



STRØMNINGER OG UDVIKLING I KUNST OG ÆSTETIK I MODERNITETEN –MED SÆR- LIGT HENBLIK PÅ KYKLADISKE FIGURINER

AF SIGURD TOFTDAHL TERKELSEN & ANNE DITTE KOUSTRUP HØJ

Indledning

Som artiklens titel hentyder, vil vi gennem en idehistorisk analyse forklare de strømninger i kunsten og æstetikken, der i moderniteten resulterede i at interessen for de kykladiske figuriner steg eksplosivt, og hvorledes dette til stadighed påvirker vores forståelse af disse. Den idehistoriske redegørelse skal være fundament til fortolkning af den kunstmæssige udvikling, men når vi i titlen begrænser os til moderniteten, skylder vi en definition af netop dette tidsspand og begreb. Dette kommer sig af, at udtrykket bliver opfattet og defineret forskelligt. Moderniteten bliver i denne artikel defineret til tiden fra og med det 17. århundrede, da samfundsstrømningerne allerede på dette tidspunkt er fremadrettede; man løsriver sig fra fortiden og stræber mod forståelse inden for bl.a. astronomi og filosofi. Diskussionen og debatten om verdens natur er dynamisk og kritisk, og på baggrund af dette incitament baseres den efterfølgende tids filosofi. Det er denne fremdrift, der markerer modernitetens fødsel og allerede da er med til at forme den kunstæstetiske grobund for de følgende århundreder. Efter en kort gennemgang af figurinerne og deres historie vil vi gennemgå hvorledes den tidligere ringeagtelse af figurinerne skyldtes deres abstrakte udtryk, der ikke kunne indlemmes i tidens æstetiske regelsæt. Igennem den idehistoriske redegørelse ser vi bl.a. på det 20'ende århundredes avantgardebevægelse, der med bl.a. Pablo Picasso og Constantin Brancusi i spidsen, udbredte den abstrakte kunst og gjorde den alment accepteret. Disse to kunstnere fremstillede gennem maleri og skulptur et formsprog, der på mange punkter genoptog den kykladiske bronzealders karakteristika, og satte således fokus på figurinerne som kunst. Vi vil se på hvorledes denne popularitet har påvirket vores forståelse af de kykladiske figuriner og det samfund de stammer fra, herunder lægges vægt på gravrøverierne og forfalskningerne. Vi ser også på hvordan tilskrivningen til Masters medfører en forhøjning af figurinernes værdier for museer og *Connaisseurs*.

Læsevejledning

I den nedenstående gennemgang af æstetikens udvikling i moderniteten er der forsøgt at beskrive de centrale strømninger, der kan forklare baggrunden for de kykladiske figuriners ringeagtelse og senere deres popularitet. Det er dog svært med sikkerhed at fastslå grunden til den forandring, der har fundet sted, og dette skal mere ses som et forslag end et svar. Derfor er udvalget af filosoffer og fokusområder i lige så høj grad produkt af et subjektivt valg, som det er objekt for en omfangsmæssig begrænsning. Men udvalget afspejler de, ifølge os, vigtigste aspekter til en forklaring på udviklingen. Det er med fodfæste i denne redegørelse at den følgende perspektivering til nyere tids kunstnere og vores konklusion skal ses.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Kunsten og æstetikken gennem tiderne

I den følgende redegørelse for kunst i moderniteten vil vægten, som nævnt i indledningen, ligge på den stilmæssige forandring, man oplever i billed- og malerkunsten og den gradvise ændring i anskuelsen af æstetik. For at skabe et overblik over disse ændringer vil redegørelsen indeholde en hurtig og overfladisk gennemgang af tiden fra renæssancen, men naturligvis blive mere dybdegående i beskrivelsen af moderniteten. Da moderniteten er et vidt begreb, der bliver brugt i mange forskellige sammenhænge og dækker over en meget bred periode, skal det præciseres yderligere, at den specifikke periode vores udredelse vil koncentrere sig om er industrialiseringen fra omkring 1850 til gravrøverierne på Kykladerne i 1950'erne og 60'erne. Dog er hele den æstetiske udvikling fra modernitetens fødsel i det 17. århundrede og fremefter også vigtig i forståelsen af den spirende interesse for de kykladiske figurer, idet den er opstået på baggrund af adskillige strømninger over tiden. Dette vil blive diskuteret efterhånden som redegørelsen fremskrider.

Opfattelsen af hvad "det smukke" er, har altid og vil formentlig til stadighed være under forandring, men begrebet kunst har ikke altid eksisteret ligesom betegnelsen ikke altid har været dækkende over det samme:

I Renæssancen opstod interessen for antikken på ny. Dog med vigtige forskelle. Selvom man tillagde antikkens skulpturer stor kulturværdi og beundrede de hellenske, specielt de klassiske, statuers grad af naturalisme, var der i renæssancen ikke tale om en efterligning af fortiden, men en gentagelse med modifikationer. Man delte de gamle normer i opfattelsen af at topmålet for kunsten var efterligningen og den naturlige kopi, *mimesis* (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 798). Men hvor man i Antikken talte om billedhuggere som fagmænd, der bestred et håndværk, *techne*, tilføjede man i Renæssancen den kunstneriske dimension (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 565): Værket blev ikke skabt i naturens billede men i kunstnerens billede af naturen. Værket blev objektet og kunstneren subjektet.

Den antikke norm for æstetik fortsatte i det 17. århundrede, selvom der hen mod århundredeskiftet gradvist opstod et oprør mod den forestilling at antikkens kunst var indiskutabelt overlegent. En af pionererne i opgøret med antikken som den allestedsnærværende retningslinje var René Descartes (1596-1650) (Schanz, 2009, 33), som sammen med bl.a. Francis Bacon (1561-1626) og Isaac Newton (1642-1727) var med til at definere den fremherskende moderne og videnskabelige fornuft, der navngav det 17. årh. den tidlige modernitet.

En helt central rolle i strømningerne i kunsten og i definitionen af moderniteten fik astronomerne Johannes Kepler (1571-1630), Tycho Brahe (1546-1601) og Galileo Galilei (1564-1642), der præsenterede ideen

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

om det heliocentriske verdensbillede – solen som universets centrum, og ikke Jorden, som det før var antaget i det ptolemæiske verdensbillede. Dette gjorde at mennesket blev adskilt yderligere fra Gud, og at naturvidenskaben overtog opgaven at formidle forståelsen af verdens indretning, som før kun havde været opnåelig i religiøst regi (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 802). Dette havde som sagt en indvirkning på kunsten og æstetikken. De antikke normer, der alle bundede i en guddommelig orden i proportionerne, der fandtes overalt i naturen, oplevede et brud, fordi der nu var blevet foreslået en videnskabelig og empirisk baseret forklaring. Derfor fik astronomien en rolle i de æstetiske aspekter af det 17. århundrede. Mange forskellige brydninger var årsag til det paradigmeskift, der markerede modernitetens fødsel, og selvom kunsten stadig havde rod i antikken, var fundamentet blevet rystet.

