Han utdjuper med å seia at han ikkje er opptatt av mediet, berre at det er eit middel for å nå eit mål. – Dette er ein fyrste indikasjon for oss på at hans kunst er eit brot med modernismen. Dette skal eg no utdjupa. Som sagt så vil eg sjå korleis kunsten hans står i høve til postmodernismen og ha den som eit referansepunkt, men det krev at også modernismen vert omtala.

I essayet ”The Crisis of the Real: Photography and Postmodernism” tar fotokritikaren Grundberg for seg modernismen og postmodernismen og det vanskelege ved å tilleggja dei eit akkurat innhald, med andre ord det problematiske ved grensetrekning. Hans valg av tilnærming til postmodernismen går på persepsjon, ikkje på stil. Men for å ta eit viktig trekk

²³ Op.cit Watney, s. 119.

han angir om modernismen, så er det det at den såg foto som noko unikt. Ja at ikkje berre foto, men at heile den visuelle kunsten handla om seg sjølv. Foto dreiv såleis ei kultivering av seg sjølv, av det fotografiske.²⁴

Om me så ser på eit trekk tål som Grundberg nemner om modernismen, eit trekk som er beslekta med det andre trekket, så er det det at den ansåg mediet for bodskap.²⁵ – Den hadde altså ein tankegang innebygd i seg om at foto i seg fortalde noko, noko det jo vitterleg gjer, ikkje dermed sagt at det er klart, opplest og vedtatt just kva. For min eigen del kan eg difor berre generelt seia at foto fortel oss om det å oppleva eller sansa verda gjennom foto; utvida – kva og korleis representasjon er eller korleis me etablerer ein relasjon til røynda rundt oss. Serrano sin fotokunst vitnar om at foto i kraft av å vera foto har ein tydingsberande kapasitet, altså (tilsynelatande) ”modernistisk” som bodbringer i seg.

Kunsten hans er metakommenterande, ja, men det er den nettopp i forbinding med referenten. Betraktaren får representert noko, men korleis dette innhaldet vert representert er også viktig. Det er ei todeling som modernismen ikkje føretok. For som Grundberg også viser til, så konsentrerte modernistane seg om sjølvteikndelen av teiknet på bekostning av innhaldssida/referenten. På den måten ser me at Serrano skil seg frå modernismen. Sett i forhold til denne historiske perioden eller denne estetiske tradisjonen, så viser også Serrano si eiga stempling av seg sjølv som antifotograf at han ikkje er opptatt av det pure fotografi, og han stiller difor diametralt motsatt modernismen og dens fokus på det mediespesifikke.

Den amerikanske purismen, frå åra rundt 1910 og inn på 1930-talet, var den fyrste stilen innan modernistisk foto som plederte for mediant sjølvstende. Mellom anna vart det då viktig å insistera på ein kamerabruk som (ut)nytta kameraet sine ibuande eigenskapar til å produsera skarpe bilete av ei røynd som ikkje var vorte manipulert av fotografen. Utøvarane tok avstand frå den førmodernistiske piktorialismen, den fyrste fotostilen som prøvde å vinna aksept for foto som kunst. Det prøvde den ved å laga maleriske foto. Måten piktorialistisk foto likna maleri på (ikkje friluftsmaleri) generelt sagt, var at dei til dømes hadde noko uskarpt, allegorisk og komponert over seg.²⁶

Tileigning av informasjon om piktorialismen har ført mine tankar til postmodernismen. Det verkar for meg som om den har røter tilbake til piktorialismen. Fellesnemnaren er det såkalla ureine foto. Eg skal i det fylgjande utdjupe dette. Eg ser Serrano som ein talsmann for

²⁴ Andy Grundberg, ”The Crisis of the Real: Photography and Postmodernism”, i Liz Wells (red.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003, s.175.

²⁵ Ibid, s. 168.

²⁶ Avsnittet er basert på kunsthistorikar Sigrid Lien sin artikkel ”Modernismens fotografi”, 2000, <http://kunst.uib.no/~kunst/kunsthistorie/web/forelesning> (Utskrift våren 2006).

det ureine, ikkje berre med sin kunst, men også med sine utsagn. Hittil har me til dømes høyrte ”antifotograf”, og desse utsagna vil eg fortsetja å referera til utover i kapittelet. Samstundes vil eg om litt freista å ringa inn postmodernismen og dermed Serrano sin kunst ved hjelp av kunsthistorikarane Krauss, Solomon-Godeau og Sandbye.

Som sagt så kultiverte ikkje piktorialismen det som i modernismen vart rekna for strengt fotografisk. Om me tar for oss oppgåva sine tre hovudverk og med dei eksemplifiserer det umodernistiske representert ved kjenneteikna på piktorialismen, så finn me at dei framviser allegoriske motiv. Det er scener frå bibelen me ser, og dei igjen må ha vorte konstruert. Med andre ord så er dei ikkje utdrag av røynda. Det konstruerte elementet inneber ein større grad av komponering frå fotografen si side, men det vil verta meir om komposisjon ved eit anna høve i kapittelet. Så til resten av det maleriske.

Om sin serie ”Bodily Fluids”, som er ein abstrakt fotoserie som viser kroppsvæsker, fortel Serrano at han ville bruka foto som om han var ein malar.²⁷ Dette utdjuper han i eit anna intervju: Ifylgje han sjølv var han med den serien interessert i forenkling og abstraksjon. Det primære var utflating, og det så og seie fordi det var noko ein vanlegvis ikkje gjer innan foto. Dessutan var det eit viktig poeng med kroppsvæskene at dei sette han i stand til å ”mala med lys”. Det monokrome resultatet verkar det nesten som om Serrano er begeistra for simpelten fordi det ikkje finst mange monokromiar i foto, som han sjølv seier. Abstraksjonsmomentet tok han så og kombinerte med religiøse moment i bilete i serien *Immersion*.²⁸

Alle dei tre utvalgte hovudverka i denne oppgåva høyrer som nemna til den serien. Det flate, abstrakte og monokrome kjenner me nettopp att frå *Crucifixion*. Av desse tre kvalitetane framviser *Piss Christ* og *Black Supper* berre eit monokromt innslag. Det består der i valørar, medan det i *Crucifixion* framstår som heilt einsarta raudt. Det modernistiske foto var for øvrig typisk i svart-kvit. Alle tre har eit forenkla motiv, men dei to fyrstnemnde er ikkje abstraherte. Og at skulpturgruppene i desse er forholdsvis klare og tredimensjonale, gjer at desse bileta ikkje verkar flate, ulikt *Crucifixion*. Det todimensjonale er noko Serrano deler med det modernistiske maleriet, som ville dyrka det flatemessige fordi det skulle vera essensielt for mediet. Når det gjeld å ”mala med lys” så vil eg spesielt trekkja fram *Piss Christ*. Dette fotoet er ”malerisk” ved at det har noko mystisk og diffust over seg (dette har allereie vorte kommentert i skildringa). Vidare er det uskarpt også ved at lyset som vert kasta på behaldaren berre delvis trengjer gjennom kroppsvæska, og av den grunn så har ikkje heile biletet den klarheita ein forbinder med foto, i alle fall det modernistiske foto. I tillegg er alle tre openbare

²⁷ Op.cit. Finnegan, s. 35.

²⁸ Op.cit. Watney, s. 120.

studiofoto. Foto, ulikt maleri, forbinder ein jo til og med med dokumentar eller indeksikalitet. Lyset i eit maleri vil vera maling, medan lyset me ser i Serrano sine bilete, er fotografert lys. Foto består dessutan av lys.

Oppsummerande kan ein kalla alt dette for ein eksperimentell formleik (og sjangerleik). Det skulle ein kanskje tru var i slekt med modernismen i fotografiet, typifisert av til dømes Paul Strand og Edward Weston sine analytiske observasjonar med kamera som resulterte i foto som såg abstrakte ut. Men måten Serrano si utforsking vert utført på er ikkje typisk fotografisk, snarare utypisk for mediet om ein skal fara etter modernismen. Men det skal eg ikkje. Ikkje det at der skulle eksistera nokon som har som fanesak at modernistisk foto er det korrekte. Den fotoestetiske modernismen tok ikkje patent eller monopol på ein definisjon av foto. For kva er fotografisk?

Det har vore med bismak i munnen at eg har komplementert eit flott foto eller stillbilete frå ein film med å seia om dei at dei er *maleriske*, fordi det indirekte inneber ei oppgradering av foto. Ei oppgradering ved hjelp av ein annan kunstsjanger, at maleri så og seie skulle vera betre enn foto. Kvifor kunne eg ikkje ha sagt *fotografisk*, kvifor verkar ikkje det godt nok eller dekkande nok? Mitt svar er at foto er like fotografisk enten det er skarpt, uskarpt, dokumentarisk eller tatt i studio og så vidare. Foto er eigentleg ein vid kategori, og særskilt under postmodernismen har det vorte tydeleg. Serrano sin kunst er med å kantleggja foto fordi den er eksperimentell og framviser ein kombinasjonsteknikk. La meg få opp dette ytterlegare og setja han inn i ein samanheng med dette kulturhistoriske feltet via Krauss.

4.2 Utvida grenser

I essayet "Sculpture in the Expanded Field" tar Krauss for seg ein tilsvarande kant, nemleg kva skulptur er, og utvida – kva postmodernisme er. Den modernistiske skulpturen avsette skulpturen sånn som me tradisjonelt sett kjenner den, altså som monument, og den befann seg såleis i eit ingenmannsland; den var verken arkitektur eller landskap, innringa av ein slags negasjonkant. Det som så skjedde under postmodernismen som starta på slutten av 1960-talet, for Krauss er nøyen med å poengtera at dette er historisk og dermed kulturelt, var at kunstnarar vart interessert i kategoriane eller i det terminologiske, underforstått interessert i dette strukturelle feltet. Dei opna feltet og utvida kunsten eller kunstbegrepet om du vil, idet dei såg mulegheita av fleire opposisjonar og nye kombinasjonar. Dette medførte at skulptur

som medium ikkje lenger var privilegert, eller, om du vil, reine skulptørar var ikkje det einaste kunstnarar innan dette feltet kunne operera som. Ho skriv:

The expanded field is thus generated by problematizing the set of oppositions between which the modernist category *sculpture* is suspended. Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not dictated by the conditions of a particular medium. [...] the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium [...].²⁹

Ho konkretiserer også kva ho ”i ytterste konsekvens” meiner, ved å gi døme på eit verk, og dermed også på ein kunstnar, som tar opp i seg fleire posisjonar, at det så og seie er multimedialt.

Kunsten til Serrano er ein del av dette postmoderne rommet og tida. Ved meirsom å assimilera eller imitera maleriske kvalitetar og ved å inkorporera skulptur (og teatrale tablå, meir om det og iscenesetjing om litt i tilknytning til Sandbye), så er det råd å sjå på det som ei utviding av feltet foto, i alle fall som ei problematisering av kategorien/mediet. Krauss var jo også klar på at det ho skisserte opp om skulptur, kunne verta gjort tilsvarande innan til dømes foto og maleri. Men når alt kjem til alt så er det fortsatt foto Serrano arbeider innanfor, og sånn sett er han trufast mot mediet. Poenget er vel at han undersøker kva mediet er i stand til og kor langt han kan strekkja grensene. Eg trur eit komprimerande stikkord er ”kombinasjonsteknikk”. Uttalinga til Serrano om at foto er hans middel for å nå eit mål, og ikkje eit mål i seg sjølv, er likevel ei oppgradering av foto sidan han med hjelp av det kan nå eit mål, at det ikkje er likegyldig. Kvifor er det akkurat foto som set han i stand til å produsera dei motiv og meiningar han er ute etter? Kunne han ikkje ha nådd målet med andre midlar?

Eg har lyst til å samanlikna med litteraturen og kalla foto for biletkunsten sitt svar på romanen. Romanen går for å vera den sjangeren som kan inkorporera andre sjangrar. Dette kan gi den ein hybrid karakter. *Don Quijote*, som tar opp i seg skodespel og noveller til dømes, er eit kroneksempel. Serrano har også tatt reine skulpturbilete elles, og faktisk når han portretterer personar, så er dei som oftast så poserte og lyssette at dei konnoterer noko skulpturelt. Og oppgåva sine tre hovudverk er foto av skulpturar. Dei er ureine eller postmodernt vide også ved at dei synest vera avfotograferte installasjonar. Som om behaldarane med skulpturane og væskene er skulpturar eller installasjonar. Kanskje Serrano bruker foto fordi det er omfattande, fordi det lar han dra veksl på og meirsom kombinera

²⁹ Rosalind E. Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1987 [1985], henholdsvis s. 284 og 289. Heile essayet eg refererer til er s. 277-290.

andre kunstartar. Me kan ty til kunsthistorikaren Solomon-Godeau for å utfylla Krauss og koma nærmare det postmoderne og kva som er ureint med Serrano sin fotokunst.

Vegen frå Krauss til Solomon-Godeau er ikkje lang. Hennar essay "Photography after Art Photography" er ei skissering av utviklinga frå modernistisk foto eller kunstfoto til postmodernistisk bruk av foto. For fotografar som høyrde til den fyrstnemnde var hovudsaka eigen ekspressivitet og/eller fotografisk estetikk, og Solomon-Godeau snakkar her hovudsakleg om dei fyrste tiåra av 1900-talet, men med røter til siste halvdel av 1800-talet. Dei trudde på fotografikunstnaren sin subjektivitet og originalitet og/eller på fotografiet sine unike kvalitetar, til dømes formale, og at det var eit autonomt medieobjekt. Så på 1960- og -70-talet byrja postmodernismen å gjera seg gjeldande, og foto si rolle i måten kunstverda endra karakter på, vart framtrudande. Kunstnarar byrja å bruka foto på ein normativ og reproduktiv måte. Desse postmodernistane står i ein arv etter Marcel Duchamp, som med *readymade* (på)viste det vilkårlege ved kunst kategoriar.³⁰ Dei avviste det autonome og ekspressive. Foto tjente til å analysere representasjon, som til dømes massekulturelle fenomen, og kritisere kontekst. Med Solomon-Godeau si formulering:

[...] resistance to any type of formal analysis, psychological interpretation, or aesthetic reading. Consistent with the general tenor of postmodern practice, such work takes as its point of departure not the hermetic enclave of aesthetic self-reference (art about art, photography about photography) but, rather, the social and cultural world of which it is a part. Thus, if one of the major claims of modernist art theory was the insistence on the self-sufficiency and purity of the work of art, postmodern practice hinges on the assertion of contingency and the primacy of cultural codes. It follows that a significant proportion of postmodern art based on photographic usages is animated by a critical [...] impulse.³¹

Om me så ser på Serrano sin produksjon, så finn me stort sett likskap med dette (ein del av det har allereie vorte kommentert). Ikkje med ein einaste av hans seriar har eg fått inntrykk av noko (sjølv-)ekspressivt. Forresten så framkallar han ikkje sjølv, og at han overlet den prosessen til andre, sogar kommersielle aktørar,³² vitnar om avstandstaking til originalitet. Fotografia tar opp i seg og analyserer den sosiokulturelle verda ikring oss. Som eg har vore inne på, kan ein til dømes lesa Ku Klux Klan-serien som ei kritisk lesing av reklame, jamfør

³⁰ Det er artig eller ironisk i ség, fordi modernisme og postmodernisme er også kunst kategoriar, og Duchamp har også vorte rekna som modernist ved at han braut med tradisjonell kunstoppfatning. Grundberg set i sitt essay (som en refererte til for litt sidan, op.cit. Grundberg s. 177) dette som Duchamp presterte på spissen med eit sitat frå Lyotard: 'eit verk kan verta moderne kun viss det fyrst er postmoderne'. – Kanskje eg kan få lov til å ansjå Shakespeare som den fyrste postmodernist i sitt felt ved at han i sine skodespel inkorporerte spel i spelet og braut med ein einskap..?

³¹ Abigail Solomon-Godeau: *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis : Univeristy of Minnesota Press, 1995 [1991], s. 113. Heile essayet eg refererer til er s. 103-123.

³² Op.cit. Hobbs, s. 25.

normativt. Eller det er råd å seia at den posisjonerer seg kritisk intertekstuel i relasjon til andre deler av bileterverda som me alle lever i. *Immersion*-serien approprierer masseproduserte religiøse kitschskulpturar, reproduksjon i andre ledd så og seie.

Men dette med kritisk impuls kan verta ein tanke ambivalent når ein hentar inn nok eit utsagn frå Serrano. Sjølv seier kunstnaren kontant at han held distanse til postmodernismen,³³ at han ikkje er nokon postmodernist med ein agenda.³⁴ – Folk som teoretiserer hans arbeid, til dømes Hobbs, går glatt forbi dette (kunst og kunstnar er jo heller ikkje eitt og det same) fordi det er meir opplagt å setja det i ein sånn samanheng enn i andre, opplagt kanskje fordi det er i postmodernismen me befinn oss no. Ei historisk tolking er nødvendigvis prega av samtida. Eg vil meina at Serrano sin kunst er postmodernistisk med ein agenda, uavhengig av kva han sjølv måtte meina. Det er også sånn han vert oppfatta. La meg difor her minna om mi samanfatting av seriene, der eg slår fast at seriane har ein aura av toleranse og inderlegheit over seg, og der eg postulerer at *Piss Christ*, *Crucifixion* og *Black Supper* framviser eller inspirerer til fromleik. Er ikkje det ein agenda? Det tar seg ut som ein kunstnerisk kamp om likeverd og eit inkluderande samfunn. Fotoa er kanskje konstruert som dei er mellom anna for å treffa ein filantropisk streng i betraktaren. I tillegg manar dei til kritisk refleksjon over utbreidde eller uutbreidde haldningar, det vere seg til dømes ved å framstilla våpen på ein kontroversiell måte eller religiøse symbol på ein ikkje-opphøyd måte.

Korleis skal ein så samanfattande tolka alle desse utsagna til Andres Serrano som eg har gjengitt? Ved fyrste gjennomlesing kan det synest som om Serrano er usikker på sin fotografiske legning. Er det eigentleg fotograf han vil vera? Det er neppe tilfelle at han er usikker på sin fotografiske legning, for snarare er hans prosjekt delvis å sjå på som ei utforsking av mediet, uansett om han er einig i det eller ikkje. I same åndedrag som han kom med sånne uttalingar, eksempelvis at han var antifotograf, sa han at han som kunstnar var interessert i å gå til kanten, altså å ta det heilt ut.³⁵ Det er i eit sånt klargjerande lys at uttalingane må verta sett. Overført på serien *Immersion* sine tre verk *Piss Christ*, *Crucifixion* og *Black Supper* betyr det at dei består av fleire ting enn berre religiøs ikonografi, for om motivet var det einaste interessante så kunne dei likegodt ha vorte laga som maleri. Dei er ein måte å gå utforskande til den fotografiske kanten på. Me skal no som annonsert sjå på enno ein av framgangsmåtane for det; iscenesetjing.

³³ Op.cit. Finnegan, s. 35.

³⁴ Op.cit. Ekeberg, s. 26.

³⁵ Op.cit. Watney, s. 120.

I sin artikkel "Fotografiets død og genopstandelse" omtalar Sandbye fotoisenesetjingane som fann stad frå 1970-talet av som syndefallet for synet på foto som objektiv attgjeving av røynda.³⁶ Overordna tenkjer ho nok på postmodernismen. For å repetera så drog eg ei linje frå postmodernismen tilbake til piktorialismen. I *Det iscenesatte fotografi* skriv Sandbye om motreaksjonen som kom frå åra rundt 1970 av, sær i Amerika, på det modernistiske foto. Det kom ein klar og gjennomført tendens til å slutta å *ta* foto og byrja å *laga* foto istaden. Dette døyper ho ei historisk modning av foto: "De erkender, at det fotografiske medie ikke kan være "rent", men at det er influeret af andre kunstarter som litteratur, teater og maleri så vel som af reklamer, kitsch, lavkultur, familiesnapshots osv."³⁷ Ho nemner mellom anna Cindy Sherman og Joel-Peter Witkin, men ho kunne like gjerne ha inkludert Serrano. Eg vil gripa fatt i dette med iscenesetjing angående *Piss Christ*, *Crucifixion* og *Black Supper*, også fordi at dette er nok eit element som situerer kunsten i postmodernismen. I intervjuet som han snakka om postmodernismen i, seier Serrano også at han fyrst og fremst er ein iscenesetjar, at han driv med tablå, det vere seg i fotoseriane av til dømes lik, Ku Klux Klan eller kroppsvæsker. Han omtalar lik som rekvisittar.³⁸

Det er sterk kost å lesa akkurat det siste. Ei utvida forståing av kva tablå er vitnar desse uttalingane om. La oss sjå på *Piss Christ*, *Crucifixion* og *Black Supper*. Dei er kraftig iscenesette; plasseringa i biletrommet er nøye avmåla, fargane er ikkje tilfeldige, lyset er strategisk og dei illustrerer/alluderer til ei dramatisk hending. Om tablå står det i framandordboka 'oversiktleg eller episodisk framstilling'. Dei tre verka kan i alle fall verta sett på som episodiske: dei framstiller episodar i Jesu liv. Og sidan dei framstiller essensielle episodar, episodar som andre mindre hendingar leder opp mot, kulminerer i og får si forklaring gjennom, altså Nattverden og Krossfestinga, så er verka også oversiktlege, særleg viss ein ser dei under eitt, noko som ikkje ville vera så dumt.

Iscenesetjing er ikkje einsbetydande med mangel på realisme. Sjølv sa Serrano at kamera både lyg og fortel sanninga.³⁹ – At kamera fortel sanninga må vera skrekkeleg lektyre for postmodernistar, eg tenkjer då på postmodernismen med stikkord som reproduksjon og representasjon. Men at det ikkje er så kontroversielt vil ein merka om ein innhentar meir informasjon om kunstnaren. Dessutan sa han jo "både og". I eit intervju har han talande nok også sagt at han ikkje er dokumentarfotograf; han presenterer "verkelege fiksjonar".⁴⁰ – Det

³⁶ Mette Sandbye og Erik Steffensen, *Sex, løgn og fotografi*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 1995, s. 120.

³⁷ Mette Sandbye, *Det iscenesatte fotografi*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 1992, s. 7-9.

³⁸ Op.cit. Ekeberg, s. 26-7.

³⁹ Op.cit. Watney, s. 120.

⁴⁰ Op.cit. Ekeberg, s. 23 og 27.

lar seg tolka eller formulera som eit positivt og ikkje positivistisk syn på kva realisme eller røynd er. Fiksjonar er også reelle, fordi dei er tenkt, fordi dei spelar inn i vårt liv, og dei kan til og med verta manifesterte visuelt, til dømes fotografisk. I allmen oppfatning går foto for å vera realisme par excellence.

4.3 Realistisk element

Døme på ein som var både realistisk og iscenesetjande er malaren Caravaggio. Ein kan kanskje trekkja ein akse ifrå han fram til foto, representert ikkje berre ved Serrano, men ved store deler av fotohistorien og fototeorien. Like frå starten av mediet var fotografane opptatt av relasjonen til naturen, røynda, - kort sagt til det reelle. Kva var naturen sitt bidrag og i kor stor grad var kunstnaren ansvarleg/opphavsmann for det fotografiske resultatet?

Dette var ambivalente spørsmål som også dei såkalla profotografane spurde seg. Batchen skriv i *Burning with Desire: The Conception of Photography* om desse problemstillingane som dei stilte seg. Han viser til at deira skrifter reflekterer dette, fordi dei er gjennomsyra av tosidige og sjølvmotseiande formuleringar: "Is nature painted by photography or being induced to paint herself? Is she produced by or a producer of photography? This question haunts almost all descriptions of photography produced by the three men most readily identified with its invention [...]"⁴¹ – Mange fotografar utnytta det objektive stampelet som foto ganske raskt fekk, men dei som vart opptatt av å få status som fotokunstnarar profiterte ikkje særleg på det. Like fullt er det sånn at foto alltid vil vera foto av noko, men også tatt av nokon. Representasjon er difor både passiv og aktiv. I den tidsalderen som Serrano og me lever i, figurerer foto likegodt som dokumentarfoto som som metafysiske kunstprosjekt til dømes. Foto, også det dokumentariske, har for lengst fått innpass i kunsten.