I 18. århundrede oplevede man en forening af de forskellige kunstarter, og billedkunst, musik og litteratur blev indlemmet i en fælles abstraktion, hvori de hver især udfyldte deres eget aspekt. Begrebet om kunst som en samlet enhed, der betegnede forskellige grene, opstod. Netop denne forening brugte Abbé Charles Batteux (1713-1780) som udgangspunkt i sine æstetiske teorier. Med udspring i det universelle, der forbandt de forskellige kunstarter, skelnede han i kunsten mellem en indre og en ydre skønhed – den indre værende værkets sjæl og den ydre et materielt spejlbillede af naturen. Spejlbilledet eller *mimesis* var Platons begreb, som var genopstået i renæssancen, og det havde sidenhen spillet en central rolle i den æstetiske diskussion. Men det var i den gensidige afhængighed mellem det indre og det ydre og besjælingen af den indre skønhed, der karakteriserede udviklingen i det 18. århundrede. Manifestationen af begge disse former for skønhed kaldte Batteux *skøn natur* (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 997).

Batteuxs tvedeling af kunstens natur i to komplementære forhold er et eksempel på, at kunstteori allerede var markant fremskredet i løbet af modernitetens første århundrede, og at æstetikken var en omdiskuteret og dynamisk størrelse, der til stadighed er under udvikling. *Mimesis*-begrebets indflydelse i kunsten var uforlignelig med en de kykladiske figuriners abstrakte udtryk, der ikke kunne værdsættes og bruges i videreudviklingen af den kunstæstetiske tanke. Selvom europæiske rejsende således i 1771 fandt de kykladiske figuriner spændende og fascinerende, blev afbildningerne karakteriseret som *idoli* eller *idoletti*, og altså betragtet som afgudsbilleder, der ikke kunne indlemmes og finde fodfæste i den samtidige kunstæstetiske debat. Denne tilgang til de ”prehellenske” figuriner forblev uændret til midt i det 19. Århundrede (Marangou, 1990, 136).

Den kunstæstetiske debat blev i 18. århundrede udover Batteux ledet af Alexander Baumgarten (1714-1762), hvis teorier var med til at forme en æstetisk model, der karakteriserede kunsten i oplysningstiden. Teorierne opstod på basis af Descartes’ postulat i 17. århundrede, at æstetikken ikke kunne forstås med

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

fornuften og således ikke kunne indlemmes som en filosofisk disciplin. Æstetikken hører til i sansningens domæne, og kan derfor ikke nås med rationaler og deduktion, der er metoder tilhørende fornuften (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 998). Alligevel begyndte æstetikken at anses for at være fornuftsmæssigt målbar, og dette søgte Baumgarten at bevise i 18. århundrede ved at regne perceptionen for en form for erkendelse, der tillader kunsten at blive forståelig i filosofien.

Debatten affødte en æstetisk model, universalæstetikken, der inddelte et kunstværk i tre fornødenheder, som her beskrevet i *Tankens Magt*:

"Den omfatter: 1) en empirisk komponent, der vedrører kunstens forhold til naturen (den være sig indre eller ydre) og handler om sandhed; 2) et kvalitetsprogram, der omhandler kunstens forhold til sig selv og drejer sig om skønhed; 3) et didaktisk ærinde, der drejer sig om kunstens relation til menneskene og handler om etik og moral. Eller kunsten rummer henholdsvis en imitativ væren, en æstetisk kunnen og en pragmatisk burden. Modellen genoptager dermed den æstetiske formel for det sande, det skønne og det gode fra Platons idelære." (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1001, linje 13-21)

Denne universalmodel fremstillede en kanonisk æstetik, der udelukkede fri kunst og begrænsede et enormt felt af forskellige kunstarter i en forsnævret og ensartet optik. Kunstens komplekse udtryk blev forsimplet i en skemaform til afkrydsning! Universalæstetikken udelukkede helt og fuldstændigt åbenheden for og interessen i den kykladiske kulturs stenskulpturer.

Immanuel Kant (1714-1804) var modstander den grundlæggende holdning til at æstetikken kunne defineres efter fornuftens love. Han udgav i 1781 *Kritik der reinen Vernunft*, (Kant, 1781/1787) hvori han fastholder, at den æstetiske bedømmelse beror på smag og ikke på forståelse og fornuft (Kant, 1892, 158). Han er kompromisløs i diskussionen om hvorvidt der i det mindste findes få konceptuelle bestemmelser, der tillader generelle fornuftsmæssige bedømmelser, og fastslår således at der i den æstetiske bedømmelse altid findes en spontanitet og autonomi, dvs. en subjektiv indgangsvinkel og bedømmelsesflade (Schaeffer, 2000, 30).

I placeringen af æstetikken i sanseverdenen blev Kant inspirationskilde for de fremtidige romantikere, og dette på trods af, at han adskilte sig fra dem på et afgørende punkt: Det sublime, som værende noget sanseligt umådeligt, kunne ikke findes i kunsten (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1028); det var en oversanselig oplevelse af åndelig art, som fandtes i naturens storhed. Kants kritik var ikke rettet mod universalæstetikens formel som sådan, men mere på karakteren af de domme, der skabte den. Kant bifaldt det gode og det sande i skøn kunst og var derfor enig i universalæstetikens grundbegreber, men baserede dem på et grundlag skabt af sansningen og ikke fornuften (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1032). Det

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

sublime kunne ikke findes i kunsten, fordi kunsten kun var en imitation af naturen, og derfor aldrig opnåede samme storhed. Alligevel havde Kant skabt plads for romantikernes sansende kunst.