På vegen til Serrano tangerer den virtuelle historiske linja kanskje ikkje berre profotografane, men også realismeperioden. For å ta inn trekk av den utifrå kunsthistorieprofessor Nochlin si bok *REALISM*, der ho tidfestar den til 1840-1880, så var det alfa og omega å arbeida utifrå si tid, observera og vera del av samtida. Dette fordi alt var situasjonsbetinga, meinte desse realistane. Så den dreide seg ikkje kun om verisimilitude, den var ikkje stillaus men ville vera ærleg. Kritikkk av den gjekk mellom anna på at den reduserte

⁴¹ Geoffrey Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1999 [1997], s. 63.

kunst til foto.⁴² – For å låna eit uttrykk frå Malpas: foto er realismen sin grå eminense.⁴³

Desse to teoretikarane har, som dei aller fleste andre teoretikarar i emnet, eit syn på realismen som ikkje-transparent, at den og kan inkorporera ideologi til dømes. Med Stounbjerg så kan me seia at også realismen er ein retorikk (han skriv om realisme begrepet i boka *OM SOM OM – realisme i teori og nyere kunst*). Det er litteraturen han tar for seg, men det går fint å overføra det på maleri og foto til dømes. Han skriv at sjølv realismen sitt medium var/er fiksjonen, og den bruker til og med underleggjering som verkemiddel. På den måten har me fått ei utviding av litteraturen sitt rom.⁴⁴ – Serrano sin realisme vil eg hevda er retorisk og symbolsk, og såleis har han posisjonert seg i ein ”ambivalent” tradisjon. Kroppsvæskene og, som i *Crucifixion*, den store graden av abstraksjon, det monokromaktige også for så vidt, er godt eigna til å behandla til dømes realisme, eit sentralt ord i fothistorien, men desse tinga har eg allereie vore inne på, jamfør fiksjon og det maleriske til dømes. Når det gjeld dette at kunstnarar skulle arbeida utifrå si tid, så ser me at Serrano gjer det også. Det er nok å nemna fotograferinga av folk i Budapest sine levevilkår.

Sontag har skrivt ei bok, *Regarding the Pain of Others*, som det er tenleg å dra inn her. Med utgangspunkt i foto sin (påståtte) dikotomi beståande av dokumentasjon og kunst, eller for å seia det med medieprofessor Larsen si formulering av dette dobbelte – realisme og formalisme,⁴⁵ tar Sontag opp fenomenet at folk har ein tendens til å krevja at foto av fæle ting, liding fyrst og fremst, skal ha ei ærleg framtoning: ”By flying low, artistically speaking, such pictures are thought to be less manipulative [...] and less likely to arouse facile compassion or identification.”⁴⁶ Ynsket om at foto med fæle reelle motiv ikkje vert pynta på eller arrangert, er lett å forstå, men for å gjenta meg sjølv litt så kan eg ikkje gå med på at realisme og iscenesetjing er kontrastar. For ho personleg, fortel Sontag, så er eit studiofoto istand til å vera eit mektig antikrigsfoto, og ho snakkar i same åndedrag om historie som forestilling, som tableaux vivantes og liknande.⁴⁷ Vidare står det at for at foto skal kunna tiltala oss, så må det sjokkera betraktaren, - og her er det ikkje snakk om ”tiltalande” fordi det engelske ordet ho bruker er *accuse*.⁴⁸

⁴² Linda Nochlin, *REALISM*, London: Penguin Books, 1990 [1971], s. 13-44.

⁴³ James Malpas, *Moderne kunstretninger: Realismen*, København: Forlaget Søren Fogtdan, 2000, Originaltittel: *Movements in Modern Art: Realism* [1997], s. 7.

⁴⁴ Per Stounbjerg, ”Om realisme begrepet”, i Iversen, Stefan m.fl. (red.), *OM SOM OM – realisme i teori og nyere kunst.*, Viborg: Akadamisk Forlag, 2002, s. 30-32.

⁴⁵ Peter Larsen, *Album: Fotografiske motiver*, Oslo: Spartacus Forlag, 2004, s. 118, der han også skriv at desse polane er for stive til å kunna fanga all fotografi.

⁴⁶ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus end Giroux, 2003, s. 26-8.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 123.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 81.

Sontag refererer til at folk gjerne tykkjer at foto som ser ukomponerte ut, er mindre manipulative og ikkje så lett framskynder medkjensle. Ho kunne ha brukt Serrano sine foto til å motbevisa det eit stykke på veg. Eg reserverer meg med "eit stykke på veg" av den grunn at dei tre fotoa ikkje framstiller noko reint reellt, men liding, ja. Dei tre fotoa ser enkle og "ærlege" ut, men det gjer dei nettopp fordi komposisjonen er så studert og avmåla. Det enkle er ofte det beste, som det heiter. I og med at krusifikset i *Piss Christ* vert såpass klart presentert og nattverden i *Black Supper* så frontalt og innbydande presentert, så vert "manipulasjonen" skjult. At motiva er så uforstyrta og såpass fram i dagen, at den lidande Jesus får all merksemd, gjer at medkjensle lett slepper til. Mine assosiative tankar går til fotoet me alle kjenner av jenta som har vore utsatt for atombombe og som med avflekt hud og armane ut til sida kjem mot oss på ein veg. Det kan sjå ukomponert ut (men er det sikkert ikkje), men det er vel eit av dei mest manipulative foto eg veit om (ikkje negativt meint); det gir medkjensle.

For å oppsummera kan me no slå fast at Serrano er interessert i foto, men ikkje på ein fotografisk autonom måte á la modernismen. Det er kanskje det han meiner med si presentering av seg sjølv som antifotograf. Han spør ikkje kva han kan gjera for fotomediet, men kva foto kan gjera for han. Han "lagar" foto, det vere seg ved hjelp av rekvisittar, væske, skulptur og ved å dra veksl på reklame og maleri for å nemna noko. Kunstnerisk ser eg røter til piktorialismen, men også på sett og vis til profotografane i og med hans leik med realisme og objektivitet. På grunn av alt dette og meir til som vert kombinert i kunstverka, så kan ein gjerne kalla dei for ureine. I kraft av dette utvida fotoestetiske rommet framstår bileta som ein open postmodernistisk kunst. Den rike iscenesetjinga tilbyr betraktaren lag på lag av tolkingmulegheiter.

Eg ymta i dette kapittelet frampå om ein annan som arbeidde både realistisk og iscenesetjande, nemleg Caravaggio. I neste kapittel er det denne malaren eg vil samanlikna Serrano sine tre verk med, og her er ikkje berre det formale viktig, men også det metaforiske innslaget.

5 Jamfør Caravaggio

I forrige kapittel drog eg ei linje frå Serrano gjennom protofotografane og bak til den historiske realismeperioden. Frå den kan ein gjerne trekkja ei linje til den barokke malaren Caravaggio, som var ein av hovudfigurane i og pådrivarane for realistisk kunst, og særst viktig var han i så måte innanfor religiøs kunst. Gardner kallar kunsten hans for ei naturalisering av både religion og religiøs kunst.⁴⁹ Mange av Caravaggio sine verk frå det motreformatoriskprega tidlege 1600-talet, som *Jomfrua sin død* og *Paulus si omvendning*,⁵⁰ kan ein til liks med Serrano sin plassera i kategorien ”ambivalent” realisme, ein realisme som ikkje er beintfram. De vil seie at den er ikkje realistisk for realismen sin skyld, men har ei religiøs tyding. Litt generelt kan me seia at hjå Caravaggio har realismen ein bodskap. Den er ein type symbolisme. Her vil eg jamføra verka til Caravaggio med den religiøse kunsten til Serrano, og sjå om eg såleis kjem nærmare korleis realisme og metafor heng i hop i oppgåva sine tre utvalgte hovudverk. Eg vil stilla fylgjande spørsmål: er det ved å samanlikna med kunsten til Caravaggio råd å kasta lys over Serrano sine verk *Piss Christ*, *Crucifixion* og *Black Supper* som vart skapa fleire hundre år etter? Spørsmålet er altså om fortidige verk kan lokka fram ei fruktbar komparativ lesing av tre verk frå vår samtid.

5.1 Barokken

Reisæter si hovudfagsoppgåve *Komplekse enheter i kunsten. En sammenlignende studie av Gian Lorenzo Berninis Cornarokapellet og Fredrik Wretmans Uten tittel*, er her beslekta med mi sidan ho prøver å lesa eit notidsverk gjennom eit fortidsverk.⁵¹ Det er verdt å seia nokre ord om hennar komparative analyse fordi det vil illustrera eit grep som eg sjølv vil dra veksl på. Med på kjøpet får me det høvelege og aktuelle at det er eit barokk og eit postmoderne verk også ho skriv om. Reisæter prøver å byggja bru mellom to periodar, meir spesielt mellom to

⁴⁹ Gardner, Helen (et.al.), *Gardner's Art through the Ages*, Fort Worth: Harcourt College Publishers, 2001 [1926], s. 732.

⁵⁰ I mi jamføring vil det vera desse to verka eg bruker. Det finst ingen verk av han som har motiv tilsvarande Serrano sine tre. Å bruka akkurat desse verka av Caravaggio er ikkje spesielt tydingsfullt kva angår forma, fordi andre verk av han frå den tida framviser nokolunde dei same formale eigenskapane.

⁵¹ Randi Bergljot Reisæter, *Komplekse enheter i kunsten. En sammenlignende studie av Gian Lorenzo Berninis Cornarokapellet og Fredrik Wretmans Uten tittel*, Hovudoppgåve ved Universitetet i Bergen, 2000. Hovudskilnaden er at ho ikkje berre prøver å lesa eit notidsverk, installasjon, gjennom eit fortidsverk, men også gjer det motsatte, jamfør tittelen.

verk, eit frå kvar tidsperiode. Dette går ho hypotetisk i gang med, utfrå ein felles overordna teori – den at begge er einskapsverk. Ho utfører dette med å kopla inn begrep/fenomen som mellom anna *hybrid*. Derigjennom viser fleire likskapar mellom periodane seg for Reisæter, og ei gjensidig lesing av verka kjem i stand. Det viser seg at verka har ein stor grad av formal likskap, til dømes at begge har ei forening av ulike media. Formålmessig oppdaga ho skilnadar, men grenseovergangen var likevel felles for begge verk, og med dette går ho vidare, no på eit konseptuelt plan. Ved hjelp av begrep som *spectacle* analyserer ho seg igjen fram til forsonande trekk mellom periodane og verka, nemleg illusjonen. Det viser seg at postmodernismen reaktualiserer barokken gjennom grenseoppløysing/fusjon av ulike realitetsgrader. Begge kunstnarane trur på ontologisk transformasjon, argumenterer Reisæter for gjennom sitt samanlikningsgrep.

Også me skal prøva å byggja oss ei bru, mellom Caravaggio og Serrano, forhåpentlegvis ei berekraftig ei. Det felles utgangspunktet ved Caravaggio og Serrano sin kunst er etter alt å dømma den religiøse ikonografien, og dernest, kanskje mindre openbart, fromleikstematikken og inderlegheit. Hvervande kapittel handlar spesielt om kunstnarane sin framgangsmåte og kunstform, herunder verka sin relasjon til betraktaren.

For å danna oss eit minimum av eit bilete, eit indre sosialt og kunsthistorisk blikk over den perioden som Caravaggio verka i, så kan me for anledninga benytta oss av kunsthistorieprofessor Danbolt sin tekst *Maleri og skulptur i barokken*.⁵² Danbolt lister her opp fire retningar, og tidsmessig er konsentrasjonen om 1600-talet. Me skal no kort og naturlegvis forenkla nemna det som kjenneteiknar dei fire retningane – fyrsteleg barokk, clair-obscur, klassisisme og nederlandsk. Legg spesielt merke til clair-obscur fordi det er der me finn Caravaggio, og hans kunst skal me læra meir å kjenna etterpå.

Opphavsmessig starta den fyrstelege barokken i Italia, dens sosiale miljø var fyrstepalass og hadde fyrstar som oppdragsgjevarar. Dette la føringar på kva motivet skulle utseia, til dømes flattera fyrsten. Retninga vert også kalla malerisk illusjonisme sidan den vart utført sånn at motivet verka levande, det vil seie illusjonistisk malemåte, men illusjonisme gjalt og for skulpturen. Typisk var det at verka hadde ein utprega heilskapleg tankegang ved seg og gjerne då nettopp i samanheng med det reelle rommet dei var bestemt for. Då skjønar me også lettare at illusjonisme var eit viktig verkemiddel; den kunne underbyggja og tydeleggjera det

⁵² Gunnar Danbolt, "Maleri og skulptur i barokken", 2000, <http://kunst.uib.no/~kunst/kunsthistorie/web/forelesning> (Utskrift våren 2006).

høvet ein ville ha fram mellom den faktiske verda og den biletlege. Bernini, jamfør Reisæter, vert nemna som eit døme på denne retninga.

Clair-obscur var ei anna retning, igjen eit betegnande namn, for her var det den sterke kontrasteringa av lyst og mørkt som var det fremste formale grepet. Den sprang opprinneleg utav ein kyrkjeleg kontekst, og den som utførte maleoppgåvene i desse heilage rom var den same som skapa clair-obscur-malemåten, nemleg italieneren Caravaggio. Med lyse parti kontrastert mot mørke fekk han fram henholdsvis nærveret og fråveret av ein gud. Funksjonsmessig og utformingsmessig tok han fundamentalt hensyn til den plasseringa bileta skulle ha, eller eigentleg til plasseringa betraktaren eller den religiøse brukaren ville koma til å innta. Når me så tenkjer dette i hop, aner me at hans spenningsverkemiddel nok kunne gi ein ekstra inderleg resepsjon av budskapet.

Ein del kunst stod i ledtog med høgrenessansen, og det var klassisismen, som igjen hadde ein borgarleg og italiensk tilknytning. Den var påverka av den rasjonelle naturvitskapen som voks sterkt i tyding på den tida på det viset at kunstakademi vert skipa, og desse kunstakademia etterstreba ein viss struktur i kunsten. Her gjaldt det å visa det allmengyldige og universelle både når det gjaldt menneske og røynd. Av den grunn var det noko ideellt i motsetnad til noko sansbart som vart etterlikna, og til det gjorde dei bruk av matematikk for å få perspektiv og harmoni/skjønnheit. Motivmessig sett var oftast Bibelen og gresk mytologi valgt for å fortelja betraktaren om det eigentlege, for retninga hadde ein verknadsestetikk. Så klassisismen var særskilt pedagogisk og retorisk.

Til slutt har me den nederlandske kunstretninga i den mangefasetterte barokken. I dette landet slo det sosiale tilhøvet såleis ut i kunsten at kunstnarane var sine egne sjefar, eller eventuelt fekk seg ein bilethandlar etterkvart. At det ikkje var nokon adel der og sidan kyrkjeordninga ikkje brukte biletkunst, gjorde at motiva vart meir for folk flest; typiske biletmotiv var til dømes sånt som var råd å sansa, det realistiske og gjenkjennelege.

No har me hurtig tatt eit overblikk over barokken og skaffa oss eit visst inntrykk av det estetiske mangfaldet. Forhåpentlegvis vil denne bakgrunnen ha sett oss betre i stand til å oppdaga det mest framtrudande hjå Caravaggio når me no tar til med ei innleiande orientering i hans religiøse kunst, det vil seie at me held oss foreløpig på eit nokså overflatisk og generelt plan. Om me då fylgjer Danbolt litt vidare med akkurat denne malaren og nokre av hans albertavler, så seier Danbolt at me som mottakarar ikkje vil få tak i det barokke ved verka om me ikkje tenkjer inn lokaliteten. Verka si utforming er nemleg av ein sånn type at optimalt utbyte krev ei viss plassering av betraktaren, og den plasseringa ville ein ved tilstadeværelse

ha inntatt. Det er eit fysisk tilhøve som vil inkludera og gjera oss deltakande, på barokk vis. Dette vert av Danbolt synleggjort med Matteus-serien som befinn seg i eit kapell. Det symbolskreligiøse lyset er mala skrått i dei to sidemaleria sånn at det treff nattverdsskranken og rammer den som går til nattverd, og såleis bidrar lyset til bevisstgjerung om Gud.⁵³

Viktig er det også å gripa fatt i Danbolt si utlegning av malaren sin realismetype, for – Caravaggio er ingen realist, skriv han. Javisst er personane i hans verk folk frå lavare lag og hans malemåte er realistisk. Likevel – det var ikkje den sansbare røynda, ikkje noko sosialt men åndeleg han ville ha fram. Utav det mørke kom det frelsande lyset, jamfør clair-obscur, og råka gjerne dei som minst fortente eller minst venta det. Om eg omskriv Danbolt si forklaring ein tanke, så dreier det seg om at malaren ikkje var som realisten Gustave Courbet som kun ville mala det han hadde sansa og erfart. Caravaggio malte det usynlege og åndelege, særleg ved hjelp av den spesielle lysbruken. Det var realistisk utført, men metaforen var Gud. Forenkla sagt så er dette grunnen til at eg hevdar hans religiøse verk har ein symbolsk realisme eller realistisk symbolisme, og på det grunnlaget føretar eg ei samanlikning med Serrano sin religiøse kunst.

For eit av mine spørsmål i dette kapitlet er om også Serrano har ein realistisk symbolisme. Det verkar nærliggjande å jamføra kunsten til Serrano med Caravaggio sin, og spesielt med korleis åndelegheit framstår i denne sin religiøse ikonografi. Foremålet er derigjennom forhåpentlegvis å kunna belysa dei tre utvalgte verka til Serrano meir inngåande. Postulatet er at Serrano sine tre utvalgte foto er påverka av Caravaggio sin formestetikk på grunn av den krafta den har til å inngi betraktaren med (inderleg) religiøsitet. Me kan sannsynlegvis omtala kunsten til Serrano som symbolsk, som ein forhøga realisme som aspirerer til metaforar. Hans hyppige metaforbruk⁵⁴ er ikkje lett å få bukt med, for stundom kan dette ambivalente verka som rein og skjær realisme. Kva meiner eg med det? La meg prøva å illustrera det gjennom å framheva nokre trekk ved Caravaggio sin religiøse kunst frå det tidlege 1600-talet. Sidene det vil vera relevant å trekkja fram, er i hovudsak det sekulære og uidealiserde, dernest lysbruken

⁵³ Etter sjølv å ha sett dette Contarelli-kapellet i San Luigi dei Francesi, kan eg seia at eg registrete sånne formale trekk. Det rekk å tala om det eine biletet. På martyrbiletet til høgre var det som om den nakne figuren nede til høgre i biletet veik plass for å få meg som betraktar inn, og sidan både han og boddelen er vridde, fungerte det bra å stå ved kapellinngangen. Det hadde også av ein annan grunn vorte feil å stilla seg opp rett framfor biletet, som eg merka jo meir eg strekte meg over "rekkverket"/nattverdsskranken, nemleg at Matteus ikkje er mala "naturleg" men "foreshortened". Altså er det ikkje eit frontalt verk.

⁵⁴ Eit motiv kjem sjeldan åleine i dette kunstnarskapet, det vil seie at motiva har usynlege konnotasjonar, og det sjølv om dei samstundes er skarpt realistiske. Ein realisme som så og seie viser utover seg sjølv, leder over i det me kan kalla metafor. Motivet er ikkje utelukkande det du kan registrera med synssansen. Ein heimlaus frå den reint verdslege serien *Nomads* er ikkje berre seg sjølv, han gir metaforisk (metonymisk) eit ansikt til alle heimlause. Det er noko av styrken til Serrano.

og for det tredje det åndelege i forhold til materien. For å gjera dette vil eg støtta meg hovudsakleg på tre forskarar, henholdsvis Gardner, Falck og Askew, i den rekkjefylgja. Eg vil på denne måten også dermed gå meir og meir ned i materialet, bak forma og overflata, for å finna ut kva det djupast sett betyr. Alle punkta knyter seg opp til den realistiske symbolismen, noko eg gav eit signal om gjennom å henta inn element frå Danbolt si handsaming av Caravaggio.

5.2 Profant

Gardner⁵⁵ illustrerer mykje av sitt syn på Caravaggio med denne sitt maleri *Paulus si omvendning*, som viser augneblinken då kristenforfylgjaren vart kristen. Ei lita skildring er her på sin plass, også av den grunn at eg kjem til å halda fram med å bruka dette verket i samanheng med andre forskarar. Verket, som er frå 1600-1, har ein bekmørk bakgrunn, og heilt framme i biletplanet ligg Paulus på jorda med slapt heva vidopne armar, hans figur på skrå mot oss. Ved hans føter står ein arbeidshest med eit bein heva, og ein stallkar held den i bisselet. Desse dominerer mellomgrunnen. Grappa er belyst på eit vis som gir den veldig volum. Gardner for sin del legg til at biletet har eit dramatisk chiaroscuro, med lyse figurar på mørk bakgrunn, og at dette gjer to ting; det trekkjer ut handlinga og gjer likeeins at betraktaren vert trekt inn.

Det Gardner spesielt behandlar, og som eg vil framheva, er det uvanlege ved det vanlege i Caravaggio sin kunst. Det ein tenkjer på då, er at i motsetning til religiøse kunstverk frå fortida eller hans samtid, til dømes klassisismen, så idealiserte han ikkje figurane med gudomeleg tilknytning. Det uidealisererte og dei vanlege figurane, var såleis ei naturalisering av både kunst og religion på ein gong. Å samtidiggjera og menneskjeleggjera religiøse hendingar

⁵⁵ Op.cit. Gardner. Alt eg refererer til av Gardner, er s. 721-735, denne fotnoten inkludert. Det er greitt å ta litt om hans historiske oversikt for sånn å kontekstualisera malarkunsten i det religiøse landskapet fyrst. Det er då fenomen som heng i hop, nemleg den italienske barokken og motreformasjonen. Den motreformatoriske kyrkja var for biletbruk, og støtta og utnytta kunst til dømes ved å bestilla kunstverk. Kunst var såleis eit ledd i motreformasjonen for å befesta, propagandera og spre den katolske trua. Den italienske 1600-tals kunsten visualiserte denne fornya iveren som utgjekk frå pavekyrkja.

Når det gjeld Caravaggio sitt forhold til religion og kva eller kven han var påverka av, så har mykje vorte sagt om det. La meg fatta meg litt kort om dette ved å bruka Puglisi si samanfating av det same, i boka *Caravaggio*. Sjølv om det let seg gjera å tolka noko av kunsten til Caravaggio i lys av visse religiøse leiarar eller rørsler, så finst der andre element som ikkje gjer det. Det finst ingen dokument som knyter han fast til noko(n); kva angår praksis så hørde ikkje malaren til nokon orden eller var medlem i noko rørsle. Han var nok ingen konvensjonell eller "institusjonell" from, for det finst ytterst få vitnesbyrd om han som katolikk, men me veit at han var katolikk og mala katolske verk. Catherine Puglisi, *Caravaggio*, London: Phaidon Press Limited, 1998, s. 248-253.

var det nye ved denne kunsten. Gardner meiner vidare at ein sånn framgangsmåte er effektiv til å fanga betraktaren, simpelthen fordi han gjenkjenner det menneskjelege. Eg vil seie at det metafysiske vert gjort konkret. Det konkrete og uidealiserte skulle verta nettopp bestanddeler av den historiske realiseretninga sitt credo. Trua vert gjort tilgjengeleg av Caravaggio, emosjonelt, intellektuelt og åndeleg. Noko som verkar levande, som grip inn i eins liv, er offensivt då det inkluderer og fører til innleving. På same vis innlemmer Serrano sine verk sine iakttakarar, til dømes er det råd å tenkja at det svært ”levande” blodet som krusifikset er senka ned i i *Crucifixion*, representerer ein måte å ta religionen ned på (vårt) individplan på. Me ser altså at brua over frå Caravaggio til Serrano byrjar å ta form.