Sidst i 18. århundrede opstod et brud i hierarkiet mellem æstetikken og filosofien. Som en reaktion på den kolde rationalisme fra oplysningstiden måtte filosofien, værende den instans, der i Platons ånd skulle være det fundament ethvert samfund og dets moralske principper skulle bygges på, nu indordnes under æstetikken, der blev den nye altoverskyggende retningslinje. Rollerne var hermed vendt på hovedet, og behovet for filosofien forsvandt (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1264). Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), som var en af forgangsmændene for den fremherskende romantik, nedskrev og var antageligt også ophavsmand til den anonyme tekst *"Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus"*. Heri står bl.a.:

"Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der Schönheit, das Wort in höherem platonischen Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, dass der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist und dass Wahrheit und Güte nur in der Schönheit verschwistert sind. Der Philosoph muss ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter." (Hegel, 1971, 235, l. 14-20)

Romantikken handlede om hvilken åndsform, der burde herske – altså i hvilken optik man så på de samfundsmoralske og naturvidenskabelige udfordringer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1264). Men romantikken handlede i høj grad også om mennesket som et intuitivt, kompliceret, kreativt og følsomt væsen, der blev subjekt i naturen og fandt tilhørsforhold og identitet i historien og kulturen. Sanserne og den autonome æstetik var toneangivende, men det betød ikke et brud mellem det skønne og det sande og gode, og derfor herskede det klassiske skønhedsideal stadig. Menneskets behov for historie og kultur som identitetsskabende nødvendigheder, gav antikken en stor rolle, men hermed sagt den hellenske klassiske tids kultur og ikke den kykladiske. Således skete der ingen forandring i holdningen til den kykladiske kunst op igennem første halvdel af 19. århundrede og faktisk vedblev ringeagtelsen at herske til sent i anden halvdel af århundredet, hvor der langsomt spirede interesse (Marangou, 1990, 136). At kunstens autonomi blev anerkendt gav kunstnerne en frihed i emnevalget (der ofte faldt på landskabsmaleri), men abstrakte former og figurer blev af *mimesis*-begrebet stadig forhindret anerkendelse som kunst, idet man mente, at kunst kun gennem *mimesis* havde adgang til det sublime, som var den drivende kraft i romantikken.

Omkring midten af 19. århundrede begyndte samfundets modernisering med henblik på industrialisering og politisk revolutionære kræfter at få indflydelse på kunsten og kræve aktuelle samfundspolitiske emner

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

besvaret (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1297). Industrialiseringen medførte også en renæssance af oplysningstidens fornuftsbaseerede værdier, og videnskaben fik igen en førende rolle i formningen af samfundet (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1548). Hvor æstetikken i romantikken var menneskets lærerinde, indtog rationaliteten og empirien nu igen det hverv. Romantikkens komplekse verdensbillede, helhedsforståelse af livet og menneskets åndelige aspekter, med ånden som den drivende kraft, kunne kunstneren formidle. Denne formidling blev i anden halvdel af 19. århundrede overtaget af videnskabsmanden. De åndelige aspekter formindskedes og blev betragtet som irrationaliteter, som videnskaben måtte forsøge at udrydde.

Dette betød dog ikke at kunstnerne blev frataget deres funktion, og den kunstneriske udvikling måtte i stedet finde indtryk i industri- og massekulturen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1550). Dog begyndte kunsten hurtigt at opstå i modbevægelse til samfundets rivende udvikling, og i protesten greb man tilbage til romantikken og hentede spiritualiteten som drivende faktor. Denne spiritualitet førte i 1870'erne til impressionismens fødsel i Frankrig. I denne tid opstod også et nyt begreb, som kom til at være afgørende for netop det abstraktes indlemmelse i kunsten; det momentane: Det momentane er øjeblikket, hvor virkeligheden for kunstneren træder til side for den rene og fuldendte anskuelse af væren, hvor selv oversanselige og transcendentale fænomener forekommer iboende objektet:

"Det autonome værk bliver et øjeblikkets epifani, hvori den væren, der ellers er transcendent, kan melde sig immanent." (Raffnsøe, 1998, 112, linje 2-4).

Det momentane kom til udtryk i impressionismen og senere også i kubismen, som bl.a. Pablo Picasso fuldt udviklede. Pablo Picassos (1881-1973) malerier kom på mange områder til at have klangbund i de kykladiske figuriner, og han var således med til at forårsage deres gyldiggørelse, der for alvor slog igennem i begyndelsen af det 20. århundrede. Picassos malerier og også Constantin Brancusi (1876-1957) skulpturer, der fandt inspiration i den kykladiske kultur, vil blive beskrevet nærmere senere i artiklen.

Et andet begreb, der også var karakteristisk i årene inden århundredeskiftet var "det nye". Dette begreb formulerede Baudelaire (1821-1867) i digtsamlingen *Les fleurs du mal* (Baudelaire, 1857) og det repræsenterede et brud med historien. Mennesket er ikke en fortsættelse men i stedet nyskabende og kan udvikle sig og skabe sin egen historie. Det har med andre ord perfektionitetskapacitet.

Kunsten oplevede i anden halvdel af 19. århundrede en gennemgribende forandring, der en gang for alle gjorde op med autonomien i kunsten og også begreberne om det skønne, det gode og det sande. I stedet for blev kunsten splittet op i mange retninger, hvor det enkelte kunstværk blev diskuteret gennem æstetisk refleksion og inddraget i problemstillinger om effekt, form og politisk relevans (Jensen, Knudsen,

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Stjernfelt 2006, 1556). "*Kunstværket mister sin selvfølgelighed*" (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1556, linje 32) – og dermed grundlagdes de forskellige ismer. Vejen var nu næsten banet for den kykladiske kulturens abstrakte idoler, hvis kvaliteter havde været overset i mange år, og nu snart kunne fungere som inspirationskilde for den nye tids kunstnere.

Kunsten undergik en rivende udvikling, der først og fremmest handlede om at være nyskabende. Den ene isme overlappede den anden, og stor debat om kliché og gyldighed opstod. Der opstod den generelle opfattelse i den frie kunst, at den var profan og sekulær og mere en tilfældig konstruktion, der ikke var evig, men fandt sin tilblivelse i billedet af samfundet. Når kunsten døde, opstod ny kunst, der eksisterede på samme vilkår (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1559).

I den sidste halvdel af det 19. århundrede så avantgardismen dagens lys. Dens projekt var innovation, der var orienteret mod samtiden, og den eksperimenterede eklektisk med de forskellige ismer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1563). Dog greb den også tilbage i historien til før det 18. århundrede, hvor verden ikke lå under for rationaliteten, der begrænsede kunsten. På denne måde forsøgte kunsten at unddrage sig moderniteten, som var blevet kendetegnende for en akademisk og skolet formalisme, og den søgte derfor liv og spontanitet i tiden før oplysningstiden. Denne bevægelse bestod af kunstnere, der gladelig betragtede sig selv dilettantister, og en af disse var Pablo Picasso. Han var avantgardist, ligesom andre, der udfoldede sig indenfor kubismen, futurismen eller ekspressionismen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1564). Disse kunstarter voksede i indflydelse op mod 1. Verdenskrigs udbrud i 1914. På dette tidspunkt var kunstkulturen et virvar af mangfoldighed og ismer i den hurtigt udviklende storbykultur.