Om me så flyttar vårt blikk over på eksempelvis Jesusfiguren i *Piss Christ*, så er han framstilt som ein menneskeson, lidande, ikkje heva over noko men tvert imot plassert midt i det profane symbolisert ved noko så realistisk som ei kroppsvæske. Sånne grep som begge kunstnarane benyttar seg av, legg opp til identifisering. Begge tar religionen ned på eit familiært plan. Deira kunst ”profanerer” religion og religiøs kunst, utan at det betyr mindre inderlegheit, jamvel om Serrano vart anklaga for blasfemi og Caravaggio fekk kansellert bestillingar på grunn av sin ”udistingverte” kunst. Dei trekkjer element som representerer det ordinære inn i ein religiøs, spesielt katolsk kontekst. Med ei kunstform av denne typen har dei begge utforma sine motiv ekstra forståelege, og dette igjen aukar sjansane for at betraktaren vil koma til å inderleggjera motivet og budskapen. Begge sin kunst er radikal og uventa, difor også effektiv. Noko som er originalt vil alltid få merksemd, enten positiv eller negativ. Eg har ikkje tru på at kunstnarane valgte sin estetikk for å provosera, snarare tippar eg at det sterkt sekulære innslaget er inkorporert for å henmynta til at religiøsitet helst bør vera genuin.

Kva gjeld å påpeika det åndelege vil eg i forhold til Gardner seia at denne si framstilling av maleriet har manglar. Det vert kun konstatert at Paulus si omvending er ei åndeleg hending, med så mange ord. Det eg saknar er difor ei utgreiing om dette, og av den grunn er det naudsynt å få andre forskarar inn på banen for å få nokre uttalingar om på kva måte det åndelege trer fram; det metaforiske og kva det betyr.

5.3 Lyset

Kunsthistorikaren Falck har skrive hovudfagsoppgåva *Maleriet. Betrakteren. Lyset. En undersøkelse av den tredimensjonale illusjonskraften i to kunstverk fra barokken*,⁵⁶ og denne vil supplera oss med fleire haldepunkt og idear til parallellføringa av Serrano med Caravaggio. Falck teoretiserer i hovudfagsoppgåva over lystypen, ikkje berre formalt men også over inneburden av den, i *Paulus si omvendning*. Lyset sine eigenskapar er det hennar oppgåve handlar om, som korleis det illusjonistisk romlege vert skapt, kvifor kjem figurgruppa ut mot betraktaren? Fordi figurgruppa er konvekst belyst. For å koma under vær med den formale framgangsmåten for dette og spesielt for kva meining og symbolkraft det ho kaller ”lyset som bevegende kraft” får, undersøker ho om verket sin konvekse illusjon og opplevinga av det kan utseia noko om bestemte erkjenningar, religiøse som sådan. Dette er viktig fordi eg trur at det kan hjelpa oss til å belysa lysbruken til Serrano, formalt og metaforisk.⁵⁷

Det som i fyrste omgang for mitt vedkomande er viktig og relevant kva gjeld hennar skildring av verket, er at ho forklarar at det på overflata kan sjå ut som om beveginga som barokken var begeistra for, manglar i og med at hesten er ganske roleg og personane sine gester få, motsatt den tradisjonelle ikonografien. Eg seier det på den måten at ja, verket viser til ei åndeleg omkalfatring, noko har definitivt skjedd, noko så dynamisk og dramatisk at Paulus ligg der omvendt i og med denne religiøse vendinga. Men han ser ut til å ha fått fred, hans ansikt ser fredsommeleg ut. Det er her Falck kjem inn, for beveginga føregår mentalt, skriv ho, at det er typisk Caravaggio med intim nærleik både mentalt og fysisk. Dette er vesentleg for meg fordi eg meiner at dei tre utvalgte verka av Serrano er lavmælte og at det indre er herskande.

Vidare skildrar Falck så korleis dette føregår i *Paulus si omvendning*, og me får sjå at også her har lyset spela ei rolle: der er ei indre psykologisk beveging via blick mellom Paulus, stallkaren og hesten, og denne einskapen og utvekslinga meiner ho vert sterkare av lysbruken, fordi dei tre er i lys til skilnad frå bakgrunnen som er mørk. Med ein mørk bakgrunn trer den sterkt belyste figurgruppa fram som illusjonistisk relieff, og derav er Paulus den i biletet som er nærmast oss. Han kjennest ekstra taktil og plastisk fordi han får eit kvitt lys på seg på dei mest ”utstående” plassane, og på grunnlag av denne observasjonen kallar Falck konveksialiteten eit aktivt, oppsøkjande og krevande lys. Hennar tolking er at den usynlege

⁵⁶ Anne Marie Falck, *Maleriet. Betrakteren. Lyset. En undersøkelse av den tredimensjonale illusjonskraften i to kunstverk fra barokken*, Hovudoppgåve ved Universitetet i Bergen, 2000.

⁵⁷ Unntak er *Crucifixion* simpelten fordi det så og seie er utan lys. At det er dét, trur eg er eit poeng og vil ta opp og forklara dette i forhold til lyset i dei andre to verka i neste kapittel. – Sjølv om det kan verka som om eg ikkje snakkar om lyset i komande avsnitt, så stemmer ikkje det, og dette vil verta klart i påfylgjande avsnitt.

lyskjelda rett og slett er sakral. Den er ein metafor for Den Heilage Ånd, den formidlande bodskapen som omvender til audmjuk kristendom. Overfor betraktaren er lyset sånn sett også påtrengjande i sin ide.⁵⁸

Parallellen til Jesus i *Piss Christ* er klar angående illusjonistisk relieff via sterk belysning, dette at Paulus kjennest ekstra nær og plastisk fordi han får eit kvitt lys, tydingsmetta som sådan, på seg på dei mest "utståande" plassane. Det skinande, nærmast kvite på det mest utstikkande av Jesu kropp i *Piss Christ* vert projisert ut mot oss. Jesusfiguren vert veldig vektig. Når ein ser på fotoet føler ein seg nærmast som ein vampyr eller djevil som får eit krusifiks helde opp framfor seg presserande nært. Som om Serrano agerer som eksorsist. Det einaste den demoniserte ser er det symboltunge og verknadsfulle krusifikset, resten er skodde. Belysning som opplysning, kunne me kalla det. Verket har såleis ein retorikk som er lettfatteleg (noko som ikkje utelukkar fleire lag) og effektiv, og er passivt-aggressivt.

Eg vil her i samanheng med clair-obscur skyta inn at kunstkritikaren Arenas, i sin tekst om Serrano sin kunst, så vidt er innom nettopp det idet ho påstår at Caravaggio sikkert ville ha misunt Serrano hans clair-obscur-mulegheiter innan fotomediet.⁵⁹ Ho meiner at Serrano sine foto av nomadar har denne barokke teknikken, og dette var med på å spora mi interesse for å undersøkje om han også i andre typar verk, eksempelvis dei tre utvalgte fotoa, drar veks på den. Dessutan har eg altså ikkje vilja la det verta med det formale aspektet ved teknikken, men spørja kvifor den er brukt. Arenas sitt innspel er mangelfullt avdi det ikkje tenkjer over det innhaldsmessige. Men i tillegg viser det oss at eg ikkje er åleine om komparativt å jamføra Serrano sin kunst med Caravaggio sin.

Hjå begge kunstnarane vert altså betraktaren engasjert på barokk manér og råka av ei åndeleg lyskasting, metaforisk som sådan. På same måten som *Paulus si omvending* fungerte som eit føregangsdøme både i kraft av å vera ei altertavle i eit kapell og i kraft av temaet, så er det nærliggjande å tenkja seg *Piss Christ* som eit eksempelbilete i eit gudshus. Formatet, som det deler med Serrano sine andre to foto, er stort nok. Verket er faktisk spektakulært, barokkt overveldande i farge og storleik. *Piss Christ* som ein *ecce homo*-aktig demonstrasjon i grandios skala. Likevel misser verken dette eller dei to andre bileta sin lavmælte kvalitet på grunn av sånne innslag, det neddempa dominerer fortsatt, og kva gjeld akkurat storleiken så ville den vel ikkje akkurat ha gjort ein tilbedar sin audmjukskap mindre.

⁵⁸ Verken det realistisk kroppsnaere og det religiøst mystiske eller form og innhald kan skiljast, framheld Falck, men det er noko me skal bruka forskaren Askew til å få fram meir litt seinare.

⁵⁹ Op.cit. Arenas, ingen sidetal.

For øvrig tar eg til slutt med at Falck skriv at Caravaggio sin dynamikk understrekar rom og tid som eit aktuelt nærver, og at distansen mellom biletet *Paulus si omvending* og oss vert nedbygd.⁶⁰ I oppgåva si behandlar ho også eit anna verk for å sjå på ulike lystypar og tilhøyrande kvalitetar. Om dette andre verket med eit konkavt lys, ein lys uendeleg bakgrunn, skriv ho at lysmetaforen der syner til ein evig Gud, utanfor tid og rom. – Det er uforsonleg med mitt evigheitsbegrep å ikkje gi det aktuelle innpass. Tvert imot, for at noko skal kunna verta kalla evig, så er det betingelsar at det må kunna aktualiserast og samtidiggjjerast. Det evige må kunna gjelda både ”i og utanfor” tid og rom. Caravaggio aktualiserer, og samtidiggjjer dermed automatisk. Han samtidiggjjer for øvrig også ved hjelp av klede folk på hans tid kunne ha gått i og ved å mala vanlege folk, for å nemna noko, alt i det han koplar i hop med det religiøse.

Som nemna i skildringa er mitt inntrykk av Serrano sine tre utvalgte verk at dei tykkjst stå i ein aktualiseringsmodus, som om dei historiske hendingane som verka førestiller, er frosne tidsmessig. Med sine auger kan betraktaren tina dei opp att. Til dømes når det gjeld *Black Supper* så er det som om du kan strekka ut handa mot bordet som skrår mot deg, ta tallerkenen som ligg framfor Jesus, isa av den og motta brødet/Jesu legeme. Det er som om Jesus set og ventar på det. I tillegg til dette så er det råd å omtala kitschelementet i dei tre fotoa som samtidiggjjer av den religiøse bodskapen. Skulpturane er kitsch som du notildags kan få kjøpt til dømes i religiøs turisme-souvenirbutikkar. Me ser altså at Serrano aktualiserer grepet til Caravaggio. I alle fall er det ein muleg lese måte, for om Serrano faktisk har tenkt det sånn sjølv, om han bevisst har latt seg påverka av Caravaggio i det heile tatt, veit me ingenting om.

Gjennom å setja oss inn i Falck si forskning på Caravaggio sitt tydingsmetta lys, har me no fått ei auka forståing av lyset i dei utvalgte bileta til Serrano. Men eg legg til at me også fekk eit inntrykk av at Caravaggio sitt verk hadde lavmælte kvalitetar. Sidan det ikkje er så ofte ein høyrer det om hans verk, vil eg nett visa til ein forskar som (indirekte) støtter ho og dermed meg, i dette, nemleg Friedlaender.

Han har skriva ei bok om malaren, *Caravaggio Studies*. Utav hans introduksjon til Caravaggio si maleverksemd, som han nettopp føretar gjennom å bruka maleriet *Paulus si*

⁶⁰ Jamfør Danbolt om det barokke ved inkludering og deltaking, noko fysisk. For øvrig kan eg samanfattande seia nokre ord om faktisk å ha stått framfor dette maleriet. Når ein står ved inngangen til kapellet, har ein verket til høgre, altså ikkje frontalt. På grunn av plasseringa er både Paulus og hesten mala ”foreshortened”, og det gir dessutan eit meir fortetta uttrykk. Paulus kjem skrått imot oss, noko eg vel ikkje ville ha opplevd om eg hadde klatra over ”rekkverket”/nattverdsskranken og stilt meg opp under maleriet. Av liknande grunn set eg meg aldri fremst på kino; proporsjonane vert feil, til dømes vert folk for store. Paulus verkar liten og hjelpelaus, han har overgitt seg heilt. Kanskje det er difor hans kinn har (g)lød? Til sist tar eg med at det at hesten sitt heva bein er lyst, og at lyset fortsett oppover hesten derfrå, forsterkar det andaktsfulle ved biletet.

omvending, let det seg lesa ei aksentuering av det rolege ved *Paulus si omvending*.⁶¹ Til skilnad frå andre kunstnarar sine maleri med same omvendingsmotiv, så finn Friedlaender at Caravaggio sitt er ytterst dempa. Det er ikkje det ytre som vert vektlagt, så her får Falck støtte for sin analyse. Friedlaender understrekar at for å forstå psykologien i biletet, så er det viktig å ha klart for seg at mirakelet skjer i hjertet på Paulus. Han har ei genuin erfaring, det menneskjelege er framtreddande. Sjølv om forskaren naturlegvis er klar på at noko gudomeleg står bak, nærmare bestemt Jesus representert ved lyset, så poengterer han at Paulus vert gjennomtrengt av dette i sitt hjerte.

Inspirert av kunsthistorikaren Friedlaender så har eg byrja å sjå Serrano sine tre foto sin idealbetrakter i Caravaggio sin Pauluskarakter.⁶² Det er råd å tolka dei tre fotoa som om dei prøver å få tvilarar til å verta kristne. Paulus i *Paulus si omvending* er allereie vorte from. From er noko ein vert/er innvendig, utvendig er ikkje nok. Me kan seia at den vekta som Friedlaender legg på hjertet til Paulus i Caravaggio sitt bilete om omvendinga, har likskap med vekta som rørsla *Devotio Moderna* (som eg som nemna vil lesa Serrano sine verk i forhold til) la på det å ha eit reint hjerte. Hadde tilhengjarane det, ville dei nemleg som fromme kunna sjå Gud, så det gjaldt å tre framover på dydsvegen i ei kontinuerleg pågåande intens indre omvending. Serrano sine tre utvalgte foto kan mulegens sjåast analogt, som ei oppmoding til å tre inn på kongevegen, som ei formaning om å vera from. Sånn sett assosierer dei tre fotoa, som fokuserer på noko av det viktigaste i Jesu liv og kristendomen eller katolisismen, til "bibel for fattige". Dette igjen kan føra tankane til perioden Caravaggio verka i, also motreformasjonen og den viljen den hadde til å læra lekfolk.

Om Caravaggio sitt seine verk, som inkluderer *Paulus si omvending*, hevdar Friedlaender samanfattande at der eksisterer ein antinomi; forenkla sagt mellom kropp og under, mellom påtakeleg og sublimt. Hans utsagn om antinomi førekjem meg ein tanke ambivalent. Med tanke på kva han sa om det hjertefølte, den inderlege openbaringa og det innvendiggjorte overnaturlege, så skulle ein snarare ha venta eit utsagn som var meir antinomt til det han kom med. Eg ynskjer difor nettopp å presentera eit motsatt syn, ei tolking som etter mi meining har meir gehalt. Dernest er tanken å jamføra det med Serrano sine foto.

⁶¹ Walter Friedlaender, *Caravaggio Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955, s. 17-28. For å gjenta mitt hovudinntrykk av Serrano sine tre foto, så er det det at det lavmælte dominerer, og at det at dei har spektakulære kvalitetar ikkje overskygger det.

⁶² "Idealbetrakter" i henhold til oppgåva sin hovudordlyd sånn som den framstår i hypoteseform i innleiinga, der eg stiller spørsmålet om dei tre fotoa kan medverka til fromleik, fromleik av *Devotio Moderna* typen.

5.4 Åndeleg

Ei som uttrykkjeleg argumenterer for at materie og ånd er vevd i hop hjå Caravaggio, er Askew. Det er formålstenleg å trekkja ho inn, fordi eg har ei formeining om at Serrano også opererer med ei ihopsmelting av røynd og symbol eit stykke på veg. Vever også *Piss Christ*, *Black Supper* og *Crucifixion* i hop ånd og materie? Håpet er å belysa det gjennom ei samanlikning med Caravaggio sitt maleri og innstilling som det vert framlagt av Askew. Det heile har nær samanheng med korleis realisme og symbolisme står i høve til kvarandre.

Askew si bok *Death of the Virgin* handlar om maleriet med same tittel (*Jomfrua sin død*): ”For Caravaggio, reality and symbol are but two sides of the same coin.”⁶³ Det gjer ingenting at Askew og Friedlaender talar om to ulike maleri, for som nemna gjorde Friedlaender sin karakteristikk gjeldande for heile den seine produksjonen, og i den inngår *Jomfrua sin død*. Fyrst nokre ord om kva verket, som er frå 1601-3, framstiller. Fremst i biletet sit ei grinande og framoverbøyd kvinne. Bak ho ligg ei skarpt raudkledd død Maria. Bak ho igjen står apostlar i sorg. Over dei heng eit raudt teppe noko ihopfolda. Situasjonen er i eit rom, men bakgrunnen er temmeleg udefinert grå-mørk. Også dette er eit dempa bilete.

Askew omtalar scenen som kontemplasjon, som tanke og sorg, og at det er ein einaste stor augneblink; tida står stille fordi figurane forsvinn ikkje innover i noko djupn, men står fast med sitt volum. Ho held vidare fram, og dette er det vesentlege, at Maria er realistisk framstilt som eit vanleg dødeleg menneske. Fortid og notid, heilagt og sekulært, møtest. At det heile er redusert til essensen, meiner ho er noko som opnar opp for røynd-symbol symbiosen.⁶⁴ Maria og hennar død er symbolsk konforme med Jesus. Dette hevdar Askew mellom anna på grunnlag av fylgjande observasjonar: begge to var var dødelege og begge spela ei rolle for frelse, at plasseringa av hennar høgre hånd tilsvarar den delen av Jesu kropp kor han fekk lansestøtet som krossfesta i lidingshistorien, og underforstått at hin armen er utstrekt ala Jesu sin på krossen. Det er altså noko av det Askew nemner, og ho meiner på det grunnlaget difor å kunna slå fast at formale eigenskapar ved maleriet viser at ein av arbeidsmetodane til malaren var å la observerbar natur bera ei metafysisk sanning i seg. Noko kroppsleg og fysisk vert gitt ei djup meining.⁶⁵

Me ser altså at Askew tolkar det sånn at hjå Caravaggio har realismen ein naturleg plass og stilling. Fordi, som eg ser det, Caravaggio ikkje er realist, for å setja det på spissen.

⁶³ Pamela Askew, *Death of the Virgin*, Princeton: Princeton University Press, 1990, s. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, s. 15, 18 og 50.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 69-72. På s. 77 legg ho til at jomfrua sine nakne føter speglar Jesus og apostlane, at dei metaforisk viser til fattigdom og audmjukskap, også åndeleg.

Realismen får fram det reint menneskjelege og kontemporære, men samstundes impliserer den metaforisk ein religiøsitet. Ein religiøsitet som, kva gjeld *Jomfrua sin død*, identifiserer den korporlege Maria med Jesus på forskjellige plan og med variert innhald. – Har Caravaggio ein kunstnarleg slektning i Serrano? Fyrst og fremst tenkjer eg på kroppsvæskene og vatnet i dei tre utvalgte verka; væskene som ei ekstra konkretisert domestisering og internalisering av religion. Kanskje dei er ei ekstremisert vidareføring av røynd-symbol symbiosen. Er det for openbart at dei, på om lag same måte som Caravaggio sin realisme, mellom anna skulle kunna stå for Jesu jordeliv som menneske og for hans sublim offerkvalitetar? Ville det ha vore for lett vint? Vel, no er det eingong sånn at det openbare ikkje er einsbetydande med noko grunnt.

Askew sin observasjon av at kun det essensielle er gitt eit uttrykk i *Jomfrua sin død*, kan me overføra på Serrano sine tre foto. Dei er til og med endå meir reduserte og enkle, men det går ikkje utover innhaldet. At noko er lavmælt betyr ikkje at det er mindre tydingsfullt eller at det har mindre å koma med. Snarare må poenget med alle fire verka nettopp vera å destillera det viktigaste. Assosiasjonsrikdomen vert ikkje mindre, for det er berre på formplanet at scenane er ribba til margen. Men det er klart at det fører til at innhaldssida har eit sterkt fokus, men dette igjen tillet kunstnarane ei meir inderleg handsaming av temaet, som eg for min del meiner er fromleik. Kva ein kan tillata seg å leggja i verka sine ulike element, kjem vel i siste instans utpå analyse og argumentasjon. Det var jo i si tid ikkje gitt at ukonvensjonelle og nyskapande Caravaggio sine to (symbolsk) realistisk utførte maleri skulle verta godtatt som fromme av sine bestillarar. Reaksjonen som Serrano har fått til dømes frå amerikanske senatorar, som nemna under ”Resepsjonen”, fleire hundre år etter motreformasjonen, har vist at radikal religiøs kunst enno kan agitera.

For til slutt å samla trådane i dette kapitlet, så har det vist seg at det ikkje er urimeleg å sjå likskap mellom Caravaggio og Serrano sin kunst. Begge legg opp til betraktaren som ein engasjert deltakar, begge har meir eller mindre kontrastering mellom mørke og lyse deler, dei har samtids-, menneskjelege og sekulære element, dei opererer med ein realisme på eit åndeleg plan, aktualiserer eit kristent meiningsinnhald, og til slutt, begge sin kunst manar lavmælt i retning mot from besinnelse. Realisme forsterkar det religiøse istadenfor det motsette hjå Caravaggio. Serrano forsterkar dette metaforiske grepet i sine tre bilete. Ingen av dei er realistar på den måten som Courbet og andre frå den historiske ”programmatisk” realismen var det. Begge klarer, på tross av dristig og innovativt biletspråk og motiv, å skildra ei inderleg tolking av kjente religiøse handlingar.

Når me no har brulagt Serrano si kunstform inspirert av Caravaggio sin metaforiske framgangsmåte, skal me i neste kapittel, men ikkje just enno, prøva å få istand ei lesing av Serrano sine tre foto i retning visualisering av fromleik, mest kontemplativ som sådan. Det gir jo mest meining å knyta formale trekk til eit innhald, til ei meining utover seg sjølv, og ikkje la det bli med overflata.

5.5 Transhistorisk kunst

Fyrst vil eg ei siste avdeling av inneverande kapittel henta inn litteraturprofessor Mieke Bal sitt historiske synspunkt og komplekse analyse av barokk kunst eksemplifisert (for oss) med Serrano, frå boka *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*.⁶⁶ Ho handsamar her eit breidt spekter av hans foto, men det er fullstendig naudsynt å velja ut noko, og det vert då det ho skriv om og utifrå *Piss Christ*. Dette fordi det jo er eit av vore tre utvalgte foto, samstundes som valget er relevant også gjennom det at Bal sitt heilskapssyn og ærend langt på veg kjem fram på det viset.⁶⁷

Overordna sett kan du seie at ho i boka vever i hop – noko ho anser for svært barokk å gjera – estetikk, epistemologi og representasjon/semiotikk, som igjen er nedfelt i kunstneriske former. Gjennom å dra veksl på språk-/litteraturteori, kjem Bal fram med sitt syn på kunstsitat og kunst som diskursiv, tenkjande og levande. Bak det heile ligg eit historie- og kunstanalysesyn, og desse to heng i hop. Ho velgjer Caravaggio og hans maleri som jamføringsgrunnlag mellom anna fordi han ifylgje ho har ein visuell *plaisir du texte*, glede ved tekst/representasjon. Vidare velgjer ho i den andre enden, på sitatsida, ureine medie frå i dag, som foto, mellom anna for å visa at maleri er eit anliggende som kan verta tatt opp utanfor maleriet.

Det vert frå hennar ståstad hevda at Serrano knyter saman historisk barokk og samtidsbarokk, ja at det på sett og vis berre finst éin barokk. *Piss Christ* meiner ho er barokk

⁶⁶ Op.cit. Bal.