Det var altså som modreaktion på den lukkethed, kunsten blev begrænset til under akademierne, museerne og universiteterne i storbykulturen, at de sidste og afgørende skridt mod anerkendelsen af de kykladiske figuriner blev taget – avantgardisternes søgen efter mellemrummene mellem kategorierne.

Efter første verdenskrig er flere af førkrigstidens ismer indenfor moderniteten ved at etablere sig på baggrund af krigens ødelæggelse af udtryksformerne fra førkrigslivet. Perioden består af flere stærkt forskellige strømninger indenfor modernisme, der alle har en selvanskuelse for at være *modernismen*, men som alle er fælles om ideen at skabe en tidsrelevant kunst. Kunsten er i stærk kommunikation med samfundets andre æstetiske bevægelser, som massemedierne og subkulturer (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1853). Afstanden mellem kunstnerisk fornyelse og kunstinstitutionernes anerkendelse forkortes, og det ses at museerne, akademierne og universiteterne søger at nærme sig avantgardismen til trods for at denne i dens æstetiske nytænkning, samtidig tager afstand fra disse institutioner. Som forløbere for denne tendens driver Picasso og George Braque (1882-1963) i et samarbejde kort før verdenskrigen hånden mod massekunsten, da de vælger at male i overalls, og undlader at signere deres værker, som var de en del af

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

en større ensformig virksomhed (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1860). I perioden herefter ses der en ændring indenfor museerne, der går fra at være offentliggjorte fyrstesamlinger eller statslige museer, der har med nationalstaternes oprettelse at gøre til at rumme alle modernismens retninger (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1910). Herefter bliver avantgardistbevægelsens nytænkning gjort offentligt via museerne. Derved ligges grunden for offentlighedens anerkendelse af det abstrakte udtryk, som de kykladiske figurer også udviser.

Nu har vi gennemgået den idehistoriske redegørelse, som fra renæssancen og modernitetens fødsel har forsøgt at beskrive udviklingen i kunst og æstetik. Den har som nævnt i indledningen været bestemt og udformet af en pladsmæssig begrænsning og en subjektiv udvælgelse, der er umulig at omgå i en artikel af denne størrelse. Redegørelsen skal fungere som et afsæt til det nedenstående afsnit om de kykladiske figurer og de konsekvenser, som den store efterspørgsel medførte.

De kykladiske figurer

Indledning

Skulpturer, bemalet keramik, bronzestøbninger og flere andre antikviteter har en æstetisk interesse, der deles af den arkæologiske interesse. Hvis man derimod ser på køkkengrej, håndværksredskaber, som eksempelvis landbrugsredskaber, eller lignende er interessen kun arkæologisk. For *connaisseurs* ligger interessen for antikviteter primært i selve objektet og opfattelsen af dette som smukt, mens objektet for arkæologerne kun er en del af den samlede fortælling, sammen med den kontekst objektet er fundet i (Gill & Chippindale 1993, 601-659).

Connaisseurs har siden renæssancen tillagt den rene hvide overflade på hellenske marmorfigurer høje æstetiske kvaliteter, til trods for at arkæologiske fund har vist, at disse var bemalet i polykrome farver. De hellenske skulpturer satte et skønhedsideal, som varede gennem hele den romerske periode, blev genoptaget i renæssancen og fortsatte derfra ind i det 19'ende århundrede. Da de kykladiske figurer for første gang bliver nævnt i det 18'ende århundrede, faldt de udenfor den æstetiske norm og blev derfor anset for at være sære, grimme, barbariske og primitive.

Figurinerne

Figurinerne er fundet på de Kykladiske øer, specielt Naxos og Syros, men også på Paros, Antiparos og Amorgos (Gill & Chippindale 1993, 624). De stammer fra den tidlige kykladiske bronzealder, der spænder over det tredje årtusind f.v.t. Figurinerne er lavet af marmor og er normalt under en halv meter lange.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Størstedelen af figurinerne repræsenterer kvinder, med armene liggende henover maven fig.1. Deres hoveder er ovale, med en strømlinet og prominent næse. Øjnene og munden har for det meste været bemalet, eller i sidstnævntes tilfælde været indridset, ligesom ørerne også ofte er det. Halsen er lang, og skuldrene er rundede. Brysterne er udhugget i marmoren, mens arme, mave, kønsbehåring og benene er indridsede. Desuden er individuelle tæer og fingre også lavet med indridsninger. Der findes mange variationer af disse, eks. bredere hofter eller vandrette skuldre i stedet for buede. Der findes også nogle figurer, der er lavet i næsten menneskelig størrelse og nogle figuriner, der repræsenterer krigere og musikere (Renfrew 2003, 52). Vi skal dog ikke gå i detaljer med de forskellige typer, da det ikke har den store relevans, men vi vender tilbage til dem senere.

http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/m/marble_figurine_of_a_woman.aspx

Fig.1: Kykladisk Figurine, British Museum

Figurinerne kan have været idoler, guder, dæmoner, eller repræsentationer af en afdød (Gill & Chippindale 1993, 634). Da nogle figuriner er fundet i beboelsesområder, menes de at være en del af de kultiske ritualer. Måske var de repræsentationer af guderne, eks. en stor modergudinde. Figurinerne kunne således havde været del af familiens religiøse praksis, mens de store skulpturer måske var del af samfundets kult. Denne tolkning tager ikke hensyn til, at alle de store figurer er uden fundkontekster eller fra udokumenterede arkæologiske udgravninger og vi ved derfor ikke, om de er ægte (Renfrew 2003, 52, 55-56).

Historie

Der har, som tidligere nævnt, været kendskab til de kykladiske figuriner længe. I 1771 bliver de nævnt første gang af italienske rejsende, som kalder dem "*idoli*" og "*idoletti*" (Marangou 1990, 136). Der går dog knap et århundrede inden de bliver nævnt af museer. Det er British Museum, der erhverver den første af deres samling i 1840 (se planche 1). Derefter følger flere museer i dette fodspor. Fitzwilliam museet i Cambridge anskaffer kykladiske figuriner efter 1901 og frem til 1934, mens Ashmolean museet i Oxford først starter senere i det 19 århundrede (Gill & Chippindale 1993, 604-605). I 1960'erne er figurinerne meget populære og Badisches Landesmuseum i Karlsruhe anskaffer her mange kykladiske figuriner, til trods for at de i deres tidligere museums katalog kaldes "grimme", "barbariske" og "små monstre lavet af marmorstykker" (Gill & Chippindale 1993, 605).

Anskuelsen af kunsten er stadig præget af konsekvenserne af renæssancen. Kunst fra andre kontinenter der ikke følger de naturalistiske konventioner i de klassiske skulpturer, som renæssancen hylder som ideallet, bliver stadig nogle steder i den vestlige verden anskuet for underlegne. Eksempelvis bliver figurinerne

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

af British Museum stadig katalogiseret som "primitive" i 1928 (Gill & Chippindale 1993, 605). Det er mange af de samme konventioner, der i starten af det 20'ende århundrede, gør at de nye kunstnere anskues af deres samtid for at være revolutionære (Renfrew 2003, 59).

Kunstnere

Pablo Picasso

Pablo Picasso blev født den 25. oktober 1881 og gjorde sig allerede som ung anerkendt ved at besidde store evner inden for beherskelsen af akademisk formelære. Efter at have gået på kunstakademiet i

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79766

Madrid, flyttede han i 1904 til Paris og befandt sig således i centrum

Fig.2: Les Femmes d'Alger, 1907

af de mange forskellige kunstretninger og debatten om den nye kunst. Dette har uden tvivl haft indflydelse på Picassos kunstneriske virke og medvirket til, at han er anerkendt som en af de mest betydningsfulde og indflydelsesrige kunstnere i det 20. årh.

Bosiddende i Europas kunstneriske kulturcentrum, udviklede han med Georges Braque (1882-1963) kubismen i 1907, der regnes for at være sat i gang med maleriet *Les Femmes d'Alger – Olympe fra Alger* – fra samme år. Maleriet blev ikke modtaget med fascination, men snarere forargelse – dels fordi det forestillede prostituerede og dels fordi det i sit abstrakte udtryk lagde renæssancens traditionelle rumudforming bag sig og i stedet lod geometriske og forenkede former være rammedannende (Andersen, 2009, 533). De kykladiske figuriners fysiognomiske udtryk er allerede genkendeligt, selvom det senere bliver endnu mere tydeligt. Generelt set er det dog med dette maleri, Picasso får introduceret abstrakt kunst for alvor, og kubismen er det første isme i en i det første af flere abstrakte ismer – kubismen (Jensen, Knudsen, Stjernfelt 2006, 1556).

http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20100306_matisse_to_male_vich.html

Fig.3: The dryad, 1908

Ligheden i formsproget mellem Picassos kubistiske malerier og kykladefigurinerne kommer for alvor til udtryk i *The dryad* fra 1908. Her ses kun de mest karakteristiske former gengivet og forenklet i f.eks. den lange næse, de markante øjenbryn og de ovale hoved. Picasso fanger menneskets vigtigste elementer med geometriske figurer, der

som noget skulpturelt nærmest forsøger at ophæve lærredets todimensionalitet (Andersen 2009, 533).

Selvfølgelig blev de kykladiske figuriner ikke accepterede og berømte øjeblikkeligt, selvom de delte form-sprog med Picasso, men processen var sat i gang og steg støt til sit klimaks i 1950'erne og 60'erne. Da Picasso havde skudt udviklingen i gang, begyndte andre kunstnere hurtigt at have indflydelse på figuriner-nes gyldiggørelse i det 20. århundrede, bl.a. Constantin Brancusi.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Constantin Brancusi

Constantin Brancusi (1876-1957) var en rumænsk billedhugger, der i 1904 bosatte sig i Paris. Han arbejdede først med et meget naturalistisk formsprog, men efter 1907 fik hans skulpturer stærkt forenklede former. Vi har valgt to eksempler; skulpturen kaldet Danaïde fra 1918 fig.4 og A Muse fig.5 fra samme år. Begge skulpturer var oprindeligt lavet i marmor, men siden lavet i bronze, som vores billeder viser. Brancusi var en mester i simplificering af et objekt. Han stræbte efter at gengive det karakteristiske ved objektet. Skulpturerne Danaïde og A Muse viser et kvindehoved i det helt essentielle og absolutte. En hals og et ovalt hoved, med angivelser af øjne og næse eller næse og mund. Han skabte til sine skulpturer en base af sten, der skabte kontrast til skulpturen af poleret bronze. Det simple og absolutte ved Brancusis skulpturer ses også i de kykladiske figuriner, og mange mener derfor at Constantin Brancusi fik sin inspiration fra disse (Gill & Chippindale 1993, 605).



Fig.4: Danaïde, 1918

Kunstens betydning

Det havde stor betydning, at de europæiske kunstnere i starten af det 20'ende århundrede havde adgang

http://www.google.dk/imgres?imgurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/Brancusi.A.Muse.jpg&imgrefurl=http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/Design%25202%2520Images/&usq=tc32I-eKiP33CffJg7nRmMNR-Qg=&h=938&w=621&sz=441&hl=da&start=0&zoom=1&tbnid=HtN_2XPD8Sri4M:&tbnh=142&tbnw=95&prev=/images%3Fq%3DA%2Bmuse%2BBrancusi%26um%3D1%26hl%3Dda%26sa%3DN%26biw%3D1003%26bih%3D567%26tbs%3Disch:10%2C1&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=650&vpy=196&dur=109&hovh=276&hovw=183&tx=115&ty=279&ei=Uq8uTb2VLcyhOugbidwK&oei=A68uTfypLIToOYzh9bcJ&esq=16&page=1&ndsp=15&ved=1t:429,r:13,s:0&biw=1003&bih=567

Fig.5: A Muse, 1918

til de kykladiske figuriner på de store museer i Europa. Ved at se figurinerne, blev kunstnerne inspireret af dem, videreførte figurinernes værdier i deres egen kunst og bragte dermed figurinernes kunstneriske værdi videre ud i samfundet. Figurinernes genopdagelse var en del af kunstnerne ønske om at finde inspiration et andet sted end i den vestlige kunst, som havde været inspireret af hellenske skulpturer siden renæssancen (Gill & Chippindale 1993, 605). I starten af det 20'ende århundrede ses det gengivet i den europæiske kunst, at interessen for den klassiske-renæssance tradition var faldende, mens den var stigende for den modernistiske (Renfrew 2003, 67). Denne udvikling begyndte, som

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

beskrevet i den ovenstående idehistoriske gennemgang, allerede i løbet af det 19'ende århundredes sidste halvdel. De kykladiske figuriner, til trods for at de er primitive og simple i deres udtryk, er evige som kunst. Derfor var det netop de nye kunstnere og ikke forskere, der igennem deres inspiration fra de kykladiske figuriner,

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/47.100.1>
[Plancheliste](#)

Fig.6: Harpespiller, The Metropolitan Museum

genopdagede og genoplivede dem (Gill & Chippindale 1993, 634). Det var disse kunstneriske pionerer, der skabte grundlaget for respekt og beundring af kunst, som ellers blev anset for at være primitiv. Nu var det ikke længere kun antikvarer og arkæologer, der stod for efterspørgslen af disse antikviteter, men også private samlere af "moderne kunst" (Renfrew 2003, 69).