⁶⁷ Ibid., s. 54-57 om *Piss Christ* spesifikt, men det meir generelle eg tar om er s.1-57 og 263-268. Då det heile er svært innfløkt og samanvevd er det uråd, i tyding forvirrande, til ei kvar tid å opplysa om nøyaktig kor eg hentar påstandane frå, difor opplyser eg om sidetala på det viset. La det og vera sagt at ein aldri vil kunna yta fullverdig rettferd overfor denne boka når ein prøver å gjengi den. Til og med ei omskriving vil tapa noko i prosessen fordi boka er så litterær og spelar så bevisst på dei ulike tydingane av så mange engelske ord. Det er i seg betegnande at det er vanskeleg å omsetja ”gjendikta” boka, fordi det er eit anliggende i den at ein kan ikkje gjera som ein vil med historiske artefakter. Men ikkje berre det, for boka vil og ha fram at ein i møte med historiske andre ikkje kan unngå å endra dei – noko som i sin tur er ein berikelse.

og siterer Caravaggio på så mange måtar. For ein stor del så går det på persepsjonsarbeid, der mellom anna illusjonisme og representasjonstematikk inngår. Formale reiskapar som vert brukt med dette i mente, er grep som i hovudsak involverer skifting eller (ut)veksling, det vere seg storleik/skala, fokus, lys, overflate, perspektiv eller tid. Dette nedfell seg i eller dukkar opp gjennom estetikken.

Bal meiner at kroppsvæska urin i det aktuelle fotoet står for innsida av ei grav, og glasbeholdaren for eit kroppsinteriør. Som om ein gjennom biletet trer inn i sidesåret til den krossfesta Jesus, noko som minner henne om Caravaggio sitt maleri om den tvilande Thomas, Thomas som jo stikk fingeren inn i den oppståtte Jesu sår. *Piss Christ* si overflate med dei utallige små boblene vert som levande celler, teikn på innsida av ein kropp og på dødstrussel. Igjen har me dette med vending, frå makro- til mikroskopisk/skarp persepsjon av ein delvis forvirrande art. For Bal er barokk persepsjon hallusinatorisk og dette fotoet ei oppdatert utgåve av illusjonisme. Serrano bruker illusjonisme for å danna fotografisk perspektiv, med eit fokus på mediet som fylgje. Ved hjelp av den mest kontemporære teknologi oppnår han å tilføra verket ein strålende kvalitet, eit lys som frå ei anna verd tykkjer Bal, som bidrar til ei svinging i fokus og forhold/storleik. Dette påstår ho er barokk, også det at det mest kontemporære produserer den mest historiske effekten.

Eg har i denne refereringa måtta korta ned hennar skildring av det aktuelle fotoet, for sjølv er forskaren på det planet minutiøs. Men kva meiner Bal om det litt meir tematiske ved verket og kor dette på sett og vis kjem frå? Ho seier at verket har sterke referansar til katolisisme, at Serrano er i kontakt med ei anna tid. Spora skapar eit kulturelt rom, der er ein medfølande eller omtenkjam åndelegheit som utforskar grensene for kunstnaren sin subjektivitet og denne sin samanheng med andre sin. Sånn held Bal fram at verket er diskursivt og teoretisk, noko ho mener tittelen effektivt har del i. Den høyrer til det performative ved kunstverket, for utan tittelen hadde ikkje kontroversen rundt eller det skandaløse ved biletet funne stad, - me treng nemleg å verta fortalt at det er urin me ser. Tittelen er såleis også det som gjer at verket sin ”inni kroppen”-eigenskap, uløysleg knytt til barokk persepsjon, vert klar for oss.

Bal postulerer at verket sjokkerte eller er sjokkerande fordi det ikkje er blasfemisk eller ikonoklastisk, til dømes avdi det er så nennsomt bygd opp og tatt. *Piss Christ* hedrar det det representerer, aukar subjektet si verdigheit. Vidare skriv ho at verket står i ein tradisjon av kunst som levning eller overlevering av fortida. Det er tradisjonelt til dømes i det at det er malerisk á la barokk kunst. Serrano er sjølvbevisst samhandlande med barokk maleri, og minner om Caravaggio som også sjokkerte med tradisjonelle motiv. Bal sin konklusjon på dette aspektet vert at skandale og tradisjon er eitt og det same og gestaltar Serrano si

involvering i barokken i tillegg til korleis den vert endra av det. For samstundes med hedringa føregår ein kritikk av tradisjonane rundt objektet.

Generelt framheld forskaren at Serrano sitt engasjement med det representerte er uunnverleg for at samtidskulturen skal ha eit meningsfylt innslag av historien (altså engasjementet er uunnverleg, ikkje Serrano). I denne forskaren sitt syn er Serrano si siterande involvering med barokken ein visuell vegvisar for ein barokk historiografi.⁶⁸

Før eg går over til å diskutera Bal sine ord om det aktuelle biletet, så er det avslutningsvis naudsynt å gi ei forståing av kva det eigentleg er ho i det store og heile gjer. For kva det barokke er for ho, er ikkje heilt overlappende med kva me til vanleg tillegg det barokke eller barokken. Ein tenkjer jo fyrst og fremst på eit visst stilspråk, - det gjer ikkje ho, ikkje i same grad i alle fall. Det er barokk i seg å ikkje avgrensa barokken til ein epoke, byrjar Bal. Det er ein agenda for ho å få fram at det barokke er ein møteplass. Det historiske objektet som eit kunstverk er, er som ei hending og kjem fram i tolkaren sitt nærver. For det at ein kunsthistorikar sjølv er kulturhistorisk spesifikk gjer at han får meir tale utav objektet, om kva som fortsatt gir mening i dag, i den faktiske verda. Samtidskunsten si sitering av barokk kunst er å levandegjera det historiske andre, som Caravaggio til dømes, og såleis fortset idear å posisjonera seg i kulturen.

Det ”andre” finst liksom ikkje utom oss, likevel er det det som har skapt vårt syn. Ihopveinga utviklar seg på den måten som barokken har lagt til rette for, men me kan også endra objektet. Eit barokk historisk synspunkt har nemleg ikkje eit klart skilje mellom objekt og subjekt, for posisjonane er mobile. Til dømes omtalar Bal Caravaggio sin kunst som historisk subjekt. Gjensidig korrelativ avhengigheit eksisterer mellom innsiktskjeldene. Bal snur rett og slett om på kausalitetar, eksemplifisert med Caravaggio sin kunst som både forgjengar og resultat. Den siterande kunsten, som Serrano sin, vert som ei kjelda for fortidskunsten, men skapar ein Caravaggio som er vår, ein, ifylgje Bal, ny gamal mester som endrar den Caravaggio me trudde me visste kven var. Men Caravaggio kan også endra oss.

Så til mine tankar om det som eg har gjengitt av Bal si bok, og fyrst til det generelle. Det er både originalt og banalt, positivt meint. Med det siste meiner eg at me jo veit at kunst lever og deltar i den kulturelle diskursen, enten kunsten er fortidig eller samtidig, vel å merka om me går inn i den og lar den gå inn på oss. Bal si framstilling er ekstremt tett, som om ho praktiserer ei ihopveing á la den ho omtalar, til dømes ved ikkje alltid å vera konsekvent i

⁶⁸ Ibid., s. 64, noko eg nemner sidan akkurat denne sida ikkje går innunder dei sidene eg opplyste om i starten.

bruken av orda *objekt* og *subjekt*. Ho forvirrar også på andre vis, men eg trur det er med vilje, for så og seie å illustrera den hallusinatoriske persepsjonen. Så det er noko det er vanskeleg å omtala som kritikkverdige, for det fungerer også, boka er svært stimulerande. Styrken er vel at ho plederer sterkt for eit historisk ansvarleg fag og at det igjen beriker faget og derigjennom kunsten, eller omvendt. Men når ho til og med gir uttrykk for at den korrelative prosedyren lar oss hoppa over moderne ”hang ups” som ho kaller det, og koma i kontakt med barokken, så låter det vél ivrig og optimistisk, og eigentleg sjølvmotseiande. Me skulle jo heller dra nytte av vår forankring i notida, og få kontakt.

Det givande er hennar personlege ide om eit barokk synspunkt, og noko som for meg spesielt sit att etter det eg har lese er kort fortalt det transhistoriske. Det er ikkje så lett å forklara, men samstundes er det så enkelt, nesten logisk. Naturlegvis er me omgitt av kunsten og den er omgitt av oss, der finst ingenting ”utom teksten”. Og javisst aktualiserer Bal gamal kunst, men ikkje minst sit eg att med inntrykket av at det er dagens kunst ho får i tale.

Kva angår *Piss Christ*, så gir Bal etter mi meining ikkje ei tilfredsstillande utlegning av kva ho meiner er katolsk ved verket. Det går heller ikkje klart fram korleis det, som ho seier, endrar barokken. Likeeins kunne ho ha gjort nærmare greie for kva tradisjonar verket, som ho seier, kritiserer og korleis det utfører kritikken. Men elles, etter å ha kikka litt på kva ho elles skriv om Serrano sin produksjon, står tolkinga for meg som ei alt i alt inderleg og velobservert tolking av hans seriar og enkeltverk.

Kva gjeld det maleriske og såkalla ureine ved Serrano sin kunst, henviser eg til forrige kapittel. Kva angår å lesa glasbeholdaren i *Piss Christ* som eit kroppsinteriør, så minner det om min eigen tanke om at den kan symbolisera ein mediterande person, men dette vil verta gjort rede for og sett inn i eit tolkingssystem fyrst i komande kapittel. Der skal eg også grunngi at eg her seier meg einig i at fotoet hedrar Krisusfiguren. For som det allereie har vorte sagt fleire gonger, skal me i *Devotio Moderna*-kapittelet undersøkje kva religiøsitet ein kanskje kan finna i dei tre utvalgte verka av Serrano. Me hugsar at Bal såg på urinen som ei grav, og at heile overflata av fotoet minna ho om Jesu sidesår, noko som igjen minna ho om eit maleri frå den historiske barokken. For meg verkar Jesusfiguren på *Piss Christ* tvert imot vera i live, jamfør skildringa. Det inntrykket har forsterka seg etter at eg har byrja tenkja på om ikkje dei tre utvalgte verka av Serrano har ein gjenlyd av ei religiøs rørsle kalla *Devotio Moderna*. Er det noko ”transhistorisk” mellom dei?

6 Samtidsfotografi av Serrano sett gjennom *Devotio Moderna*

Omsider er me framme ved det som det vart lagt stor vekt på i innleiinga. Jamføringa av dei tre verka *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion* med rørsla *Devotio Moderna* skal ha ein forholdsvis stor og viktig plass i oppgåva. Dette er mitt bidrag til ei ny forståing av verka, ein muleg lese måte. Naturlegvis vil det no aller aller fyrst koma ein naudsynt presentasjon av denne fromleiksrørsla. Deretter vil eg forklara kva eg skal utføra i dette kapitlet. Men la meg for øvrig nett sementera at Serrano sjølv aldri har kome med uttalingar om rørsla eller om deira hovudbok som handlar om å imitera Jesus, i sine kommentarar til eigne verk. Ingenting tyder på at Serrano har vore inspirert av rørsla. Det er fullstendig min ide at det kan hende er noko ”transhistorisk” mellom denne kunsten og denne rørsla. Ein kan lesa element som ikkje var intendert av kunstnaren inn i kunstverk. For øvrig kom eg sjølv ærleg tala ikkje på tanken om at Serrano sine tre foto kallar på fromleik før eg hørde om og orienterte meg om *Devotio Moderna*. Eg kjenner heller ikkje til at andre forskarar eller kritikarar har sett hans kunst i samanheng med denne rørsla.

6.1 Rørsla

Devotio Moderna var i mellomalderen ei religiøs rørsle som vektla ein indre fromleik.⁶⁹ Fyrst er det på sin plass med nokre informerande ord om sjølve grunnleggjaren Geert Grote og kva som hendte med og gjennom han på 1370- og -80-talet. Han verka som diakon i Utrecht. Til vanlege folk preika han på morsmålet hollandsk, og oversette også liturgiske timebøker og botssalmar til dømes. Sitt eige hus i Deventer gjorde han om til eit hospits for fattige kvinner, og dette vart til eit frivillig samfunn av ”nye fromme”, og visjonen breidde om seg. Han og rørsla la stor vekt på dedikert meditasjon, til dømes gjennom bøn. Han levde veldig botferdig, vanskar vart sett på som øving i dyder, og han såg på liding som naudsynt ettersom Jesus var førebiletet. Hans eigne private resolusjonar for korleis han skulle forvalta sitt liv, kom til å verta sett på som døme av andre i rørsla, og var i det heile tatt viktige for oppstarten av den.

⁶⁹ Presentasjonen baserer eg på John Van Engen, *Devotio Moderna: Basic Writings*, Mahwah: Paulist Press, 1988, s.5-44. La meg for øvrig leggja til at rørsla ikkje hadde alle tankar frå seg sjølv, men kven dei var påverka av fell utom denne oppgåva.

Rørsla hadde lojalitet overfor den romerske kyrkja og har vorte sett på som eit frampeik på motreformasjonen. Det kjem truleg av den store graden av iver som pådrivarane og tilhengjarane la for dagen, deira altoppslukande attrå etter fromleik. *Devotio Moderna* var reell frå siste halvdel av 1300-talet til om lag 1500, med Nederland som geografisk kjerneområde. Den hadde både kvinnelege og mannlege tilhøyrarar, og hadde sine egne tilhaldsstadar. Dei dreiv med oppbygging av kvarandre internt, til dømes gjennom gjensidig dannande diskusjon eller open skrifting for gjensidig oppmuntring og kjelde til audmjukskap. Men nesten frå nærområdet var også velkomen, for rørsla ville gjerne vinna sjeler. Rørsla var ikkje organisatorisk utvikla og ho var ikkje doktrinær av karakter, noko som var ein av grunnane til at rørsla breidde om seg. Eit framherskande trekk var det at dei heldt seg temmeleg avsondra, dette fordi det var det indre og genuint fromme menneske som skulle verta kultivert fram. Om ein hadde ynske om å oppnå frelse, så var Jesus det einaste ein hadde behov for å ha. Tittelen på rørsla si hovudbok, som skal ha vore forfatta av Thomas a Kempis, seier eigentleg alt: *Kristi Efterfølgelse*.⁷⁰

Korleis dette kristosentriske skulle vera utforma kunne kvart individ i stor grad sjølv bestemma, men dei fylgde skrifa i eitt og alt. Ikkje for å verta lærde las dei, men for å bemidla seg mentalt og i handling til å avansera i fromleik. Andre ting dei kunne gjera med dette for auga var å be, halda andakt, delta i nattverd og arbeida (dei var sjølvberga) for å nemna noko. I det heile tatt så var desse ”moderne fromme” sitt liv meditativt anlagt. Dei var ikkje eremittar, men trakta like fullt etter å rensa sitt hjerte frå verdslege ting. Faktisk så var akkurat det ytterst naudsynt for å nå Gud. Stoltheit var verste sort og det rakt motsette av å underkasta seg og lya Gud. Det gjaldt å fri seg frå lastene og anskaffa seg alle dyder. Ikkje rart då at desse religiøse personane søkte seg til det beste dømet på alt og av alle, nemleg Jesus. Han gestalta perfekt det audmjuke, altoppofrande og ueigennyttige, og ikkje minst det at han heldt seg borte frå kjødelege tildragelsar. Det gjaldt å øva seg i imitasjonen av Jesus utan opphald på den måten som måtte kjennast rett for den enkelte. Meditativt spesielt, men for all del så lidenskapleg eller inderleg som råd, ein laut berre syta for at det var emosjonar av den gode typen som var opphavet til den indre gløden.

⁷⁰ Thomas a Kempis, *Kristi Efterfølgelse*, Kristiania: H.C. Lunds Forlag, 1899, til norsk ved H.B. Klæboe. Av hensyn til lesarane gjer eg bruk av denne norske omsetjinga. Hjà Van Engen heiter det ”Imitation of Christ”, og hjå Hans Norbert Janowski ”Nachfolge Christi”, i denne si bok *Geert Grote, Thomas von Kempen und die Devotio Moderna*, Olten; Walter-Verlag, 1978. Både Van Engen og Janowski opplyser i sine introduksjonar at det nok var a Kempis, ein tilhøyrar av rørsla, som i det minste compilerte verket, men at det er uråd å slå fast om han var forfattern av det heile. Kanskje var til dømes rørsla sin grunnleggjar Geert Grote ein eller ein av fleire opphavsmenn. Dette vedkjem ikkje oss. Me treng kun vita at det er rørsla sitt hovudverk.

Denne innleiinga av *Devotio Moderna* har skaffa til vege ein horisont og nokre knaggjar å hengja meir inngåande og utbroderte funderingar på. Eg tenkjer å få fram korleis dei tre verka til Serrano kan synest å biletleggjera dette religiøse klimaet si ånd. Utav sentrale skrifter skrivne av sentrale personlegdomar i rørsla, vil eg freista å lesa ut idear og mentale eller åndelege innstillingar/veremåtar som har sin visuelle og metafysiske analogi i dei tre fotografiske verka. Dette skal altså skje ved å gå inn i skriftlege kjelder frå rørsla og så skissera opp det dominerande tankemønstret som manifesterer seg i desse, og utav dette vil eg verta i stand til å dra fortolkande slutningar om resonansen som eg meiner dei tre utvalgte kunstverka har frå rørsla. For eg meiner å finna noko av den same religiøsiteten i Serrano sine tre kunstverk. Kort fortalt – korleis kan ein oppleve verdiar og tankar tilknytte *Devotio Moderna* i desse verka frå slutten av 1900-talet?

Eg kan i denne oppgåva sjølv sagt ikkje koma inn på alle fasett av rørsla. Dette betyr ikkje ekskludering av noko som kunne falsifisera mine hypoteser, men det vil vera ei spegling av det som det er naturleg å ”samanlikna” med. Det vil då vera fokuset rørsla hadde på den enkelte, det indre, det meditative og då naturlegvis nettopp kva dei meditererte over og korleis. Det som i så måte står sentralt her er Kristus og Pasjonen, som eg inkluderer Nattverden i. Mi antaking er at dei tre fotoa av Nattverden og Krossfestinga/Jesus på krossen inkorporerer *Devotio Moderna* sin essensielle spiritualitet, at verka står i ein visuell intertekstualitet med denne rørsla. Forhåpentlegvis vil den kunna ha relevans i forståinga av desse samtidige verka, idet eg trur at kontekstualiseringa eller parallellføringa vil avdekka sentrale verdiar.

I den komande bolken skal me gjennom tre ulike skrifter sjå på det lavmælte ved rørsla, korleis det ytre korresponderte med det indre og på rørsla sitt forhold til biletbuk. Undervegs vil eg overføre punkta på dei utvalgte fotoa. Så foreløpig skal me halda oss på eit heller generelt plan. Den verkeleg detaljerte religiøse lesinga av kvart enkelt kunstverk vil koma under bolken eg kaller ”Pasjonen”, der eg skal gjera utstrakt bruk av rørsla si hovudbok. Men før me kjem dit vil me altså ha auka vår bakgrunnsforståing.

6.2 Visuell *lectio divina*

Å ta fatt på dette programmet utifrå grunnleggjaren Geert Grote sitt dokument ”Beslutningar, intensjonar, men ingen løfte” er hensiktsmessig og naturleg.⁷¹ Utav desse resolusjonane let det seg lesa mykje av den grunnhaldninga som *Devotio Moderna* anla. To element av dette grunnlaget bestod av lydnad overfor skrifta og audmjukskap, noko som naturleg nok hang i hop. Her skal me eigentleg ikkje gå inn på spesifikke bibelparti, men på det som det er råd å slutta seg til om deira generelle vørndnad overfor bibelen og tilknytte kristlege akter av tilbeding/hengjeving. Interessant i denne samanhengen er konvergeringa av det ytre og indre. Den er beteiknande for deira såkalla ”øving” i å vera/verta fromme, ei øving som eigentleg pågjekk konstant (det var den ideale målsetjinga i alle fall).

Straks skal me sjå på kva Grote seier i samanheng med evangelia der Jesu livshistorie jo vert skildra, men fyrst kan me konstatera at Jesu livshistorie også har ein framtrudande plass hjå Andres Serrano. For kva er det ikkje dei tre foto biletleggjer anna enn Nattverden og Jesus på krossen? Altså Pasjonen i eit notaskal, fortetta men langt frå gjengitt i nokon miniatyrskala. Dette motivutvalet og i tillegg den utsjånaden som verka har, samsvarar med den religiøse haldninga som *Devotio Moderna* hadde.

Men no til Grote sine ord om korleis te seg under opplesing av evangelia ved messe. Dette fordi det vil vera med på å syna oss kor grundige han og tilhøyrarane var, kor gjennomgripande deira ynske om from oppførsel var, herunder litt om på kva måte det fysisk påverka dei, dette med tanke på at Serrano sine foto også gir eit fysisk ytre inntrykk og at dei er nennsame. Les evangelia, skriv Grote i resolusjonen. – Det er her Jesu livshistorie er skildra, difor kan me lett forstå kvifor han skriv det. Grote intenderer og anbefaler vidare å frekventera messe ofte, og ved opplesing av evangeliet skal ein stå og bøya hovudet (jamfør ytre).⁷² – Han seier her at måten ein forhold seg reint fysisk på (ytre), og han bruker her ordet *øving/exercise*, hjelper deg til åndeleg ærefrykt (indre). Kroppslege gester som å bøya hovudet, er ikkje berre hedring av skrifta når ein høyrer den eller seier den inni seg, men eit middel til from preparering av sinnet.⁷³ Fantasien vil skapa ei tilsvarande andektigheit.

⁷¹ Dokumenttittelen er mi oversetjing frå Van Engen si engelske oversetjing. Dokumentet er gjengitt i boka hans, s. 65-75.

⁷² Ibid, s. 70-73. Omslaget på innføringsboka til Van Engen om rørsle er i forhold til det kristosentriske informativt, forutan å vera eit erkendeme på at kunst kan tjena som illustrasjon på historie. Det gjenproduserte maleriet er ei simultanframvising av mishandling av Jesus, Jesu bering av krossen óg Jesus på krossen.

⁷³ Eg skriv *preparering* og ikkje *førebuing* med vilje, fordi preparering, som i å preparera skinn, er noko som vedvarer.

Dette er ei innstilling som naturlegvis går rett inn i deira audmjukskapskultur. Det let seg med andre ord gjera å hevda at den same kroppen som dei prøver å undertrykkja, den let seg bruka til noko konstruktivt (litt likskap her på sett og vis med faste, som dei også overheldt). Inn i Grote sine idear om korrespondanse og analogi, kan ein leggja at tilbedarane lyt ha ein tilsvarande ”bøy” i hovudet, med andre ord vera tilstades i situasjonen og verkeleg ta til seg skrifta inderleg, at det ikkje blir med dei ytre teikna. På desse sidene i hans dokument, som på mange sider av rørsla sine skrifter, vert fordelten og naudsynet av det å vera fokusert på/i sitt fromme liv og ikkje lata seg distrahera, framheva. Både dette og det me høyrde om samanhengen mellom ytre og indre haldning, vil dessutan vera gyldige i andre situasjonar enn ved lesing, då sitata ikkje er spesifikke, men generelle. Så ein annan situasjon å tenkja seg til kunne vere det å sjå på bilete.

For å peika på enkelte konkrete ting ved kvart av Serrano sine tre foto, så kan me starta med *Crucifixion*, som er eit svært introvert verk. Med andre ord ikkje så ytre-aktig, like fullt viser verket fram målet med øvinga. Det er som om det på abstrakt vis krystalliserer det som var så viktig i retninga, nemleg ”innvendiggjering” av dei heilage bodskapane. Som Van Engen seier det: ”Every aspect of the brothers’ and sisters’ religious lives [...] turned finally on a deepened ”inwardness” or ”interiority”.”⁷⁴ Biletet syner dessutan eit (ufaktisk og symbolsk, men blod like fullt) hjerteblod fyllt av det det skulle vera fyllt av, Jesu krossfesting for å nemna noko. Så kan me gå vidare til *Piss Christ* der me ser at Jesus bøyer hovudet overfor Gud sin vilje. Førebilete Jesus gestaltar her ei visuell påminning om å imitera han i ein analog gest. Biletet rekonstruerer fysikaliteten i det som ei sånn erfaring ville ha involvert. Når det gjeld nattverdsframstillinga i *Black Supper* så skråner jo bordet ein tanke imot den som måtte stå framfor det, sånn at han kunne verta til-bøy-eleg til å motta nattverd, om enn berre åndeleg imaginert, noko som dog var ytterst viktig i *Devotio Moderna* og som eg vil koma tilbake til.