Gravrøverier

Den nye fascination af de kykladiske figuriner betød en øget interesse fra museer og connoisseurs for at anskaffe sig eksemplarer af dem. Markedets efterspørgsel var særdeles høj og var derved et attraktivt marked for gravrøvere at arbejde med (Marangou 1990, 136). Christos Doumas, der var kurator for antikviteter fra 1960 til 1980 bl.a. på Kykladerne, fortæller om, hvor ekstrem gravrøverierne på Kykladerne var:

"They were everywhere. On moonlight nights they were digging everywhere, and so I was running behind to rescue what I could. There must be hundreds of cemeteries from the late 1950s, early 1960s onwards and some of them, they have been totally ruined. We don't know any existing cemetery that has not been touched." (Christos Doumas i TVudsendelse fra 1993; Gill & Chippindale 1993, 610, kol 2, l. 19-25).

Denne voldsomme mængde gravrøverier har betydet, at figurinernes kontekster er forsvundet og derved arkæologernes mulighed for at studere Kykladernes forhistorie.

Til trods for at mange skulpturer ikke er fundet på legal vis og mange "siges at stamme fra", har flere museer alligevel udstillet dem. De er ikke længere kun "fra en privat samling", men kan nu siges at have været udstillet på et museum, eks. Virginia Museum of Fine Arts eller The Fine Arts Museum of San Francisco. Dette er med til at forhøje skulpturernes værdi på markedet, da de til en vis grad anses for at være ægte, og der er så en højere prestige i at eje dem. Tilskrivningen af en Master har samme effekt, og dette vil vi komme ind på siden (Gill & Chippindale 1993, 614).

Forfalskninger

Desværre er gravrøverier ikke det eneste problem, der påvirker figurinerne og deres historie. Markedets

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

interesse for dem var så stor at moderne kopier har fundet vej til museers og *connaisseurs'* samlinger (Marangou 1990, 136). Da størstedelen af figurinerne ikke stammer fra dokumenterede arkæologiske udgravninger, var det nemt for forfalskninger at blive solgt som værende ægte. Mange af de figuriner, forskerne kender til i dag, kommer fra udokumenterede udgravninger eller gravrøverier og er på et tidspunkt dukket op i en glemt privat samling (Renfrew 2003, 55). Som tidligere nævnt er alle figurinerne, der spiller på musikinstrumenter og alle skulpturer over 1 meter og op til legemsstørrelse uden dokumentation. Disse kan altså være forfalskninger og på hver deres måde udviske forståelsen for Kykladernes forhistoriske samfund og folk. Hvis vi først ser på de store skulpturer, er den umiddelbare tolkningen, at disse var kultstatuer i den offentlige sfære. Derved tillægges det samfundet, at der var et større fællesskab omkring en fælles kult. Hvis vi derimod kigger på musikerne (se figur 6), fortæller de os, at dette var et samfund, hvor folk havde udviklet en social rolle, som musikere, skulptører og lignende. Ingen af disse tolkninger passer dog sammen med andre arkæologiske levn fra denne tid. Alt peger på, at dette var et samfund, der var bygget på landbrug og fiskeri og ikke havde overskud til kunstnere (Gill & Chippindale 1993, 641). En anden måde at se disse skulpturer på, er via romantiske konventioner, som var yderst populære da de første musikfiguriner blev opdaget i midten af 1800 tallet. Ud fra et romantisk synspunkt er der en vis harmoni i at anse det forhistoriske kykladiske folkefærd, som værende glade fiskere og landmænd, der yndede at spille på harpe og panfløjter (Gill & Chippindale 1993, 619).

At være en Master

"The Master sculpts the idol in his workshop."

"The carver crafts the figure in his hut."

"The rustic shapes the pebble in his hovel."

(Gill & Chippindale 1993, 651, kol. 1, l. 41-43)

Disse er tre sætninger, der giver forskellige sociale værdier til de objekter, de beskriver. En Master, der laver idoler i sin workshop, vidner om en civilisation, hvor økonomien og den sociale struktur lægger grobund for kunstnerisk specialisering af fuldtids kunstnere. Dette har ikke meget tilfælles med et subsistenslandbrugs- og fiskersamfund, som de arkæologiske beviser fra Kykladerne vidner om. Dette minder mere, om den kultur man finder i de græske bystater med vasemalere eller i de senere europæiske samfund. Dette er endnu en gang en romantisk forskønnelse af antikviteter, der giver et forkert indtryk af et forhistorisk samfund.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Master-metoden

Giovanni Morelli (1816-1891) var en italiensk kunsthistoriker, der udarbejdede en metode til at tilskrive renæssancemalerier til malere. På baggrund af en række detaljer, som er karakteristiske og på samme tid ubevidste for den individuelle maler, mente Morelli at kunne genkende individuelle renæssance malere. Metoden blev brugt på baggrund af et korpus af en malers sikre værker, som blev sammenlignet og de detaljer, som viste sig i dem alle, men som ikke er hos andre malere, er karakteristiske træk. Ofte viser disse ubevidste karakteristiske træk sig i ørerne, hænderne, folderne på tøjet eller i landskabet bag figuren. I renæssancemalerier er ører det bedste sted at se efter individuelle karakteristika. Det er som regel en mester og ikke en assistent, der maler hovedet og derved også ørerne. Ørerne er ikke et iøjnefaldende punkt og vil derfor være ubemærkede af maleren (Gill & Chippindale 1993, 639). De større detaljer, som eksempelvis figures proportioner er træk, som har stor betydning for maleriets komposition og er derfor detaljer, som vil blive kopieret og er derved ikke karakteristiske og individuelle (Gill & Chippindale 1993, 640). Mange malerier fra renæssancen har signaturer og det er derfor muligt at isolere et sikkert korpus af malerier fra en enkelt maler.

John Davidson Beazley (1885-1970) videreførte denne metode til arkæologien, hvor han tilskrev vaser til græske vasemalere eller workshops. Ved attiske rød- og sortfigursvaser er det også muligt at isolere individuelle malere på baggrund af signaturer og derved have et sikkert grundlag til identifikation af usignede værker. Hvis vi tager de sengeometriske græske vaser, som ikke er signerede, har vi et korpus, som alligevel er tilskrevet samme maler og dennes følge. De store gravvaser fra området Kerameikos i Athen tilskrives Dipylon maleren og dennes følge, på baggrund af at de stilistiske træk, som er hjulpet på vej af, at de er fundet i samme område.

Metoden blev siden brugt på de kykladiske figurer og man mente at have fundet frem til individuelle karakteristika, der kunne tilskrives individuelle Masters. Disse blev opkaldt efter udstillingsmuseet, eks., Naxos Museum Master, eller efter den samler de tilhørte, eks.. The Steiner Master (Gill & Chippindale 1993, 637).

Der er dog nogle problemer ved at bruge denne metode i forbindelse med de kykladiske figurer. Figurerne stammer for det første fra en forhistorisk tid, og vi har derfor ikke nogle signaturer fra skulptørerne og har derfor ikke et kendt korpus, som med sikkerhed kan tilskrives en sådan. Om det så er muligt at identificere et korpus med samme karakteristika, kan det ikke vides, om det repræsenterer en såkaldt Master, et områdes specielle stil, en kronologisk tidshorisont, eller at disse karakteristika skyldes at figurerne har haft en speciel funktion (Gill & Chippindale 1993, 638). Desuden har gravrøvier, dårligt dokumenterede udgravninger og de manglende historier for figurerne medført at forskerne har få geografi-

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

ske informationer, der kan hjælpe til genkendelse af individuelle lokale skulptører, som det var muligt med Dipylon vaserne. For det andet, så kan man diskutere, hvor vidt det er muligt for en billedhugger at ubevidst udhugge en detalje som et øre, på samme måde, som det er muligt, at en maler ubevidst maler dette. Som vi så med renæssancemalerierne, anses figurernes generelle proportioner ikke for at være ubevidste karakteristika for en enkelt maler eller i figurinernes tilfælde en skulptør og kan derfor ikke danne baggrund for en Mastertilskrivning. Det kan også argumenteres, at figurinernes generelle proportioner skyldes konventioner for denne type skulpturer og derfor er af en funktionel betydning i stedet for en kunstnerisk detalje (Gill & Chippindale 1993, 639-640). De kykladiske figuriner var i sin tid bemalede, men desværre er denne farve for det meste ikke bevaret og endnu mere deprimerende er det, at mange af figurinerne er vasket rene for denne "snavs", så de står tilbage i deres skinnende hvide marmor. Dette er desværre et følge af romantikkens syn på det æstetiske flotte ved de hvide overflader, som desværre har forvrænget vores syn og forståelse af hellenske skulpturer. Den tidlige romantiks ønske om hvide skulpturer kolliderer her med det senere romantiske ønske om at genkende Masters og har frataget forskerne den eventuelle mulighed for at genkende individuelle karakteristika via bemalingen.

"It is said that the presence of work of a single "sculpture" such as Getz-Preziosi's "Goulandris Master" in the "great" museums of the world necessarily implies the figures are themselves great. As Cycladic figures now possess such virtue that they deserve fine museums, so it follows that the presence of Cycladic figures makes a museum fine. And as the presence of a Cycladic Master's work in a great museum validates the standing of both the Master and the museum, so may the association of a dealer with a museum validate its purchases the dealer's standing and judgment." (Gill & Chippindale 1993, 608).

De kykladiske figuriner tillægges altså nu ikke kun en arkæologisk og kunsthistorisk værdi, men tillægges også en vis anerkendelse til de personer, der har med disse at gøre. Den æstetiske interesse for de kykladiske figuriner, der tog til i starten af det 20'ende århundrede, startede en kamp for museerne og samlerne om at eje de bedste eksemplarer af disse figuriner, og ingen samling af antikke skulpturer er i dag intellektuelt og historisk komplet uden en kykladisk figurine (Gill & Chippindale 1993, 603).

Tilskrivningen af en Master gør altså en skulptur mere komplet for et museum eller for private samlere og højner dens egen værdi samtidig med anseelsen af ejeren. Disse forhistoriske antikviteter er nu blevet forevigede som kunstobjekter via tilskrivningen af en Master og er vidne på den anseelse, de nu holdes i (Gill & Chippindale 1993, 639).

De kykladiske figuriner kan ses som et eksempel på, hvorledes antikviteter påvirkes af æstetiske tendenser i samfundet. Disse havde først en arkæologisk interesse og fik siden en æstetisk kunstinteresse, der medførte alvorlige konsekvenser for de arkæologiske interesser. Ødelæggelsen af figurinernes arkæologiske

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

kontekst har betydet, at det er umuligt for forskerne at sammensætte en kronologisk udvikling, at det ikke er muligt at genkende bestemte regionale variationer, men vigtigst er nok, at det ikke længere er muligt at forstå, hvilken funktion figurerne havde. Desuden har den ekstreme efterspørgsel fra samlere og museer, sammen med gravrøvier betydet, at forfalskninger nemt fandt vej til markedet. Dette har yderligere udvisket forskernes og det offentliges opfattelse af figurinerne. Alt dette har medført en udtværing af opfattelsen af Kykladernes forhistorie og samfund.

Det at forskønne Grækenland, er temmelig almindeligt og bunder i et ønske om at anse Europa som en fælles enhed på alle fronter. Mht. kunsten menes det at være grækerne, der i deres tidlige jernalder skabte narrativet på deres keramik, til trods for at det stammer fra Nærøsten. De store arkaiske skulpturer, kouroi, har længe været anset for at have mulige forgængere i Ægypten. Hvad et fælles Europa burde hylde som arven efter Grækenland er demokratiet, teatret og filosofien og dog stadig huske at Athens evne til at glorificere sig selv, var grundlagt på imperialismen (Gill & Chippindale 1993, 648). Med et æstetisk synspunkt giver de kykladiske figuriner derimod mulighed for at skabe et link for den europæiske karakter, som kan føres tilbage via et pan-europæisk rige efterladt af Rom, videre tilbage til det klassiske Grækenland og via et geografisk link tilbage til de kykladiske figuriner, der nu ses som forløbere for den vestlige kunst og derfra helt tilbage til et neolitisk samfund i Grækenland. På den måde bliver grænserne for den europæiske civilisation defineret indenfor de europæiske samfund. Dette er et forsøg på at samle Europa og europæerne på en fælles stamtavle. Vi er alle ens og kommer fra samme sted. Arkæologiske beviser er vigtige for et Europa, der er uafhængigt af andre kontinentale kræfter (Gill & Chippindale 1993, 648-649).

Picasso sagde om de kykladiske figuriner *"Better than Brancusi. Nobody has ever made an object stripped that bare."* (Malraux 1976, 136) (Se http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3905805 og http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5385394) Det kan ses at Brancusi's Danaïde i 2002 blev solgt for \$18.159.500, mens Schuster Master's navnestykke blev i 2010 solgt for \$16.882.500. Til trods for at den kykladiske figurine ikke overstiger Brancusi's Danaïde økonomisk set, mener Picasso, at den er æstetisk og kunstnerisk overlegen.