Desse visuelle påminningane og oppfordringane, ja verka i det heile tatt, vil eg omtala som ei visuell *lectio divina*, altså ei åndeleg sjåing istadenfor litterær lesing. Ein betraktar kan derigjennom absorbera og fordøya heilage bodskapar. Kanskje kan me også leggja til rørsla sine levereglar. Prosjektet mitt er å trekkja ut av bileta element som eg meiner samsvarar med rørsla, ja i det heile tatt å sjå om det let seg gjera å oppdaga religiøse verdiar som står seg over tid. For fortida har ei side som heiter samtidigheit. Og me hugsar jo frå forrige kapittel at Caravaggio sine bilete frå det tidlege 1600-talet kan verka samtidige eller aktuelle for oss i

⁷⁴ Op.cit. Van Engen, s. 27.

dag. Omvendt kan me difor seie at det verkar som om Serrano har fotografert seg bakover i historien, men med motiv av i dag. Det er her me finn innslaget av agenda som eg tok opp i fotokapittelet (og me hugsar at den ikkje er uttala med ord av kunstnaren sjølv). For meg er den her liksom ei leiting etter fromleik, ei leiting som pågår i dag, men som tykkjest ha likskap med middelalderske *Devotio Moderna*.

Devotio Moderna står i ein meditativ tradisjon, faktisk så er *kontemplasjon* det ordet Janowski byrjar med når han skal introdusera rørsla.⁷⁵ I si bok gjengir han også ei andaktsbok frå rørsla, "Liljedalen", og skriv at det er ei bok som tilhøyrarane hadde til dagleg meditasjon over deira fromleikspraksis der stillheit og kontemplasjon var framtrudande.⁷⁶ – Ja, ein treng ikkje lesa lenge i "Liljedalen" før ein merkar vektleggjinga av det lavmælte, og det lavmælte er også mitt hovudinstrykk av Serrano sine tre bilete. Ta til dømes fylgjande sitat som går inn i ein kontekst der det råder eit ynske om å koma seg bort frå det mangfoldige og det som uroar:

[...] in der Einsamkeit durch das Gebet des Herrn und den Englischen Gruss dich zu sammeln; knie still und allein in Andacht vor dem Krueze oder dem Bild der allerseligsten Jungfrau oder vor irgend einem anderen frommen Bilde, das zum Andenken und zur Verehrung eines Heiligen gemalt wurde, nieder.⁷⁷

Altså tippet er at gjennom bøn kan den bedande eller mediterande samla seg mentalt eller åndeleg, og ein framgangsmåte som då hjelper, er å trekkja seg tilbake og installera seg andektig framfor ein kross eller eit fromt bilete laga til ære for ein heilag. Til samanlikning så syner Serrano sine bilete både ein kross og ein heilag. Me ser altså at *Devotio Moderna* tilkjennegir bilete, det me i dag kan kalla biletkunst, ein plass og eit potensial i rørsla si regulære oppbygging av fromleik. Eg vil no undersøkjia kva standpunkt rørsla hadde til biletbruk sidan oppgåva handlar om bilete og deira eventuelle/mulege samanheng med rørsla. La oss framover sjå på kva Grote skriv i ei avhandling om det å bruka bilete i meditasjon:⁷⁸

[...] much as we take up wooden images to further our meditations, using them to render the deeds more present. It does not matter how or by what means something is signified so long as what is

⁷⁵ Hans Norbert Janowski, *Geert Grote, Thomas von Kempen und die Devotio Moderna*, Olten; Walter-Verlag, 1978, s. 10.

⁷⁶ *Ibid.*, s. 172. Tittelen "Liljedalen" er mi direkte oversetjing frå tysk. Janowski, som gjengir andaktsboka på s. 172-237, opplyser at den er skriva av a Kempis.

⁷⁷ *Ibid.*, s. 182. Dette med ro frå verdsleg ståk er ikkje særeigent for "Liljedalen" – hovudboka *Kristi Efterfølgelse* kunne like godt vorte valgt som eksemplifiserande, til dømes s. 41-44 –, men "Liljedalen" vart valgt for dermed også å visa kor gjennomgripande og frekvent dette "lavmælte" var.

⁷⁸ *Op.cit.* Van Engen, s. 98-118, sitatet s. 102, "A Treatise on Four Classes of Subjects Suitable for Meditation: A Sermon on the Lord's Nativity".

signified is true. Such images should be taken for nothing other than signs and directed toward the signification of past events, so that the past may be represented to and more forcefully impressed upon the present. Nor is it unusual to have the present signify the past [...] the past only enters the mind through something present [...].”

– Me forstår for det fyrste at det som er viktig er å bringa hendingar ein mediterer over, som til dømes Nattverden og Krossfestinga, inn i sin kontemporære situasjon og tid. Det passar svært godt overeins med mitt inntrykk av at Serrano sine verk er i ein konstant aktualiseringsmodus, eller at hendingane som vert synt fram har vorte frosne tidsmessig. Ikkje at dei konstant vert repetert, men simpelthen at dei heile tida *er*. Og kva gjeld akkurat *Black Supper* er det som om ein kan blåsa av støvet, fordi boblene som dekkar skulpturen minner om eit støvlag, spesielt på bordet og pådekkinga. Det er som om fortida vert innhenta. Grote skreiv jo også at det er kun gjennom notida at fortida kan koma inn i sinnet.

Vidare kan me lesa utav sitatet at Grote til og med opnar for at den mediterande kan bruka innbilte objekt, ikkje utelukkande sanne ting, så lenge det er hjelpsomt på den indre ferda (og, unaudsynt å seia, så lenge innhaldet er sant). – Dei tre fotoa er både sanne og innbilte. Innbilte fordi nedsenkinga i kroppsvæsker er noko eksternt i forhold til skrifta, og sanne sidan sjølve hendingane står i skrifta. Det blodige ville dessutan ha gitt den mediterande eit meir kraftfullt inntrykk, *forceful* som det stod i sitatet.

Vidare i teksten skriv Grote at fantasien og forståingsevna er rask til å gjera seg bruk av synet, den sikraste sansen i fylgje han, og at desse sinnsevne tyr til synlege ting eller bilete av synlege ting. Ikkje overraskande så meiner han at såanne bilete som brenn seg inn på netthinna og sinnet, er dei som er best eigna til å prega deg med den åndelege meininga bak, for ein må jo gå forbi/bak bileta, kunnskapen er transcendental for Grote.⁷⁹ – Å meditera framfor Serrano sine foto ville vera greitt på den indre vegen sidan dei er symbolsk realistiske. Det er noko overskridande ved dei. Dei overskrid tida så og seie, eller bokstaveleg tala, gjennom materien. Og fotoa har stor gjennomslagskraft (jamfør barokkhandsaminga i forrige kapittel), men ikkje bråkete, for stillheit kan nemleg også vera intens.

Dog er mulegens faren til stades for at dei for ein mediterande i dag ville ha vore for ”sensasjonelle”, med sin estetikk og sitt realistiske innslag, og sånn sett bidra til at den mediterande vert hefta med verda. Dette, men ikkje Serrano sitt tilfelle spesifikt naturlegvis, kommenterer Van Engen når han i si forklaring på Grote sitt syn på bilete, sansing og transcendens skriv at transcendensen kun kunne gå via rensing av bileta og

⁷⁹ Ibid., s. 107, 113.

sensasjonane/kjenslene som dukkar opp under meditasjonen.⁸⁰ – Ambivalent kanskje, men i fylgje dette så ville altså ikkje desse ”sensasjonelle” fotoa ha utgjort eit problem. Grote skreiv som nemna at kunnskapen ikkje ligg i bileta; kun den som greier å transcendera bileta har kunnskap. Men i og med at bilete kunne vera nyttige til betring av deira religiøse liv og åndelege reise, så må det vera lov for oss å seia at bilete kunne ha del i kunnskap og i det å skaffa seg erkjenning.

6.3 Kroppsvæskene

Postulatet i dette kapittelet er todelt. Sagt på ein kortfatta måte består det som sagt for det fyrste i at Serrano sine bilete framstiller fromleik og for det andre at dei inspirerer til fromleik, - lavmælt fromleik av den typen som vart dyrka i *Devotio Moderna*. Van Engen skriv at ein grunnkomponent i rørsla sin spiritualitet var trua på at mennesket var gjennomsyra av negative lidenskarar, og at siktemålet difor var ei utreinsing.⁸¹ Progresjonen mot heilagging og i siste instans frelse, låg i å motarbeida det negative og erstatta det med det motsatte. Vekk ifrå overflate og bortanfor den sanselege tingverda var det *Devotio Moderna* prøvde å tenkja seg, og det er ein av basislikskapane med Serrano sine tre verk. Å erverva seg rette og fromme eigenskapar ville for tilhengjarane seie å tre inn på rett veg og å bruka eigenskapane til å halda seg på den. At kongevegen var krossen sin veg er noko eg vil koma tilbake til. Det gjaldt å byta ut vonde pasjonar med fromme kjensler i ein indre affektiv glød. Det er som om me kan sjå religiøse personar av den typen sitt håp og strev, det å bevega seg til dyd frå last, i Serrano sine verk: verka viser veg. Du kan seie at verka viser kontrastane.

Det er to (hovud-)måtar å sjå væskene i dei tre fotoa på, i alle fall kroppsvæskene i dei to verka med krusifiks. Det eine er å la dei stå for det som dei såkalla moderne fromme ville bort frå, med andre ord det sanselege, verdslege og ureine. Det er adjektiv som i denne konteksten konnoterer kroppselege ting, ting som assosierer til kjødet, ting som vil forstyrre ein meditasjon som er innretta på å nå ein transcendent Gud. Det andre dei kan stå for er Jesu menneskjelege side, eit menneske av kjøt og blod med kroppsfunksjonar som alle andre. Skulpturane viser jo menneskjelege trekk ved han, som det ultimate at han faktisk døydde, jamfør til dømes at *Crucifixion* viser ein avmechtig kropp, ein som hadde lidd. Denne sida av Jesus vert altså ytterlegare forsterka av det som omgir skulpturane. Det let seg i tillegg gjera å

⁸⁰ Ibid., s. 43-44.

⁸¹ Ibid, s. 30. Sjå for øvrig min presentasjon av rørsla.

slå i hop desse to måtene å sjå væskene på ved, naturleg nok, å kopla inn årsaka til at Jesus vart krossfesta. Han måtte døy på grunn av menneska si synd, og han måtte verta eit menneske og døy fordi det var det einaste som kunne gi menneska frelse. Gjennom krossfestinga vart menneska sin relasjon til Gud reparert, Gud og menneska vart igjen eit par. Såleis står væskene både for menneska si synd og for det som Jesus måtte og ville gjennomgå.

Serrano har sjølv uttala seg om sin bruk av væskene. I eit intervju seier han at kyrkja, i alle fall den katolske, er besatt av Jesu kropp og blod men undertrykkjer den fysiske naturen til kyrkjelyden. Ved å framhalda urin som heilagt problematiserer han i sine foto måten kroppsvæsker vert idealiserte på. Han meiner at undertrykkjinga kan få farlege fylgjer, og peikar på spørsmål om prevensjon og abort. – Det som er relevant å ta med for oss, er det at Serrano er opptatt av spenninga mellom idealisering og realitetar eller realistisk handsaming.⁸² – Oppsummerande: for meg verkar det som om fotoa oppviser ein symbolsk realisme eller realistisk symbolisme gjennom koplinga av religiøs ikonografi med kroppsvæsker (vatn er også ei kroppsvæske, men ikkje muleg å samla sånn som du kan blod eller piss, så det vatnet me ser på *Black Supper* er sjølv sagt ikkje kroppsvæske, men det er ingenting i vegen for at vatnet også kan stå for kroppsvæska. I det er eg for øvrig heilt på linje med Serrano sjølv.⁸³) Kroppsvæskene er ikkje kun menneske- og røyndelement, men metafysikk, religiøs som sådan. For å avslutta avsnittet på same viset som det vart byrja – med å referera til kunstnaren, nærmare bestemt til hans fastslåing: det metafysiske er til stades i det estetiske.⁸⁴

Det kan for motstanden og kontrasten sin del vera greitt å trekkja inn ein annan sitt syn på kroppsvæskene i verka til Serrano, å presentera eit syn på kroppsvæskene som skil seg frå mitt. I sin artikkel ”Wasting it” framhevar kunst kritikaren Denson at krusifikset i *Piss Christ* er eit så kraftfullt teikn at bruken av kroppsvæske vert overskygga. Eller at det i alle fall vart det for dei to amerikanske senatorane som såg verket som ein skandale, meiner han vel indirekte.⁸⁵ Denne hans noko uklare framstilling gjer at Denson havnar i noko som minner om ei sjølv motseiing. Viss pisset var ubetydeleg, ville grunnen til ”skandalen” ha falle bort, men det var nettopp kombinasjonen av piss med det religiøse teiknet som var ankepunktet for senatorane. *Crucifixion* derimot, er for Denson eit verk der kroppsvæska får dominera: den korrupperer der krossfestingsteiknet si evne til å mana til tru, på grunn av dei fakta me har

⁸² Op.cit. Finnegan, s. 33-4.

⁸³ Op.cit. Watney, s. 121.

⁸⁴ Op.cit. Ekeberg, s. 23. Jamfør Askew om Caravaggio sin symbiose av røynd/materie og symbol/ånd, i forrige kapittel.

⁸⁵ G. Roger Denson, ”Wasting it”, i *Contemporanea*, nr. 22, New York: Contemporanea Ltd., 1990, s. 40.

om smitte og sjukdom.⁸⁶ – Vel, det er for meg eit utsagn som for det fyrste vitnar om ei begrensa tiltru til religiøse symbol og også til truande si tru. For det andre så plasserer det han i same kategori som senatorane idet han meir eller mindre underforstått seier at religiøse symbol må vera i ein viss kontekst for å verka. For det tredje så er det meir assosiasjonar som blod kan gi enn blod i seg sjølv han snakkar om, noko som svekker hans heimel.

Dessutan, korleis kan teiknet angiveleg dominera i det eine verket og væska i det andre når teiknet er eitt og det same? Ein ville kanskje ha foreslått, for å trå bortover på hans tankegang ein augneblink, at det kom av at det eine fotoet er tydelegare enn det andre meir abstraherte fotoet. Men nei, fordi Denson kjem opp med foto frå serien *Immersion*s der han meiner at jamvel om skulpturane er tydelege, så dominerer ikkje skulpturane over væska som desse er nedsenka i. Kva for ei kroppsvæske det er snakk om er heller ikkje vesentleg for han. Så kva er det då som gjer *Piss Christ* spesielt, i alle fall i forhold til dei protestantiske senatorane? Denson ser ut til å landa på at dei til liks med det han kallar 'hovudstraumen av vestleg religion' enno ikkje er sekulariserte nok ...⁸⁷

Ved å visa til kor lada enkelte element er ute i samfunnet, gjer Denson si utlegging oss merksame på at element ved eit kunstverk kan forkludra, overskygga eller hindra enkelte tolkingar av kunstverket, og det kan me alltid berømma han for. Klart det er informativt og viktig å finna ut kvifor verk vert mottatt som dei vert. I forhold til verket vert då neste steg å føreta ei nylesing av elementet og elementet i forhold til den kunstneriske heilskapen relativt sett. Det er på sett og vis stort sett det mitt prosjekt er, i alle fall i dette kapittelet. Til dømes vil eg, når eg tar for meg *Crucifixion*, analysera høvet mellom eit krusifiks og blod med den antakinga at det eine ikkje dominerer over det andre, til skilnad frå Denson. Dette med meir antar eg fordi min kontekst er ein annan enn Denson sin.

6.4 Pasjonen

Eg vil no ordna verka kronologisk, det vil seie i forhold til suksesjonen i Pasjonen. Det vil gi oss tre hendingar på ein tidsskala, tre sidan der er tre foto/motiv. Av desse skjedde Nattverden/Jesu siste måltid med læresveinane fyrst, difor vert *Black Supper* fremst i ei fiktiv eller improvisert rekkjefylgje. Dernest *Piss Christ* der me ser Jesus som for ikkje lenge sidan har vorte krossfesta, men som enno lever. Medan det er ein død Jesus me til sist har med å

⁸⁶ Ibid., s. 41.

⁸⁷ Ibid., s. 40-1.

gjera på *Crucifixion*, jamfør skildringa i at han ser uthaldande ut på *Piss Christ*, motsatt utan volum på *Crucifixion*. Totalt sett så dannar bileta såleis ein lydlaus narrasjon og ei visuell opplesing. Dei utgjer openbart ikkje eit heilt evangelium, men ein tenkjer like fullt inn hendingar som ikkje vert skildra direkte, som Jesu oppstiging til himmelen eller dommedag, hendingar som ein betraktar må ha i mente for at bileta skal gi komplett meining kva angår ei religiøs tolking. Fotoa eller hendingane kan verta omtala som fragment ved å dra inn heile lidingshistorien og halda fram at dei er scener frå den. Full meining gir dei tre episodane heller ikkje utan at dei vert sette inn i ei større forteljing som innbefattar både lidning og frelse.

Viss me no ser dei tre under eitt så får me med eit, episodisk, forløp å gjera. Noko som har eit forløp krev ekstra og vedvarande merksemd. Det hadde vorte ein kronologisk serie om me fysisk kunne ha hengt bileta opp attmed kvarandre. Serien kunne ha agert som eit ytre teikn til stimulering av konsentrasjon og medvit som trengst for å tilegna seg fromleik, fortrinnsvis gjennom kontemplasjon. Til samanlikning så var det for tilhengjarane av *Devotio Moderna* nettopp viktig å oppøva si merksemd og å vera konsentrerte. I tillegg kjem det at verka framstår som lavmælte, som er noko som kan frambringa sinnsro. Jamfør skildringa sin fellestrekkdel angående det lavmælte, men eg kan gjenta til dømes at dei tre motiva er uforstyrta, ”lydisolerte” og ganske enkle. Ja, eg sa også at dei til dels er storslåtte, men dei er ikkje spektakulære på ein bråkete måte.

Eg vil no byrja med å setja *Devotio Moderna* sin *praxis pietatis*, rørsla sitt fromleiksliv i system, sånn som eg meiner å finna den i dei tre fotoa. I denne ordninga vil eg benytta meg av den kronologien eg har etablert og ha den som ei rammeforteljing. Det er på ingen måte sånn at dette berre er eit tomt formalt grep, tvert imot fylgjer det av innhaldet. Samanhengen er den at *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion*, i den rekkjefylgja, kan seiast å visualisera progresjonen i eller progresjonen for det å skaffa seg fromleik, sånn som den arta seg i denne *praxis pietatis*, der *praxis* også i høgste grad tyder meditasjon. For at lesaren skal vera litt førebudd på kva som skal koma, kan eg ytra fylgjande: *Black Supper* med sin invitasjon til nattverd får deg initiert inn, *Piss Christ* sitt skråstilte krusifiks fører oss djupare inn, og *Crucifixion* syner fram sluttfasen.

Det skal ikkje meir til enn eit raskt blick på desse fotoa før me kan konstatera at skulpturane vert meir og meir borte for oss jo lenger fram mot Pasjonen sitt slutt punkt me kjem. Biletinternt skjer dette så og seie i fysisk forstand, til dømes er skulpturen i *Black Supper* svært tredimensjonal, medan den i *Crucifixion* er svært fortynna og nærmast går i oppløysing. Det er ikkje paradoksalt at dette ikkje betyr at Jesus vert meir og meir ubetydeleg,

fordi det betyr snarare, eller kan bety i alle fall, at me omsider har absorbert han i blodet.
Korleis vart me ført dit?

6.4.1 *Black Supper* – Nådebordet

Vår reise startar framfor *Black Supper*. *Devotio Moderna* sitt hovudverk *Kristi Efterfølgelse*, som skal ha vore forfatta av a Kempis, er delt inn i fire bøker der den fjerde er via Nattverden/nattverd. I denne fjerde boka går det gong på gong fram at det å motta nattverd er livsnaudsynt, difor er det lett å forstå at dei omtalar Jesu nattverdsbord som ”nådebordet”.⁸⁸ Generelt så veit me at det å ta nattverd er å dvela ved mysteriet om Jesu transsubstansiasjon. Dette skjer så og seie organisk gjennom brødet og vinen som ikkje berre står for Jesus, men som *er* Jesus. Ein befestar eller gjenetablerer sin personlege relasjon til Jesus ved å ta nattverd. Det er å bekjenne si tiltru til Jesus og med han trusretninga. – *Black Supper* vert såleis skrifa på veggen. *Skrifta* er her fyrst og fremst *Kristi Efterfølgelse* og då den aktuelle fjerdeboka, men rørsla var jo bibeltru, eksempelvis mot Jesu ord om å ta brød og vin til minne om han. Fotoet er ei kunstnerisk framsyning av Jesu og hans bord nedsenka i vatn, eit vatn som kan symbolisera livets vatn. Vatnet er eit døme på Serrano sine realistiske metaforar. Korleis tilbyr *Black Supper* oss ei dveling ved kva nattverd er?

For å byrja med påfallande formale trekk fyrst, så består verket som me såg i den innleiande verkskildringa, av fem deler som er hengt opp attmed kvarandre med jamne mellomrom. Sidan det ikkje er ”eitt” bilete så er det ikkje gjort på ein augneblink verken å sjå det eller å ta det innover seg. Når ein ser det utstilt, så tvingar det deg til å stogga opp. Som eg nemna i skildringa, så peikar fotoet på sin eigen narrativitet og på kva som vert fortalt. Til saman fører dette til den doble effekten at betraktaren vert roa ned óg gitt eit påskot eller ei anledning til å fordjupa seg i innebuden av sakramentet. Den vekta som *Devotio Moderna* la på nattverd, speglar mykje av det dei vektla generelt. Som eg kom inn på i presentasjonen av rørsla, så går det, sterkt komprimert, spesielt på inderlegheit/innvendiggjering og på å verta lik Jesus, og at dette typisk skjedde meditativt og åndeleg. Bok fire tar også opp nettopp det å motta nattverden åndeleg, altså så og seie å simulera deltaking.⁸⁹ Dette set meg på den ideen at *Black Supper* er ei foranledning til ei meditativ åndeleg nedsenking i sakramentet.

⁸⁸ Op.cit. a Kempis, s. 293. Bok 4, som eg konsentrerer meg om i mi handsaming av *Black Supper*, er s. 267-316.

⁸⁹ Van Engen gjengir eit skrift av ein Brinkerinck, ein som vart omvendt til rørsla av grunnleggjaren Grote, som handlar utelukkande om dette sakramentet. Vesentleg for oss er at Brinkerinck der forklarar kva åndeleg nattverd er og prentar inn at ein ikkje kan motta Jesus sakramentalt utan at ein mottar han åndeleg, -s. 232. Van Engen

Mitt overveiande inntrykk er at *Black Supper* korresponderer med tankegangen i denne middelalderske religiøse rørsla, eksempelvis med den måten tilhengjarane nærma seg nattverden på. Om det var snakk om ei verkeleg mottaking, så skulle det skje audmjukt og med ærefrykt. Det står i bok fire at ein skulle koma roleg til bordet, som om Jesus var synleg til stades framfor ein. Vidare står det at ein tar nattverd åndeleg om ein senkar seg andektig ned i ei betraktning av Jesu forsoningsløyndom.⁹⁰ Me ser at det kan verka som om til og med rørsla sitt vokabular har vorte overført til, i dette tilfellet, *Black Supper*: fotoet har eit jamt over *roleg* estetisk biletspråk, og ein betraktar kan lata som om han vert *senka ned* i dette visuelle universet og tar plass ved nattverdsbordet. Rørsla *skriv* biletleg, medan Serrano sin kunst *gjer* biletleg. At fotoet er lavmælt forhindrar det ikkje frå å vera artikulert. Biletet talar til oss om eller oppmodar til ei meditativ fundering over og inderleggjering av nattverden si tyding. Som me har sett, så vil det med *Devotio Moderna* sin terminologi seia åndeleg nattverd.

La oss no gå vidare med korleis formale trekk ved fotoet gjer det muleg å samanlikna det med rørsla på dette punktet. (Naturlegvis vil eg også her gripa attende til element som eg slo fast i skildringa; det er ikkje tale om overlapping men om å gjera seg bruk av.) Me tar opp tråden frå sist avsnitt og fortset med nedsenkinga. Det er eit framtrudande trekk ved dette verket så vel som ved dei andre to, at skulpturen er nedsenka i eit gjennomsiktig kar med flytande væske. Kva rolle spelar det? Betraktaren vert som hensett til ei anna verd, eit avsondra miljø. Det minner om rørsla sitt levesett som nettopp var temmeleg avsondra (jamfør presentasjonen). Den einaste det var verdt å ha bekjentskap med, var Jesus. Tilhengjarane var som mentale og affektive pilgrimar. Med eit kroppsleg og fysisk språk trekk bok fire fram at nattverdsgjester faktisk vert forent med Jesus, at han er i dei og omvendt, og vidare at ein etter inntak skulle trekkja seg tilbake i einsemd og stillheit.⁹¹ Derav kan me slutta at nattverd var eit fast haldepunkt, og som sagt så utgjorde såkalla åndeleg nattverd ei fundering over dette.

Black Supper tykkjest minna om dette, som om det gestaltar ein tolkande variasjon over det, - det er i alle fall éin muleg inngang til verket. Verket er nok det mest konkrete av dei tre fotoa. Det er noko tydeleg over det, som eit fast haldepunkt. Kva skulpturen forestillar er lett å oppfatta: nattverdsskulpturen er omgitt av gjennomsiktig vatn, og den klare oppsetjinga av lyst mot mørkt forsterkar det tydelege. Verket er frontalt og kan kanskje verka initierande for

kommenterer at denne åndelege nattverden/"førebuinga" var likeverdig ein faktisk kommunion, ja at den sogar betydde alt med hensyn til nåde, -s. 55. Me skal halda oss til hovudboka, men me ser at temaet var gjennomgåande også i andre skrifter frå rørsla.

⁹⁰Op.cit. a Kempis, s. 294-295.

⁹¹Ibid., s. 269, 279, 300.

ei åndeleg religiøs reise, men dét igjen er noko som krev sitt. Det er som om verket tar høgde for det, som om det testar deg. Målet er å koma til nattverdsbordet, og at det er fortent at ein kjem dit. Altså må ein over nokre hinder, og eventuelle hinder er ingen annan stad enn inni ein sjølv. *Black Supper* skildrar dette på ein formalestetisk måte.

Biletet er femdelt, så ein må sjølv gjera det til eitt. Jamfør ovanfor om at femdelinga får deg til å stogga, så kan me seie at verket si oppbygging set oss i arbeid, altså me vert invitert til å føya det i hop. Korleis ihopføyinga skjer vil vera ulikt frå person til person. Kvar og ein må jobba med kva han no enn lyt jobba med for å verta funnen verdig til å kunna innta ein plass ved Jesu bord. Det er som om verket har noko av den bakanforliggjande solide vekta som *Devotio Moderna* la på det å fatta ei klar beslutning om å velja Jesus og å halda seg utelukkande på hans veg. Sjølv om fotoet kan verka som ein einaste stor forgrunn og Jesus heilt tilgjengeleg, så er ikkje det absolutt tilfelle. Fotoet forvanskar litt. Nærmast oss er den oppstykkta bordkanten og duken som heng mørkt ned over den. Bordet kán verta eit fast haldepunkt, nærmast ein tilfluktsstad, om me er faste i trua og ser heilskapen. Difor gjeld det å forsera denne forgrunnen, så og seie å bryta lydturen. Ein omvendt lydturn, for hensikten er å leggja ståk og irrelevans bak seg og tre inn i den avsondra rolege sfæren. Det er då ein kan ta plass ved det reelle nådebordet eller meditativt ta til seg bodskapen.⁹²

Å arbeida seg vekk ifrå seg sjølv er det eigentleg tale om her. Bok fire, ”nattverdsboka”, er naturlegvis inne på dette når den talar om ”tomme kar”. Dette går på å fri seg frå sjølvopptattheit fordi det er i sånne kar at Herren gyt velsigning og nåde.⁹³ Judas var ikkje eit tomt kar, og det er høgst sannsynleg at det er kunngjeringa av hans forræderi som syter for at det ulmar litt i fotoet *Black Supper*. Der er litt oppstyr i form av positurane til apostlane, men berre i ein sånn grad at det nett viser kva dei fromme reagerte på og opponerte mot, for verken *Black Supper* eller dei andre to fotoa kan kallast polemiske. Så der er eit døme i dømet, eit på negativitet í dømet på fromleik. Såleis er *Black Supper* som eit dels dynamisk dobbelt eksempelbilete. Det gjeld for den mediterande å traversera det Judas symboliserer, å koma seg bak uromomentet for å kunna nå så vidt inn til det indre lyset som i fotoet er synleggjort med ein lys bakgrunn. Då vil den mediterande ikkje berre kunna sjå men meirsom få ei fyrste svak kjensle av dei fjerne strålene av *lux divina*, det gudomelege lyset.

⁹² I samanheng med det me talar om i desse avsnitta, kan me tenkja på sjølvverkittelen. *Black Supper* er ein vri på *The Last Supper*, altså Nattverden. Det er eigentleg ein svart skulptur Serrano har brukt, og i lag med tittelen viser kanskje dette til at hendinga for så vidt hadde ein svart horisont, akkurat som ein som søker å verta from kanskje har noko mørkt i seg å jobba med. Så det er ein poetisk, metaforisk og ikkje stadfestande tittel, sidan ein ”svart kvelds” fenomenologisk sett ikkje eksisterer.

⁹³ Op.cit. a Kempis, s. 303.

Mange vil sitja ved bordet, men få held ut, som det står i bok to.⁹⁴ Viss ikkje du gir bordet ein stødig grunn å stå på, kan bordet heller ikkje tilby deg noko, det ville ha prella av. Du treng å utføra ditt eige vendepunkt, jamfør det eg har sagt om Jesu innstifting av nattverdssakramentet som hans vendepunkt, altså at han tok på seg og beslutta å gjennomføra sitt kall. Han retta seg etter det ”indre lyset”, ei benemning som for øvrig er ein gjengangar i bok fire, som som sagt er den boka som konsentrerer seg om nattverd og som som sagt er den boka som eg konsentrerer om i samanheng med *Black Supper*. Det same gjeld andre ”temperatur-metaforar”, om me kan kalla dei det, som det å ikkje vera lunken i trua. Til dømes heiter det at dei fromme ber ein *inderleg* og ikkje *lunken* lengsel etter nattverd.⁹⁵ Om me ein augneblink skulle ha applisert ”temperatur-tenkinga” på dei tre fotoa kronologisk sett,⁹⁶ og la kara stå for eit religiøst individ, hadde det vel vorte til at *Black Supper* viser eit forstadium av det indre i ein person som vil verta from; ikkje ein kald truande, men temperert. Ved *Piss Christ* byrjar den truande å verta varmare, medan lidenskapane han har prøvd å utvikla, viser fruktene i *Crucifixion*.

Det er råd å seia at rekkjefylgja eller framgangen frå *Black Supper* gjennom *Piss Christ* til *Crucifixion* presenterer ei biletleg komprimert framstilling av Pasjonen, som igjen er ei fortetta forteljing om Jesu liv og dermed kvintessensen av katolske/kristne verdier. *Devotio Moderna* hadde faktisk ei eiga fromleiksøving i nettopp Pasjonen, og dette var den mest innflytelsesrike øvinga i rørsle.⁹⁷ Den førekjem meg å vera ”Jesu liv på ei veke” (52 gonger i året). Den angir meditative øvingar for kvar vekedag, og det går på å øva seg i/etterlikna Jesu heilage liv. Om enkelte punkt fengjer den enkelte mediterande meir enn andre, vert han gitt høve til å fordjupa seg i dei. Alt ifrå fødsel og omskjæring til Jesu arrest og at han vart spytta på, vert omstendeleleg skissert og anbefalt å meditera over i detalj. Språket er grafisk og fantasirikt, for imaginasjonen var eit essensielt hjelpemiddel for deira framgang i dyd. Til dømes dveler teksten ved korleis tornene vart pressa ned på hans hovud og korleis han vart fiksert på krossen. Også hovudboka er ofte detaljert og grafisk, noko som kjem enno betre og sterkare fram i den tyske utgåva. – For meg får ein del av dette omtrent form av poesi, delvis

⁹⁴ Ibid., s. 110.

⁹⁵ Ibid., s. 302.

⁹⁶ Noko eg jo eigentleg gjer i heile oppgåva sidan dette med indre eld og liknande går igjen i rørsle si hovudbok. Dette kolliderer ikkje med det eg seier om at det er som om hendingane er vorte frosne ned og difor alltid aktuelle, nye og levande. Bok fire bruker for øvrig sjølv uttrykket ”hensmelta” om nattverdsmøtet, s. 283.

⁹⁷ Op.cit. Van Engen, forfattar av øvinga er ukjent/usikker, s. 187-204. Denne vert nett tatt med for igjen å demonstrera kva rørsle var gjennomsyra av.

erotisert ala Høgsonen, og det poetiske og grafiske er noko eg tykkjer *Piss Christ* reflekterer estetisk. Det er noko av det eg vil utforska og utdjupa når eg no går over til dette biletet.

6.4.2 *Piss Christ* – Kongevegen

Til å byrja med vil eg freista skriva av og setja ord på det grafiske og poetiske ved *Piss Christ*, ettersom eg befinn meg i rommet mellom bok og bilete. Eg trur at sånne element kan forsterka, utvida, tydeleggjera eller supplera det litterære istadenfor å redusera det, - ein parallell til grafisk lyrikk. Etter å ha studert ei avbilding av dette verket i snart to år, har eg fått inntrykk av at det har noko essayistisk ved seg. Det kjem av fleire samansette faktorar. Mest overordna er det at det er eit ganske ope verk, jamfør skildringsdelen av oppgåva. Difor kan det ha evne til å setja betraktaren i ein kontemplativ modus. Nett som biletet gir eit svevande inntrykk, byrjar vel og tankane å fly. Dernest har du det at det legg fram saka, men ikkje i eit avklara lys. Verket har noko ”for og imot” over seg. Det spelar på kontrastar og vert såleis eit spennande felt å gå inn i. Det primære kontrastparet er det jordiske og det himmelske. Likevel er det samstundes også ei blanding av motsetningar á la Alf Prøysen ”du ser a over taket der a jordmor Matja bor” – kan det seiast betre?

God og spennande litteratur og poesi er gjerne ambivalent eller dunkel, og i så måte er fotoet *Piss Christ* delvis ein visuell poetisk ekvivalent. Også *Devotio Moderna* si hovudbok opererer med ambivalens og kontrastar, og dette skal eg koma til. Væskene i alle tre fotoa har ein optisk effekt. For så vidt så har dette vorte streifa innom tidleg i oppgåva idet verka vart skildra som at dei hadde noko mystisk og diffust ved seg. I særskild grad gjeld det det aktuelle fotoet; motivet er ein stad mellom tydeleg og utydeleg, som igjen høver i hop med kronologien i forhold til dei andre to fotoa, der det ”siste” er det mest utydelege. Dette gir *Piss Christ* ein ekstra krevande optikk, ekstra essayistisk om du vil.

Optikken bidrar til ei meir biletleg framstilling av den åndelege framgangen eller reisa, som om ein reiser gjennom fleire optiske lag. Optikk då som kunnskap, à la stykket *Kong Ødipus* der det er den blinde Teiresias som er den som er klokast og har sanninga, i motsetning til dei som har syn men som manglar innsyn i det eigentlege. Ein mediterande som prøver å verta så from han kan, reiser då frå det enkle og mest tilgjengelege og lettfattelege – representert ved *Black Supper*. Så kjem han til det meir vanskelege og personleg krevande – representert ved *Piss Christ*. Til slutt har han kanskje greidd å tileigna seg den kunnskapen som eg meiner å kunna tilleggja det mest utydelege verket – *Crucifixion*, her reint sett i lys av

fromleiksrørsla. På dette siste stadiet skulle tilhengjarane så og seie ha kontemplert seg vekk frå den ytre verda og det synlege; dei skulle ideelt sett ha bore sin kross til ende, lidd krossdøden sånn som me ser den framstilt på dette siste fotoet, og eg vil om ein augneblink gi eit sitat som går på dette.

Vidare skal me fortsatt ha ein base i hovudboka *Kristi Efterfølgelse*, denne gongen siste del av bok to, kapittelet ”Korset – kongsveien til himmelen”.⁹⁸ Bok to er åndelege monologar over denne kongevegen. Det er dette kapittelet denne andreboka munnar ut i og vert oppsummert gjennom, for krossen inneheldt for tilhøyrarane alt. Allereie tittelen på kapittelet signaliserer at krossen går eigentleg på etterlikning; kongevegen. Etter å ha lese boka og då særskilt det aktuelle poignante kapittelet, verkar det for meg som om det kan vera eit bidrag til å avmystifisera fotoet *Piss Christ*. Det vil ikkje vera det same som å ta frå verket all mystikk. Ved dette fotoet er det naturlegvis krusifikset som er sentralt, på same vis som Nattverden var sentral i *Black Supper*. *Black Supper* vert i forhold til dette fotoet assosiasjonsmessig ein tanke meir konkret av den grunn at det er noko konkret ved ei nattverdshending – det at du mottar brød og vin. Jesus vert då inkarnert på eit ytterst materielt vis, med løfte om ein type samhald og deltaking. *Piss Christ* tar opp ein tråd derfrå med det at ein kross også er eit fast punkt, men på ein annan måte; den er ein meir einsam tilhaldsstad, i alle fall sånn som rørsla såg det. La oss difor sjå på kva krossen symboliserte for dei.

La meg koma med eit beteiknande sitat frå det aktuelle kapittelet, eit sitat som me heile tida skal ha i bakhovudet:

I korset, og i korset alene! finder du sjælens vælfærd og det evige livs haab. Tag derfor daglig dit kors paa dig og følg Jesus efter, saa faar du gaa ind til det evige liv. Han er gaaet foran dig; han har baaret korset og er død paa korset, paa det, at du skulde blive en tolmodig korsdrager og lade dit gamle syndemenneske korsfæstes; thi ”dersom vi lider med ham, skal vi ogsaa herliggjøres med ham”. [...] alt afhænger af korset, af at du daglig bortdør fra dig selv [...].⁹⁹

Og sånn held det fram. Me skjønar at deira fromleik til sjuande og sist bunnar i krossen, den er prisen i dobbel tyding av ordet, med andre ord eit ambivalent innslag men ikkje uforståeleg.

Krusifikset på fotoet *Piss Christ* kan vera som ein inngangsportal til den personlege åndelege vegen, eller vera ein av dei mange krossane ein angiveleg vil møta. Sett på spissen så handlar ikkje fotoet om Jesus men om deg. Korleis kan du verta eit betre menneske? Kan Serrano sitt bilete gi oss nokre impulsar til sjølvbearbeiding i så måte? Eg trur ikkje det er for

⁹⁸ Op.cit. a Kempis, kapittelet er s. 113-117, og eg held meg i forbindelse med *Piss Christ* til dette kapittelet med mindre eg opplyser om noko anna. Heile bok to er s. 77-117.

⁹⁹ Ibid., s. 114.

ingenting at dette fotoet har vorte kalla eit ikon. Eg for min del tenkjer då lite på det etymologiske og religiøse ved ordet, men på det at verket er så kraftig og lett, for ikkje å seia uunngåeleg, å minnast. Fotoet tenderer å fylgja meg jamvel når eg ikkje ser på det. Men eit foto kan jo ikkje fysisk fylgja med, ergo er det mi indre røst som fylgjer meg (eller liknande; hadde eg personleg trudd på til dømes sjela, så hadde eg skrive ´min sjelekval´). Som om verket på sitt stille vis kan gi deg innskytelsar til å ransaka ditt samvit. Det kan tenkjast at elementet med kroppsvæska som me alle kjenner så godt til, framprovoserer gjennomtenking ikkje berre over eins personlege religiøsitet, i den grad det gjer dét.

Serrano sitt foto *Piss Christ* har som sagt diffuse kvalitetar, men samstundes er det regelmessig og ordna. Det er så nennsomt utført (det gjeld ikkje berre dette biletet, men alle tre). Plasseringa og framhevinga av den religiøse skulpturen i karet, som som sagt kan stå for eit religiøst individ, er skånsom og speglar sånn sett tilhengjarane sitt arbeid med å gi Jesus ein verdig plass i sitt indre. Fyrst som sist ville det seie å verta lik Herren. Han var oppskrifta, han med si liding og sin kross. Det er på sett og vis just dette me ser på fotoet, ein lidande krossfesta Jesus. Ein kan sjå fotoet som ei sjølvstendig gestaltning av innvendiggjeringa som tilhengjarane, og for så vidt kva andre fromme som helst, tråla etter. Det at fotoet er som ei eiga tolking – rett nok mi – stemmer godt med det at tilhengjarane kunne meditera på individuelt vis, jamfør ”Rørsla”. Dette igjen passar til at verket har noko diffust eller sfærisk ved seg, som om det viser ein mediterande sitt forsøk på å skapa seg eit eige rom. Og at det er her i denne verda, representert ved kroppsvæska, ein lyt skapa det. Igjen kan det verka som om me støyter på ambivalensen, fordi for rørsla var det paradís på jord om krossen, det vil seie lidinga, vart kjær for Jesu skuld og ikkje for si eiga.¹⁰⁰ For vanskar var for desse menneska øving i dyd.

Det kan verka paradoksalt, men for *Devotio Moderna* var nok ikkje ambivalensen ambivalent: trøst fann dei nettopp i prøvingar og det var nettopp på krossvegen at den såkalla heilagdomen sin frukt kunne modnast, -fromleks- eller dydsprogresjon (jamfør ”Rørsla” og det nyss gjengitte sitatet). Såleis kan du seie at den åndelege reisa gjekk, eller går - om du skal tenkje i dag, frå det ustadige til det ordna. Å transportera seg sjølv frå det omskiftelege til det evige. Som det gjengitte sitatet viste, så skulle ein bortdø frå seg sjølv. Utifrå dette er det uproblematisk å seia at heller ikkje *Piss Christ* med sine diffuse, flytande men samstundes ordna kvalitetar, er paradoksalt eller ambivalent. Det spelar klart på motsetningar til liks med dei andre to bileta, men har til felles med rørsla det at motsetningane er tilsikta og behøv

¹⁰⁰ Ibid., s. 116.

kvarandre. Det er meir ein konstruktiv dialog enn konflikt. Det ambivalente i fotoet er uambivalent i den forstand at det er forståeleg og tydeleg bodskaps- eller innhaldsmessig, om forståingsramma er middelalderrørsla.

Dog er det ikkje sånn at ein forståingshorisont av denne typen er reduktiv, for å ”dø frå seg sjølv” i overført tyding kan me alle trengja å ta lærdom av frå tid til annan. Tilhengjarane av den religiøse rørsla la vekt på velgjerd og (neste-)kjærleik, og det å vera usjølvvisk kan ein ateist vera like godt og inderleg som ein kristen.

La oss no gå vidare med nokre fleire konkrete eigenskapar ved fotoet *Piss Christ*. Den eine krossarmen ledar bort frå vår verd til eit eige rom. Vippa ut mot oss kjem dermed den andre krossarmen, og den har noko fysisk over seg fordi ein ser trestrukturen, jamfør grafisk, og fingrane på og naglen i handa. Naglen symboliserer naturlegvis det fysiske lidingsaspektet ved Jesu oppofring, og gjennomboringa av naglen gjennom handa på det viset festa til krossen får fram det konkrete utfallet. Jo mindre abstrakt og jo meir konkret ein avsendar evnar å gjera det han legg fram, jo større er potensialet for at mottakaren tar det til seg. Men kva gjeld det fysiske ved Jesu liding, var poenget større enn som så innad i rørsla. I Pasjonsøvinga som eg refererte til ovanfor, står det at ein rett og slett skal gå inn i Jesu sår og smaka kor søt han er, likeeins tar bok to fatt i dette og oppmodar om å søkja krossåra. Det fysiske og konkrete vart nok vektlagt av fleire grunnar, til dømes var vel det fysiske noko eit vanleg menneske kunne relatera til, men - naturlegvis - den uttala hensikten at dvelinga ved den fysiske lidinga ville auka medkjensla med den lidande.¹⁰¹

Det kan tenkjast at *Piss Christ* spelar på *passio et compassio*, liding og medliding (ordet er meir fullverdig enn det nynorske ordet *medkjensle* som ikkje høver like godt i denne konteksten). Kanskje kan me verta litt klokare på *passio et compassio* utifrå Sontag. Som lesaren kanskje erindrar, så refererte eg på slutten av fotokapittelet til Sontag sin observasjon av at folk gjerne vil at bilete av liding skal vera ærlege, at dei tykkjer at foto som ser ukomponerte ut, er mindre manipulative og ikkje så lett påkallar medkjensle.¹⁰² Eg meinte at Serrano sine foto motbeviser det. Eg vil fylgja opp dette her, då eg ikkje tala mykje om medkjensle der i det andre kapittelet. Verket *Piss Christ* framstiller eit sentralt moment i lidingshistorien til Jesus. Framstillinga ”flyr ikkje lavt”, som er det Sontag kaller sånne verk som folk ikkje trur er ærlege/ikkje-manipulerande, men ikkje ekstremt høgt heller. I fellestrekkdelen av skildringa kalla eg dette for lavmælt og storslått: fargen og storleiken er

¹⁰¹ Ibid., s. 114. Når me her snakkar om det fysiske og konkrete, så er ikkje det det same som å vera opptatt av det ytre.

¹⁰² Op.cit. Sontag, s. 26-8.

storslåtte, men komposisjonen er beintfram og motivet uforstyrta. Eit døme på eit verk som kunstnerisk flaug ekstremt høgt i forhold til å framstilla liding, var den manipulative filmen *The Passion of the Christ* av Mel Gibson. Der såg me ei grafisk torturering av martyren Jesus som ingen ende ville ta. Eg tippar at medlidinga som scenen framkalla må ha fortona seg sterk til og med for religiøse fanatikarar. Jo større lidinga er, desto kraftigare vert vel medlidinga den utløyser.

Serrano sitt verk er ikkje så "in your face", men smyg seg stilt og elegant innpå deg. Det målbind og trollbind deg på ein indirekte og passiv-aggressiv måte. Det talar til deg vedvarande og får deg til å dvela. Når betraktaren etter kvart får greie på at den symbolske religiøse skulpturen er nedsenka i kroppsvæske, som som sagt kan stå for det menneskjelege ved Jesus, vil eg tru at han kjenner seg meir involvert fordi kroppsvæsker er noko allmennmenneskjeleg, som igjen er noko som er lett å leva seg inn i. Gjer du det så har du eigentleg tatt steget til medliding. Eg postulerer at det er eit steg *Piss Christ* vil ha oss til å ta. Og om me ein augneblink løftar blikket ut av *Devotio Moderna* konteksten, så er det å ha evne til medkjensle viktig uansett, noko som ikkje er banalt.