Konklusion

Vi har nu gjort rede for den idehistoriske baggrund, belyst de kykladiske figuriner generelt, bl.a. givet belæg for gravrøvierne på Kykladerne og perspektiveret til de kunstnere, der var medvirkende til abstrakt kunsts – og dermed figurinernes – gennembrud i det 20. århundrede.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Med idehistorien forsøgte vi at give et billede på de kræfter, der rørte på sig i Europa op gennem århundrederne fra renæssancen, og med et udpluk af centrale personer gav vi et bud på strømninger, der kunne føre til en stigning i de kykladiske figuriners popularitet. Kunst- og æstetikdebatten har i alle perioderne været et dynamisk område, der sjældent har ladet sig inddele i overskrifter og indramme af århundreder. Paradigmeskiftene har indfundet sig gradvist og hver gang der er sket en reaktion, har det affødt en modreaktion. Det var netop en sådan modreaktion, der omkring år 1900 spirede i avantgardismen, der forsøgte at kæmpe mod den akademiske formalisme og et kunstbegreb, der var blevet for indelukket og for regelbundet i den fremstormende storbykultur. Modgiften lå i sprækkerne og mellemrummene mellem de eksisterende genrer, men fandtes også i genopdagelsen og genfortolkningen af ældre tiders kunst, der måtte findes før oplysningstidens rationalismeherrerredømme. Her fandt Picasso og Brancusi den kykladiske bronzealderkultur, hvis inspiration ses tydeligt i værkerne fra det 20. århundrede. De kykladiske figuriner var kendt af akademiskerkredse længe inden den avantgardistiske proklamation af det anderledes, som medførte at de kykladiske figuriner blev genopdaget som kunst. Desværre medførte populariteten, at de Kykladiske øer blev ransaget for grave og det derfor ikke er muligt for forskerne at sætte figurinerne i en større kontekst. 1960'ernes æstetiske interesser har altså betydet udviskning og ødelæggelse af figurineres funktion, en øgruppes tidlige historie, og betydet at forskere, museer og derved offentligheden går glip af spændende informationer. Desuden har kunstmarkedets kæmpe efterspørgsel også medført falsknerier. Figuriner, som er lidt større, lidt mere indbydende, som eksempelvis som er lidt større, lidt mere indbydende, som eksempelvis en musiker, er lidt mere attraktive og hvis de ikke bliver genkendt som værende forfalskninger bringer de en lidt større fortjeneste til sælgerne. Museerne har været med til at bane vejen for at figuriner uden historie anskues som ægte og har derved forhøjet deres værdi på kunstmarkedet. Tilskrivning af figuriner til Masters har medført en forhøjet værdi, men samtidig også været med til, sammen med gravrøverier og forfalskninger, at sløre forståelsen af de kykladiske øers forhistorie. Men udover en ren æstetisk og kunstnerisk beundring minder figurinerne os om den fælles europæiske kulturvugge, der ligger til grund for hel den vestlige kulturhistorie.

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Illustrationsliste

Figur 1: Marble figurine of a woman. The British Museum, London inv.nr. GR 1863.2-13.1 (Sculpture A 17)

Figur 2: Les Demoiselles d'Avignon, Picasso, P., 1907, Museum Of Modern Art, New York, inv.nr. 333.1939

Figur 3: The Dryad, Picasso, P., 1908, The State Hermitage Museum, St Petersburg

Figur 4: Danaïde. Constantin Brancusi, The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, inv.nr. 1967-30-6

Figur 5 : A Muse. Constantin Brancusi, The Portland Art Museum, Portland, Oregon, inv.nr. 59.15

Figur 6: Seated harp player. The Metropolitan Museum of Art, New York, inv.nr. 47.1001

Planche 1: table 6. Gill, D. W. T & Chippindale, C., 1993, s. 616

Desuden

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=3905805

Auktion på Christies 7. maj 2002 (senest hentet eller vist den 21. januar 2011)

http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5385394

Auktion på Christies 9. december 2010 (senest hentet eller vist den 21. januar 2011)

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Litteraturliste

Andersen, J. E., En åndelig migræne, i red. Høiris, O., Ledet, T., 2009, *Modernitetens Verden*, Århus.

Chippindale, David W. J. Gill & Christopher, 1993, »Material and Intellectual Consequences of Esteem for Cycladic Figures.« *American Journal of Archaeology*, 97.4, 601-659.

Hegel, G. W. F., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, 1796-1797, Werke 1-20, bind 1, 1970-1971, Frankfurt.

Jensen, H. S., Knudsen, O., Stjernfelt, F., 2006, *Tankens magt: Vestens Idehistorie*, København.

Kant, I., *Critique of Judgement*, 1781/1787, oversættelse v. Bernard J. H., 1892, London.

Marrangou Lila, 1990, *Cycladic culture: Naxos in the 3rd millennium BC*. Athen.

Renfrew, Colin, 2003, *Figuring it out*, London.

Schaeffer, J., 2000, *Art of the Modern Age – Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, New Jersey.

Schanz, H., Hvad er modernitet?, i red. Høiris, O., Ledet, T., 2009, *Modernitetens Verden*, Århus.

Raffnsøe, S., 1998, *Filosofisk Æstetik – Jagten på den svigefulde sandhed*, København.

Den Store Danske – Gyldendals åbne encyklopædi www.denstoredanske.dk:
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunstnere,_udland/Kunstnere,_%C3%B8steurop%C3%A6iske/Constantin_Brancusi?highlight=brancusi. (senest hentet eller vist den 20. januar 2011).

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunstnere,_udland/Kunstnere,_spanske_og_portugisiske/Pablo_Picasso?highlight=pablo%20picasso (senest hentet eller vist 18. januar 2001).

KYKLADISKE FIGURINER AF TERKELSEN & HØJ

Planche 1

DAVID W.J. GILL AND CHRISTOPHER CHIPPINDALE

[AJA 97]

Table 6. Period of Acquisition of Cycladic Figures by Some Major European Museums and North American Public and Private Collections

Decade	United Kingdom ¹³⁴	Germany ¹³⁵	United States ¹³⁶	Total	%
1840s	1	5	—	6	4
1850s	5	—	—	5	3
1860s	3	2	—	5	3
1870s	2	—	—	2	1
1880s	16	—	—	16	10
1890s	7	—	—	7	4
1900s	5	—	—	5	3
1910s	1	—	—	1	1
1920s	3	5	5	13	8
1930s	8	—	2	10	6
1940s	1	—	2	3	2
1950s	—	—	9	9	5
1960s	2	3	31	36	21
1970s	1	5	23	29	17
1980s	—	1	20	21	12
<i>Total</i>	55	21	92	168	