Ved rørsla si hovudbok *Kristi Efterfølgelse* er det noko drøvtyggjande med hensyn til det fysiske og lidinga, men ved fleire høve vert det gjort på eit skjønmalande eller poetisk vis tykkjer eg. Til dømes heiter det, igjen henta frå det aktuelle kapittelet, at i same grad som du villig og tomodig ber krossen, i same grad ber krossen deg.¹⁰³ Også *Piss Christ* har ein lavmælt, dvelande og nydeleg kvalitet. Det dveler ved eit einaste motiv, Jesus enno levande på krossen, og det er gjort på eit vis eg berre kan skildra som stilt, roleg og dvelande. Det som skjer er rett og slett at lidinga vert gjort attraktiv. Teikn på liding er til dømes at han heng med hovudet og at han er nagla fast, men det er ikkje stygt, blodig eller skingrande. Tvert imot er fotoet frapperande estetisk skjønt, kroppen til den krossfesta er vakker med hensyn til haldning, proporsjon og volum, og han held fingrane samla og rette, så og seie uberørt av naglen. For å repetera frå skildringa av verket, så er kroppen sterk og med musklar, og Gudssonen verkar standhaftig og uthaldande (sjølv om han har eit snev av utmatting, igjen jamfør skildringa).¹⁰⁴ Det hadde han vel ikkje klart å vera utan at det gudomelege var i han eller utan at han sette sin lit til det, så han vert her på fotoet eit fromleiksdøme. Klart lir han, men det er ei liding som er transformert.

¹⁰³ Op.cit. a Kempis, s. 114.

¹⁰⁴ Serrano har ikkje sjølv utforma verken denne skulpturen av Jesus eller skulpturane i dei andre to verka sine, men han har vält nettopp dei figurane og ikkje nokon andre.

Det liknar påfallande på det aktuelle kapittelet sine ord om at sorgens smerte vert forvandla til tillit til Gud for dei krossberarane som er tolmodige. Når dei leid så vart kjødet svekka - kjødet skulle *spekkes* - og ånda styrka.¹⁰⁵ Boka sin grunnakkord er ei betraktning av Jesu lidande liv og å tilpassa sitt deretter. For å repetera, så sa sitatet frå kapittelet om kongevegen at den som lir med Jesus skal også verta herleggjort med han. Eg vil her i samanheng med liding og medliding gjengi ein annan kritikar sine synspunkt på det aktuelle fotoet, nemleg Arenas. Ho meiner at fotoet presterer å få tradisjonelle symbol sine tydingar til å gå amok, at kunstnaren lagar eit nytt ikon: "[...] by figuratively pissing on the image on Christ, Serrano might also have created a new icon of Christ's willing humiliation. Shifting the functions of the traditional Christian subjects, Serrano makes us see the Mocking of Christ in the Crucifixion [...]".¹⁰⁶ Ho påstår altså at han gir motivet ei ny rolle idet *Piss Christ* vert sett på som ein metafor for ein krossfesta som vil audmjukast, at verket viser til heilagbrøden, og vidare at kanskje Serrano sin "heilagbrøde" kan føra til ein ekstatisk og storslått identifikasjon med det gudomelege.

Arenas kopling av krusifikset senka ned i piss med Jesu audmjukskap appellerer til meg. Hennar tolking er oppfinnsam. Den tykkjest også vera logisk. Etter alt eg har lagt ut om kroppsvæskene i bileta, så verkar det sannsynleg å anta at pisset kan henspela på spottinga av Jesus, spesielt sett utifrå *Devotio Moderna* og rørsla si vekt på hans liding og tilhengjarane si medliding, som igjen gir assosiasjon til Arenas sin teori om at betraktarar kan koma til å kjenna innleving eller identifikasjon med Jesus. Av den grunn er det mulegens råd å seia at Serrano *ikkje* skiftar funksjonen til tradisjonelle kristne subjekt, i alle fall i dette tilfellet. Dermed er eg einig med Arenas med hensyn til resultatet men ikkje med hensyn til framgangsmåten, jamfør sitatet frå hennar tekst.

Kva angår det å laga eit nytt ikon, så har for øvrig kunstnaren sjølv uttala at han meiner det er nettopp det han gjer, og at han ikkje øydelegg ikon. Vidare uttalar han om det same fotoet *Piss Christ* at han er ærbødig, at verket ikkje fornedrar men estetiserer Jesus, via piss og lys - som Serrano eigentleg seier er eitt og det same.¹⁰⁷ Dette minner meg om ein del av mi eiga tolking av verket, nemleg at lidinga vert gjort attraktiv. No er det ikkje sånn at Serrano med estetisering meiner det du kanskje trur. Vel det og, men han uttrykkjer at han tar opp problemet med at folk tenderer å gløyma kva krusifikset symboliserer og istaden ser det som

¹⁰⁵ Ibid., s. 115.

¹⁰⁶ Op.cit. Arenas, ingen sidetal i denne boka som sagt.

¹⁰⁷ Op.cit. Hobbs, s. 37, 39.

noko estetisk.¹⁰⁸ Du kan vel seie det sånn at han grev fram firmamentet som skjuler seg bakom det estetiske ved hjelp av estetisering. Difor verkar det for meg som om han prøver å restaurera krusifikset si meining eller å stimulera til ei genuin oppleving av krusifikset gjennom ein type framandgjering av det nokså kjente. Igjen kan det tyda på at kunstnaren ikkje endrar funksjonen til eit tradisjonelt kristent symbol.

Lesemåten min er at det kan hende vert pusta liv i eller gripe tilbake til fromleiken, eksempelvis den personlege kristne tilbedinga me har sett at *Devotio Moderna* hadde. Biletet er ein type glorifisering av krossfestingsmotivet og Jesus. Det er bokstaveleg tala ei glødande attgjeving; den guloransje fargen lyser veldig opp, spesielt gløder verket i solskin, og mest gløder krusifikset. Kanskje fordi lyset synk inn i ting og er gjennomtrengjande sånn at fargane byrjar å stråla og gløda, (jamfør for så vidt Serrano sitt syn om at urinen er med på å utgjera lyset). Krusifikset, eller snarare krossen, vert gjort attraktiv. Den store storleiken bidrar til det. Såleis er det som om verket metaforisk syner til ein from sitt indre, eit indre som er affektivt og som har utvikla ein krosslengt. Dette tenkjer eg tatt i betrakting rørsle sin streben etter dei rette lidenskapar, eigentleg – streben etter disippelstatus gjennom dei rette lidenskapar, kjensle som moral så og seie.

Etter at me no har sett på *Piss Christ* skal me som annonsert gå over til ei handsaming av *Crucifixion*, eit krusifiks og ein Golgata scene senka ned i blod.

6.4.3 Crucifixion – Jesu død

Om me tenkjer oss *Piss Christ* i hop med *Crucifixion*, så vert me presentert for overgangen mellom Jesu jordiske liv og hans evige liv, for på fyrstnemnde er Jesus enno i live og ein av oss etter mitt syn. *Crucifixion* ser eg for meg som enden på Pasjonen, Jesu død. Og me kan tenkja oss at *Crucifixion* meirksom viser slutfasen av prosessen til ein from med å verta Jesus lik, i tråd med kva dei moderne fromme prøvde på. Årsaka til at Pasjonen var så sentral og tydingsfull for tilhengjarane, går fram av skriftene dei produserte, både bokstaveleg og mellom linjene. For dei var Jesu lidingshistorie forteljninga om det ypparste dømet på ei audmjuk, from og uthaldande framferd. Dei dreiv ei ekstrem (ut-)nytting av denne føregangsmannen i deira religiøse liv, fordi han gjekk rank og uaffektert, i tydinga at han ikkje hensank til noko sanseleg, gjennom denne verda og dei prøvingar den utsette han for. Og sidan han var utan skuld, så såg han Gud i sitt hjerte og var eit personifisert dydsmønster

¹⁰⁸ Op.cit. Watney, s. 124.

som lydte Gud. Tilhengjarane streva altså med å oppsøkje han og verta del av hans flokk, dø med han på krossen.

La oss så sjå på krossdøden *Crucifixion*, og vår innfallsvinkel vil vera grunnleggjaren av *Devotio Moderna*, Grote. Hja Grote lyder det: "Faith accepts abstractions which have been distanced and abstracted from sensible forms [...]"¹⁰⁹ Er det det som allereie skjer i sjølve det fotografiske verket hjå Serrano? At der har skjedd ein abstraksjon frå det sanslege og formmessige? Og at det igjen er noko ein truande eller fromleikssøkjande kan godta og tru på? Eg tenkjer på *Crucifixion* sin sterke grad av abstraksjon. Skulpturen av krossfestinga er plassert langt inne i væskebeholdaren som om den distanserer seg ikkje berre frå oss men også ifrå den sansbare verda i det heile tatt, meir som utanfor rekkjevidde av det kvardagslege lyset. Skulpturen verkar som ei oppløyst form. Det er som om ingenting heng på krossen, berre eit skal som det vart sagt i skildringa. Figuren smuldrar opp foran augene på oss og forsvinn på lavmælt vis inn i ein annan dimensjon, men innhaldet forsvinn ikkje. Det som gjenstår er det symbolske raude blodet som vart ofra. Bodskaen er å finna det eigentlege og opprinnelege, for når ein snakkar om abstraksjon snakkar ein i same stund også om transcendens. Ein betraktar eller mediterande vert geleida hen til den uskapte sfæren, bort frå skaparverket som me kjenner det.

Fotoet har just noko ustøffleg over seg. I tillegg til det eg nettopp har sagt, så skyldast det også at verket ikkje gir oss kjensle av rom, som om det ikkje er av denne verda. Eg nemna i skildringa at det er lett for ein betraktar å verta i villrede, verket har noko utilgjengeleg over seg. Men ei muleg løysing kan vera å ta det formale til hjelp. Formalt sett er nemleg ingenting overlatt til tilfeldigheita, og det er fristande å kalla det symmetrisk. Om ein tenkjer etter så gir sånne element ein ikkje upassande konnotasjon, for tenkjer ein ikkje på Gudsriket som ordna og regulert? Bok tre av rørsle si hovudbok poengterer også at om ein ikkje kastar all si omsorg på Jesus, så er ein prisgitt tilfeldigheita.¹¹⁰ I fotoet til Serrano verkar det ikkje som om estetikken er det viktigaste. Han økonomiserer med verkemidla, lavmælt vert nærmast for mildt eit ord, noko han kan gjera sidan hans poeng er tydelege. Verket si kopling av blod og krossfesting er som å leggja i hop to og to.¹¹¹

At verket er avmåla høver til synet mitt om at *Crucifixion* gestaltar den suverene framskridinga på kongeveggen både for Jesus og tilhengjarane. Difor trengst inga estetisk

¹⁰⁹ Op.cit. Van Engen, s. 107, henta frå Grote si avhandling om meditasjon som eg har referert til før.

¹¹⁰ Op.cit. a Kempis, s. 167. Denne tredje bokdelen, s. 121- 266, er den eg stundom kjem til å bruka i forbindelse med *Crucifixion*. Den går kort fortalt mykje på dikotomien kjød – ånd, natur – nåde, å tenkja ringe om seg sjølv og det sansbare/sanselege motsatt Jesus og audmjukskap.

¹¹¹ Jamfør mi usemje med Denson sitt standpunkt at væska dominerer over teiknet, altså krusifikset, for eg meiner at dei utfyller kvarandre.

utbrodering, budskapet er allereie destillert. Dette har gitt verket ein lavmælt meiningsfylde, uttrykket er så foredla som det kan verta. Me er vitne til ein reduksjon som ikkje er reduktiv, men eterisk. Kristus er som det så treffande heiter på engelsk, ”disembodied”. Han er ikkje lenger ein kropp og eit menneske, men frigjort og forflytta til den såkalla uskapte sfæren. Dermed gir fotoet så og seie verisme-begrepet nytt innhald, jamfør mi tolking at det berre er eit skal som heng på krossen. Nett det har eg allereie skildra tilstrekkeleg, men eg legg til at metaforisk vert det som om sjela til eit fromt truande menneske har vandra til endes. Bestemmelsesstaden er nådd, skalet heng der klart til å tre inn i, verta lik Kristus. Fotoet legg visuelt sett opp til identifikasjon. Men fotoet har jo lagt opp til innleving også på eit litt anna men tilknytt vis, i og med at det strengt tatt ikkje er synleg kven som faktisk heng der på krossen.¹¹² Kven som helst kan kanskje ikkje hengja der, men du kan hengja der om du er vorte from.

La oss venda tilbake til den tredje delen av rørsla sitt andaktsbokaktige hovudverk. At denne tredjeboka skiftar mellom å vera Jesu tale og ein bedar sin tale, minner om mi lesing av den krossfesta på *Crucifixion* som at han både kan symbolisera Jesus og ein from person. Forutan det så bidrar denne ganske (skjønn-)litterære blendinga i boka ytterlegare til å få fram at Jesus skulle inderleggjerast. Noko av det boka legg i munnen på Jesus er i forbinding med tilhengjarane si lidning, der han seier om dei som enno lir og kanskje klagar, at dei enno ikkje har stått imot ”inntil blodet”. Og ein annan stad dette som me har vore innom i forbinding med *Piss Christ*, at tilhengjarane skulle anstrengja seg begjærleg etter å bli ”uttømt”, som han sjølv vart blotta og uttømt.¹¹³ Her på *Crucifixion* får me resultatet: martyrblodet.

Martyrblodet henspelar både på Jesu offerdød og tilhengjarane si eller vår - varme - etterlikning av det same. Blodet er metaforisk gjennomsyra av martyrium. Såleis er endeleg den noko mystiske suggestive optikken oppløyst og reisa mot fromleik ved målet. Ein ser at den nederste delen av krossen er syltynn og ein kan tenkja seg at den er iferd med å fara vertikalt opp til paradiset. Det er enten eller både Jesus og ein imitator som fer med, ettersom den krossfesta figuren kan representera begge, skilt frå det jordiske representert ved det horisontale underlaget. Krossen på *Piss Christ* var som me hugsar noko midt imellom fast og

¹¹² Med ein tittel så enkel og symbolsk som *Crucifixion*, så må me gå utfrå at både den og verket viser til Jesu krossfesting. Snakkar ein i daglegtalet om ”krossfestinga” så veit alle at det er Jesu krossfesting ein meiner, og såleis er tittelen tautologisk i forhold til fotoet.

¹¹³ Op.cit. a Kempis, henholdsvis s. 170 og 208. Og ein talande replikk bedaren har går på at så lenge han er bunden av det skapte og synlege, kan han ikkje fritt løfta seg opp til Jesus, den usynlege, s. 194. Når eg no straks talar av martyrblod, både med hensyn til rørsla og eventuelle fromme av i dag, så er det metaforisk og mi eiga benemning. Det er åndeleg tenkt, ikkje fysisk. Tilhengjarane av rørsla var ingen martyrar sånn som me tenkjer på martyrar som, like fullt skulle dei jo underkasta seg Gud og konsentrera seg om å utvikla det indre mennesket. Og Jesus sjølv var jo ein martyr.

svevande eller fysisk og sfærisk sidan det passa til det enno ikkje fullt utvikla religiøse stadiet, medan her derimot løftar den seg formeleg. Som ein oppløfta og ultimat *visitatio Christi* verkar den.

Eit sånt møte med Jesus får meg til å koma i hug levitasjonsscener. Danbolt skriv i ein artikkel at nettopp i mellomalderen, *Devotio Moderna* sin tidsalder, var heving eit konvensjonelt grep for å framstilla møte med Jesus, sannsynlegvis fordi mystikarar hadde fortalt om sånne fornemningar under visjonar.¹¹⁴ Det er muleg å lesa *Crucifixion* som ei sånn utforming, men den er ikkje prega av topos, men er innovativ. Den er som ein individuell variasjon over ei stille feiring av Krisus. I tillegg er det altså råd å sjå fotoet som ei metaforisk biletleggjing av eit endeleg møte mellom Herren og hans fromme tilbedar, og som ei fotoestetisk framsyning av bortfallet av det sanslege til fordel for det transcendent. I eit meir sekulært lys går eins tankar framfor biletet kanskje til eins eigne siste dagar og biletet innbyr kan hende til ei vurdering av måten ein har gestalta sitt liv.

No har me gått gjennom dei tre fotoa *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion*, som alle er frå serien *Immersiones*. Serienamnet myntar på at fotoa framstiller skulpturar nedsenka, immersed, i væsker. Med denne framgangsmåten har Serrano gitt betraktaren anledning til å sjå kunstverka frå ein uvant synsvinkel. Det same har vore min intensjon når eg no har sett dei tre fotoa i lys av den religiøse mellomalderørsla *Devotio Moderna*. Me har avdekkja at det er muleg å sjå ein prosess for innvendiggjering av Jesu Pasjon i dei utvalgte fotoa. Ved å ha i mente det at tilhengjarane av rørsla fromt skulle etterlikna Jesus som ei investering i ei evig framtid, så kan me tenkja oss at ein betraktar av fotoa i dag får ta del i eller leva seg inn i ein visuell meditativ gang for å anspora til fromleik. På ei rekkje punkt har me sett at bileta kan seiast å leggja til rette for ei identifisering mellom ein tilbedar og Jesus. I tillegg har eg argumentert for at verka er som stillestående rom. Den kunstneriske utføringa er ikkje uvøren, snarare er den estetiske utforminga inderleg. Alt i alt kaller eg det lavmælt, og det er noko som skulle vere godt eigna for å verta inspirert til fromleik..

La meg til sist leggja til at ein kan løfta alle tre verka sitt tematiske gebet utav det kristent-katolske og over i ein allmen toleranse diskusjon. I våre dagar har me hatt ein sånn diskusjon gåande i forbinding med karikaturteikningane av profeten Muhammed publisert i ulik presse,

¹¹⁴ Gunnar Danbolt, "Når klassisisme møter barokk: Nicolas Poussins og Gian Lorenzo Berninis forhold til 1600-tallets kunstteoretiske debatt", i Torstein Arisholm og Henning Laugerud (red.), *Myten om det moderne* Oslo: Spartacus Forlag, 1995, s. 54.

der ein av reaksjonane har vore anklage om blasfemi. Det går fortsatt an å streba etter fromleik i det sekulariserte samfunnet, ein fromleik av meir ordinær art, noko anstendig og rettskaffent. Eg snakker nettopp ikkje om fundamentalisme, og sjølv er eg ikkje truande i det heile tatt. Men - når det gjeld reint religiøst, så må kanskje det omsetjast til eit sekulært språk for meirsom å kunna ha ein dialog mellom dei to ulike leirane. Dette er her inspirert av Jürgen Habermas.¹¹⁵ Han gir sekulære grunngjevingar forrang i den offentlege debatten, fordi dette på eit vis er å ta religion alvorleg. Religion kan ha substans til å påverka folk utanfor det religiøse feltet viss potensialet vert realisert i form av sin sekulære sanningsgehalt.

Det er vel omtrent på det viset eg kjenner meg trygg med Serrano, det er ein god plass å vera framfor hans verk; tolerante og kritiske meiningsberarar er godt selskap. Hans verk er som opprop til kontemplasjon, om å gå inn i seg sjølv og å setja seg inn i saker, å ta stilling. Men i forhold til Serrano sin produksjon så føler eg at det å ta stilling ikkje er å ekskludera det du er ueinig i, men å inkludera, jamfør mi oppfatning av hans seriar. Her viser kunsten seg innhaldsmessig lik Caravaggio som gjerne frelste dei som minst fortente det i sine maleri.

¹¹⁵ Jürgen Habermas, "Religion i offentligheten", i *Dagbladet*, 29/11 2005, s. 27.

7 Avrunding

Kva er det ved fotografen Andres Serrano sin fotokunst som er vorte tydelegare for oss gjennom denne avhandlinga? Me får gå tilbake til start og nøsta opp derifrå. Det me overordna sett gjorde var fyrst å gi ei skildring av dei tre fotoa som me skulle konsentrera oss om; *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion*. Deretter hadde me ein gjennomgang av storparten av hans produksjon, for så i fotokapittelet å plassera dei tre utvalgte fotoa på det fotografiske kartet. Det neste var å samanlikna dei med barokke kunstverk av Caravaggio og dernest å setja dei i samanheng med den religiøse middelalderrørsla *Devotio Moderna*, i det som eg reknar for å vera oppgåva sitt hovudkapittel.

Etter verkskildringa teikna eg eit overblikk over Serrano sin serieproduksjon for å gi ein peikepinn på kva heilskapsinntrykk denne kunsten gir. Det er typisk for desse fotoa at dei har ei flott overflate og utsjånad á la reklame, at fotoa formalt sett er svært nennsomt utført og at dei ikkje verkar tilfeldige. Det som motivisk sett vert behandla er gjerne element ein sjeldan ser i kunst eller folk litt utanom det vanlege, til dømes marginaliserte grupper. Som me såg så har heimlause, Klan-medlemmar, forutan lik og kroppsvæsker vorte fotografert, og dette er berre å nemna ein del. Emne som fell ein betraktar som meg i hug er difor stereotypiar og stempel, altså ein haldningsproblematikk.

På basis av dette meiner eg det er grunnlag for å hevda at eit gjennomgåande tema i produksjonen er bearbeiding av toleranse, - om inkluderingsamfunnet om du vil. Eit hovudelement i denne kritiske åra er det inderlege islettet, og dette pregar altså både innhaldssida og den formale. Det er nemleg noko varmt og grundig ikkje berre med hensyn til grense- og tilhøyrighetsutforskinga, men og kva angår framgangsmåte og teknikk, jamfør til dømes at Serrano arbeider i seriar og at verka er svært studerte og planlagte. La meg leggja til at eg med ord som *varm* ikkje meiner snill eller ufarleg, for bileta er som me merka ikkje utan brodd.

I tilknytning til seriane såg me på den folkelege resepsjonen av *Piss Christ*. I kunstnaren sitt heimland vart ein fotokopi av verket sundriven i tillegg til at kunstnaren opplevde kutt i økonomisk støtte. Bak dette stod offentlege konservative protestantar som meinte at Serrano blasfemisk hadde trått over ei grense med ihopsetjinga av urin og krusifiks.

Elles gjennomjekk me noko av den akademiske og kunstkritiske resepsjonen, og me noterte mellom anna at denne fann ei meir "naturleg" forklaring på sånne ihopsetjingar. Til dømes forskaren Hooks som meinte at hans kunstverk av denne typen handlar om personleg

åndegheit litt i slekt med mellomaldersk religiøsitet. Gjennomgangen gjorde det indirekte klart for oss at ved å trekkja inn historie, kontekst, teori og liknande, så kan eit stort spenn av relevante tolkingar koma istand.

Kva kom me så fram til om Andres Serrano sine foto i ség? I fotokapittelet var formålet å utvida forståinga av denne fotokunsten gjennom å undersøkje korleis den føyer seg inn i den generelle fotohistorien og -teorien, og underforstått kva det har å seia at kunsten er utforma innanfor dette mediet. Det lot seg fort gjera å konstatera at fotoa ikkje er modernistiske, men at dei er barn av si tid – postmodernismen. Det er råd å formulera det sånn at dei oppviser inga modernistisk reduktiv interesse for mediet, men ei postmodernistisk interesse for det same, for kva det er istand til å romma eller utføra. Produksjonen hans vitnar om eit syn på mediet som eit ureint medium fyllt av mogleikar, det vere seg av eksperimentell eller approprierende art, altså både formalt og referensielt. Fotografi vert her ikkje ei negativ eller begrensa ramme, men eit vidt felt for å praktisera ein kombinasjonsestetikk i.

Reint konkret så har du det at fotoa tar opp i seg omverda, enten den består av sosiale grupper som Ku Klux Klan, reelle abstrakte substansar som sæd eller kulturelle representasjonsfenomen som reklame – for å nemna noko. Ingrediensar av den typen utgjer ein visuell debatt om det sosiale samfunnet, noko i retning av ein agenda, jamfør samandraget av seriane ovanfor. Fotoa er også postmodernistiske ved det at dei på den meir formmessige sida er veldig iscenesette. Til dømes hugsar me at dei stundom er maleriske, konstruerte, allegoriske forutan stundom å vera uskarpe og skulpturelle. Oppgåva sine tre utvalgte verk kvalifiserer alle eigenskapane eg har nemna i dette avsnittet. I tillegg har du den postmodernistiske komponenten at kunstnaren sjølv tar avstand frå ein autonom fotokunst, noko som mellom anna gir seg utslag i at han ikkje utfører framkallingsarbeidet sjølv og at han ser på si verksemd som antifoto.

Det at dei utvalgte verka tar opp i seg reelle kroppsvæsker, tredimensjonal skulptur, noko uskarpt, allegorisk og agendaprega med meir, er trekk som me skulle utdjupa og gi eit meir fokusert innhald og meining seinare, men eit vidare skritt i den retninga tok me fyrst via Caravaggio-kapittelet. Der gjekk me nemleg i gang med å samanlikna Serrano sine tre foto med to maleri av Caravaggio i den tru at ei handsaming av sistnemnde sin kjente formula for å konstruera religiøse kunstverk, ville synleggjera relevante trekk i fotoa, trekk som truleg kunne føra oss til ei klarare og meir hevdvunnen ihopstilling av fotoa med *Devotio Moderna*.

Hovudsaka var å få fram korleis Caravaggio koplpar det røyndnære og det symbolske, som her vil seie det gudomelege, for derigjennom å få på det reine om Serrano er ein kontemporær variant av grepet. Me såg at hjå malaren er dette samansett av fleire enkeltelement som ilag

dannar ein effektiv heilskap og går opp i ei høgare meining eller budskap. Det mest kjente elementet er det at malaren lar mørke symbolisera eit tilvere utan Gud, at han nærmare bestemt lysmessig modellerer dei mest sentrale figurane til å framstå som om dei enten er gudomelege eller har gudomeleg tilknytning, og det jamvel om dei samstundes er profane å sjå til. For utanpå er dei realistiske nok: dei har til dømes ordinære klede og uidealiserde kroppar, eksempelvis i *Paulus si omvendning* og *Jomfrua sin død*. Desse figurane lysset Caravaggio på ein sånn måte at dei verkar plastiske, ser ut til å koma ut mot betraktaren og gir inntrykk av at dei rett og slett er transformert.

Sekulære personar får del i noko heilagt i desse kunstverka. Gjennom lysmetaforen vert dei trekt markant utfrå mørket og inn i ei åndeleg røynd. Så ikkje berre blandar, men smeltar malaren i hop materie og (gudomeleg) ånd. Til dømes det at Paulus vert utheva syner til at han opplever ei åndeleg erkjenning, ein genuin indre fromleik tar bustad i han der og då, for betraktaren her og no. At hendinga vert aktualisert er noko som engasjerer betraktaren, men også det at hovudpersonane er så taktile og nær gjer sitt for å inkludera oss.

Så til *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion* utfrå det som me tok opp i Caravaggio-kapittelet, og som eg no har skrive samandragande om. Me hugsar at inntrykket vart at Serrano har ei forsterka ihopslåing av realitet og heilagdom – angående Kristustypen. Langt på veg er det takka vere fotomediet, eit medium me forbinder med realisme, at det har latt seg gjera, for han har fotografert plastiske religiøse skulpturar oppi kar med ekte materielle væsker, kroppsvæsker til og med. Og med dagens spotlight teknikk låg alt til rette for ei poignant lyssetjing. Væskene høyrer røynda og det menneskjelege til, og midt iblant dette er Jesus plassert. Jesus har to naturar – her vert den menneskjelege framheva når han såleis vert sett inn i ein direkte relasjon til det naturlege og sekulære. Desse to sidene – den materielle og den gudomelege – pregar og komplementerer kvarandre i dei tre fotoa til Serrano, nesten som om dei umerkeleg går over i kvarandre, høveleg nok.

Me vert vitne til at religionen vert inkludert i det familiære og me kan få ei kjensle av noko tilgjengeleg heilagt i vår aktuelle tid. Profaneringa er ingen trussel for, men auking av sannsynlegheita for at føredømet Jesus vert inderleggjort, noko me kan kalla gjenkjennings- og identifiseringseffekt, og denne siste skulle eg koma til å utvikla i *Devotio Moderna* kapittelet. Når det gjeld sjølve Jesuskarakteren og lysbruken i samband med den, så fann me som me hugsar frå *Piss Christ* ein stor grad av likskap med Caravaggio. Serrano har ein lysmørke kontrast á la malaren på alle tre fotoa, men det er på nett dette fotoet at lyssetjinga og

utforminga av sjølve figúren har sin parallell.¹¹⁶ Kristus er kroppsleg og vanleg, men vert samstundes omgjort til den naturen han deler med Gud idet han vert råka av eit overnaturleg lys. Måten lyset fell på han på skil han frå omgjevnaden visuelt sett, skyv han ut mot oss og gjer oss delaktige i erfaringa av at det åndelege vert internalisert.

I tillegg til dette var det for meg viktig å poengtera at dei to verka til Caravaggio som utgjorde mitt samanlikningsgrunnlag også hadde eit lavmælt uttrykk og ikkje berre eit barokk med lys-mørke spenning og deltakande betraktar, i og med at eg jo heilt frå starten av annonserte at eg ville føra ein diskusjon rundt det om dei tre utvalgte fotoa fyrst og fremst er lavmælte. La oss difor gjenta noko av det som bidrar til noko lavmælt i maleria. Hendinga finn stad i Paulus sitt indre og det kjem mellom anna fram ved at det ytre ikkje vert vektlagt. Me såg at verket er sparsomt med verkemidla og har eit fokus på det essensielle, noko som i sin tur gjer fromleiksvendinga klarare.

Jamtover fann me likskap med dette i oppgåva sine tre hovudverk. Både *Black Supper*, *Piss Christ* og *Crucifixion* har eit dempa biletspråk: det er redusert til det så og seie absolutt minimale ved at kun den enkelte vesentlege hendinga vert vist, det er skapa i eit stille væskelandskap og fargeskalaen er nedtona til ein stad mellom monokrom og ein lys og ein mørk del, for å gjenta det mest framtrudande ved forma. Det tyder på at begge kunstnarane har fokus på eit indre kontemplativt plan.

Det inderlege og realistisk symbolske, som eg delvis kom fram til gjennom det komparative prosjektet med Caravaggio, var noko eg skulle gå vidare med når eg etterpå byrja å undersøkje om ein kan merka noko av den mellomalderske religiøse rørsle *Devotio Moderna* i dei tre fotoa. Den stod for meg som ein gunstig klangbotn i eit prosjekt som gjekk ut på å framheva og finna dekning for at fotoa har fromme og lavmælte kvalitetar. Dette kort fortalt fordi tilhengjarane av denne rørsle sette alt inn på å dyrka fromme eigenskapar, tok mål av seg til å verta liknande Jesus og fordi at dei hovudsakleg gjorde dette meditativt, på ein indre åndeleg veg. Særleg gjennom å bruka deira kristosentriske hovudbok *Kristi Efterfølgelse*, vart me istand til å seia at det ikkje verkar som eit urimeleg inntrykk at fotoa grip tilbake til gamle kristne førestillingar.

Sidan dei tre fotoa syner Nattverden og Krossfestinga tar dei opp sentrale delar av Pasjonen, som Jesu liv var bestemt for og kulminerte i. Såleis er det duka for eit fortetta innhald i fotoa. Me såg at det verkar som om dei tar oss med på ei reise innover i det åndelege eller oppmodar til ei fundering over fromleik, ja at dei utgjer ei visuell *lectio divina*. Samla

¹¹⁶ Serrano har som sagt ikkje sjølv utforma skulpturen av Jesus, men han har vält den figuren og ikkje ein annan.

sett, men også kvar for seg, framstår dei som ei individuell fotoestetisk utforming av ein meditasjon, ein *praxis pietatis*, som jo også i *Devotio Moderna* kunne ta ei personleg form. La oss då rekapitulera hovudsakene ved kvart kunstverk.

Black Supper kan tolkast som ein åndeleg nattverd. Akkurat som det for *Devotio Moderna* var viktig å fordjupa seg mentalt i sakramentet og Nattverden, ta det innover seg og så og seie å revidera si framferd og sitt sinn for å verta rusta til ein eventuell faktisk nattverd, så innbyr fotoet til ei nedsenking i det same. Å betrakta fotoet er som å transportera seg sjølv til ein avsondra stad fri for forstyrrende støy. Du vert invitert til å ta plass ved bordet som ein disippel om du kan fjerna støvet, som er det luftboblene som dekkar skulpturen ser ut som, overført – om du greier å få grep på meininga og alvoret med nattverd.

Verket sjølv både forvanskar og legg til rettes for tilnærminga, som om det stille seier at dette ikkje er noko å ta lett på. Formalt og visuelt sett er det konkret og tydeleg nok, men til dømes er det delt i fleire delar og delane stemmer ikkje heilt i ”samanføyningane”. Dette fungerer nedroande og gir betraktaren pausar til å dvela, også over det ved seg sjølv som kan hende ikkje stemmer heilt med ein heilskapleg fromleik. Kanskje har betraktaren til slutt blotta sitt indre for det mest uvesentlege og kan motta nådegava åndeleg imaginært og etablera eit forhold til hovudpersonen Kristus, som me her ser som eit idealdøme; upåverka og stødig i si tru.

Black Supper er råd å tenkja seg som fyrste instans om ein skal innbilla seg ein suksesjon gjennom dei tre fotoa, og om ein skal sjå dei som symbol for ulike åndelege stadier i ein fromleiksøkjande person sitt liv. Væskene som Serrano bruker fører tankane til *Devotio Moderna* sin måte å skildra dydsframgangen på, nemleg metaforisk temperaturrelatert, eksempelvis å ikkje gå lunken til nattverd og å halda ut i denne verda inntil blodet. Dei assosiasjonar me har til dei tre væskene i tillegg til deira fargar speglar dette, men også det at dei gir ein optisk effekt – frå det klare til det diffuse – er estetisk med på å framstilla den inderlege reisa, affeksjons- og erkjenningsmessig. Det er også råd å tolka kvart foto som ein representasjon på einskilde mål å strekkja seg mot. Verka kan handla både om ein fromleikspilgrim, hypotetisk sett deg, og om Jesus, sistnemnde ettersom han jo utgjer storparten av motiva. Dessutan kan væskene stå for det jordiske som både han og hans etterliknarar ville fjerna seg frå, og dermed så opererer verka med enkle retoriske kontrastar.¹¹⁷

¹¹⁷ Her er det ikkje tale om kontrastar som går over i kvarandre á la det eg tala om i samanheng med Caravaggio, men det eg seier her undergrev ikkje det eg sa der.

På *Piss Christ* kan væska også vera ein realistisk metafor for den blasfemien Jesus vart utsett for. Her ser me han like fullt tolmodig og uthaldande på krossen, og fotoet framstår som ei fortetta forteljing om kongevegen. Dette var vegen Jesus hadde gått opp og her på biletet er siste skansen. For tilhengjarane av middelalderrørsla utgjorde krossen både lidning og redning, og hovudboka skisserer dette omstendeleg men også poetisk, som ein krysning mellom fysisk og forlokkande, liksom ein god smerte. På *Piss Christ* ser me Kristus lidande og seirande på same tid, noko me kan jamføra med *Kristi Efterfølgelse* sine ord om at den som leid med han også skulle herleggjerast. Etter mitt syn så estetiserer det aktuelle fotoet Jesus, og det har forresten kunstnaren sjølv hevda og. I Serrano sine tre verk spelar Kristustypen ei rolle, og som me hugsar så kom eg fram til at *Piss Christ* gjer lidinga attraktiv, tatt i betraktning Jesu vakre og samla haldning og kropp til dømes. Dessutan gjer lyset noko overjordisk; det glorifiserer krossen, gir den ein strålende aura og så og seie innhentar den krossfesta med eit løfte om frelse.

Alt i alt er det som om fotoet vil seie til ein som prøver å verta som fromleiksføredømet, at om han berre set sin lit til Gud og held seg på kongevegen, så vil han få si belønning. I dei små så vel som i dei store formalestetiske og ikonografiske komponentane har me no sett og gjentatt at også dette fotoet ivaretar det religiøse innhaldet på ein jamt over "lavmælt" måte. I alle fall ser eg ingen grunn til å verta opprørt over dette verket.

Det siste fotoet me handsama var *Crucifixion*. Her er motivet verkeleg diffust og ustoffleg. Krusifikset er ved å smuldra opp, som om det kondenserer vekk ifrå jordoverflata det står på. Verket er innadvendt og me strevar med å koma innpå figuren, men han er som eg ser det ikkje lenger levande. Jesu "kropp" er heilt ihopsunken – det er eit livlaust skal som heng der. Sjølv er han faren til Himmelriket etter at han no har stått imot inntil blodet, som me jo ser fyller karet. At det er noko "ubeskriverleg" ved verket passar til at det viser til ein annan dimensjon, og denne kan i tillegg visa til ein from si endelege framskriding. Me kan tolka fotoet som modninga av den indre åndelege reisa, som om han har kontemplert seg bort frå det omskiftelege og gjort seg sjølv til eit tomt kar ved hjelp av dei rette lidenskapar og systematisk og konsekvent meditatív fromleiksoving. Sidan fotoet utseier noko inderleg og transcendent er det forståeleg at det ikkje er prangande eller vilt; det estetiske er så og seie abstrahert, det har eit lite ytre preg, har noko stumt over seg og komposisjonen er ikkje tilfeldig men stabil og verkar beroligande.

Eg meiner at eg no har peika på ei rekkje lavmælte kvalitetar og verkemidlar i dei tre utvalgte verka. Åndeleg sett er det som om dei er i ein visuell samklang med *Devotio Moderna*. Serrano sine tre utvalgte foto tar del i tradisjonelle kristne symbol sin effekt og kan

truleg fungera som inspirasjon til fromleik. Denne kan også vera av ein meir sekulær art, som å fri seg frå eigenkjarleik eller å kontemplera kva som er ein god veg eller konstruktiv haldning.

8 Illustrasjoner



Black Supper I, II, III, IV, V, 1990

92

93

Andres Serrano, *Black Supper*, 1990

Cibachrome på pleksiglas

5/152 x 102 cm.

Hører til *Immersion*-serien.

Heng i Lysverket sin Tårnsal, Bergen Kunstmuseum, utlånt frå Storebrand kunstsamling.

(Kopiert frå Hobbs, Robert (et.al.), *Andres Serrano: Fotografiska arbeten/Works 1983- 1993*)



Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987

Cibachrome på pleksiglas

152 x 102 cm

Høyrrer til *Immersion*-serien.

I kunstnaren si eiga.

(Kopiirt frå Hobbs, Robert (et.al.), *Andres Serrano: Fotografiska arbeten/Works 1983- 1993*)



Andres Serrano, *Crucifixion*, 1987

Cibachrome på pleksiglas

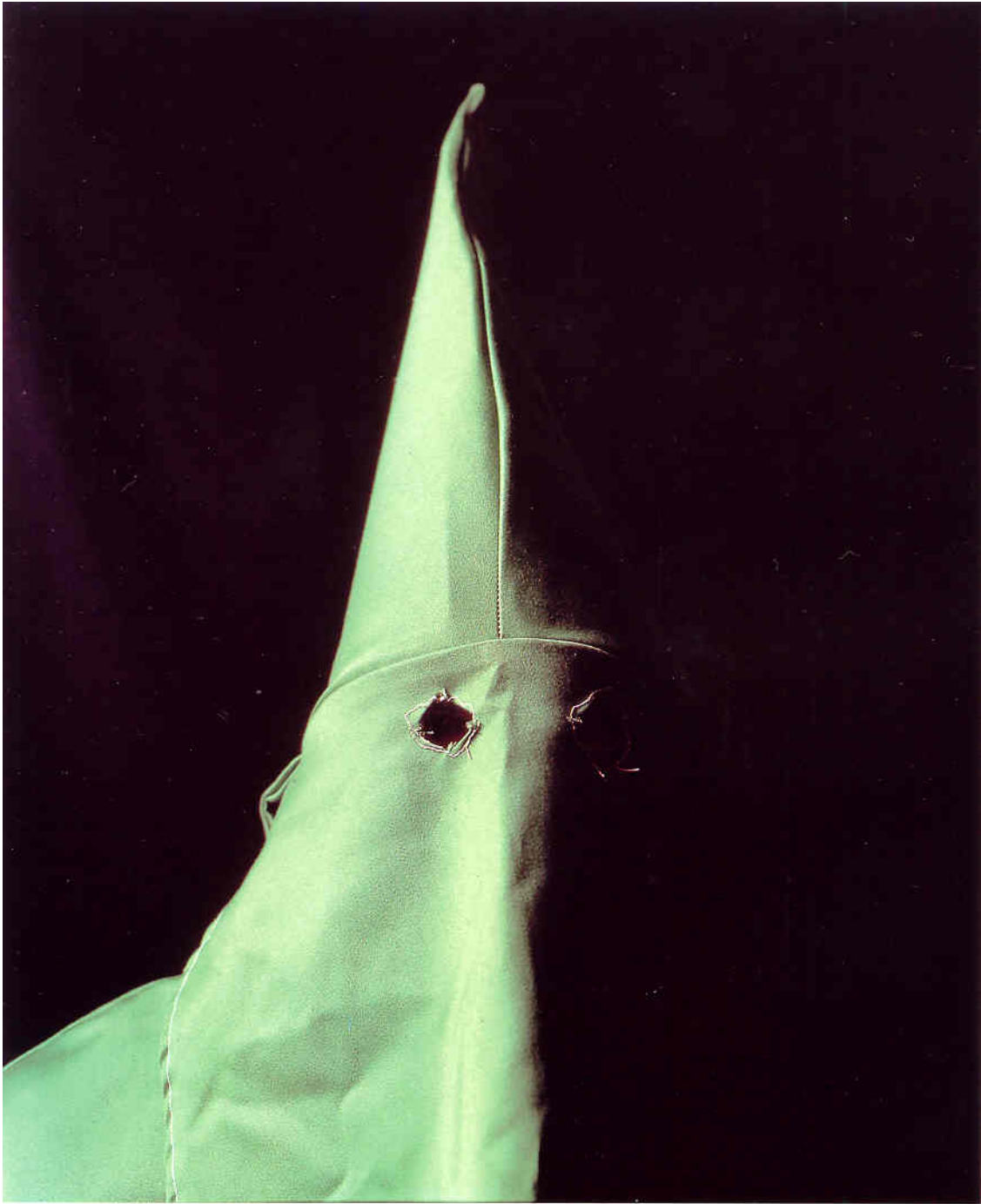
152 x 102 cm.

Hører til *Immersion*-serien.

(Kopierte fra Wallis, Brian (red.), *Andres Serrano Body and Soul*)



Andres Serrano, *The Morgue (Fatal Meningitis II)*, 1992
(Kopiert frå Wallis, Brian (red.), *Andres Serrano Body and Soul*)



Andres Serrano, *Klansman (Imperial Wizard III)*, 1990
(Kopiert frå Hobbs, Robert (et.al.), *Andres Serrano: Fotografiska arbeten/Works 1983- 1993*)



Caravaggio, *Paulus si omvending*, 1600-1
(Kopiert frå Puglisi, Catherine, *Caravaggio*)



Caravaggio, *Jomfra sin død*, 1601-3
(Kopiert frå Puglisi, Catherine, *Caravaggio*)

9 Litteraturliste

- Arenas, Amelia, "The Revelations of Andres Serrano", i Wallis, Brian (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995.
- Askew, Pamela, *Death of the Virgin*, Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Barth, Malin, "Placing Time and Evil" i Barth, Malin, Borgen, Trond og Follevaag, Bjørn I., *Andres Serrano: Placing Time and Evil*, Bergen: Stiftelsen 3,14, 2000 (Utstillingskatalog).
- Batchen, Geoffrey, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge: MIT Press, 1999 [1997].
- Borgen, Trond, "Fødsel, død og gjenfødelse", i *Hyperfoto: tidsskrift for bildekulturen*, nr. 2, Oslo: Hyperfoto, 1994.
- Danbolt, Gunnar, "Når klassisisme møter barokk: Nicolas Poussins og Gian Lorenzo Berninis forhold til 1600-tallets kunstteoretiske debatt", i Arisholm, Torstein og Laugerud, Henning, *Myten om det moderne*, Oslo: Spartacus Forlag, 1995.
- Danbolt, Gunnar, "Maleri og skulptur i barokken", 2000, <http://kunst.uib.no/~kunst/kunsthistorie/web/forelesning>, [Utskrift våren 2006].
- Denson, G. Roger, "Wasting it", i *Contemporanea*, nr. 22, New York: Contemporanea Ltd., 1990.
- Ekeberg, Jonas, "Mer instinkt enn strategi", i *Hyperfoto: tidsskrift for bildekulturen*, nr. 2, Oslo: Hyperfoto, 1994.
- Engen, John van, *Devotio Moderna: Basic Writings*, Mahwah: Paulist Press, 1988.
- Falck, Anne Marie, *Maleriet. Betrakteren. Lyset. En undersøkelse av den tredimensjonale illusjonskraften i to kunstverk fra barokken*, Hovudfagsoppgåve ved Universitetet i Bergen, 2000.
- Ferguson, Bruce, "Andres Serrano: Invisible Power", i Wallis, Brian (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995.
- Finnegan, Patrick, "Bearing the Cross", i *Contemporanea*, nr. 22, New York: Contemporanea Ltd. 1990.
- Friedlaender, Walter, *Caravaggio Studies*, Princeton: Princeton University Press, 1955.
- Gardner, Helen (et.al.), *Gardner's Art through the Ages*, Fort Worth: Harcourt College Publishers, 2001 [1926].

Grundberg, Andy, "The crisis of the real: Photography and postmodernism", i Wells, Liz (red.), *The Photography Reader*, London: Routledge, 2003.

Habermas, Jürgen, "Religion i offentligheten", i *Dagbladet*, 29/11 2005.

Hobbs, Robert, "Andres Serrano: The Body Politic" i Hobbs, Robert (et.al.), *Andres Serrano: Fotografiska arbeten/Works 1983- 1993*, Malmø: Malmø Konsthall, 1996.

Hooks, Bell, "The Radiance of Red: Blood Work", i Wallis, Brian (red.), *Andres Serrano Body and Soul*, New York: Takarajima Books, 1995.

Janowski, Hans Norbert, *Geert Grote, Thomas von Kempen und die Devotio Moderna*, Olten; Walter-Verlag, 1978.

Kempis, Thomas a, *Kristi Efterfølgelse*, Kristiania: H.C. Lunds Forlag, 1899, til norsk ved H.B. Klæboe.

Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1987 [1985].

Larsen, Peter, *Album: Fotografiske motiver*, Oslo: Spartacus Forlag, 2004.

Lien, Sigrid, "Modernismens fotografi", 2000,
<http://kunst.uib.no/~kunst/kunsthistorie/web/forelesning>, [Utskrift våren 2006].

Nochlin, Linda, *REALISM*, London: Penguin Books, 1990 [1971].

Malpas, James, *Moderne kunstretninger: Realismen*, København: Forlaget Søren Fogtdan, 2000. Originaltittel: *Movements in Modern Art: Realism* [1997].

Puglisi, Catherine, *Caravaggio*, London: Phaidon Press Limited, 1998.

Reisæter, Randi Bergljot, *Komplekse enheter i kunsten. En sammenlignende studie av Gian Lorenzo Berninis Cornarokapellet og Fredrik Wretmans Uten tittel*, Hovudfagsoppgåve ved Universitetet i Bergen, 2000.

Sandbye, Mette, *Det iscenesatte fotografi*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 1992.

Sandbye, Mette, og Steffensen, Erik, *Sex, løgn og fotografi*, København: Rævens Sorte Bibliotek, 1995.

Solomon-Godeau, Abigail, *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minneapolis :Univeristy of Minnesota Press, 1995 [1991].

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus end Giroux, 2003.

Stounbjerg, Per, "Om realisme begrepet", i Iversen, Stefan m.fl. (red.), *OM SOM OM – realisme i teori og nyere kunst.*, Viborg: Akadamisk Forlag, 2002.

Watney, Simon, " Andres Serrano: in Conversation with Simon Watney", i Searle, Adrian (red.), *Talking Art I*, London: Institute of Contemporary Arts, 1993.

http://www.eyestorm.com/artist/Andres_Serrano_biography.aspx