

I Nasjonalmuseets blindsoner

Samir M'kadmî

I takt med samfunnsendringene de siste tjue årene har kunst blitt mer sammensatt og mangfoldig enn noen gang. Kjønn, nasjonal kultur og etnisitet er blitt viktige faktorer i kunstfeltet. Samtidig er kunst på den ene siden blitt mer kommersialisert, på den andre siden mer samfunns- og politisk engasjert. Kunst handler ikke lenger bare om unike og eksklusive kunstobjekter, men også om mellommenneskelige relasjoner, samhandling og deltakelse. Derfor er også forholdet mellom kunst og estetikk, og estetikk og etikk blitt sentrale temaer. Alle disse endringene reiser spørsmål om hvorvidt disipliner som kunsthistorie og kunstinstitusjoner som Nasjonalmuseet er i stand til å ta vare på, eller gjøre rede for hva som skjer i kunstfeltet i dag, på en objektiv og nøytral måte. Mye tyder på at deres ideologiske, metodiske og konseptuelle rammeverk står i veien for dette arbeidet.

Den amerikanske filosofen Arthur C. Danto hevdet i 1964 at nyere kunstformer som pop art og konseptkunst neppe ville blitt betraktet som kunst uten forestillingen om en kunstverden, *The Artworld*.¹ Det er en verden hvor kunstnere, kunstmuseer, samlere og andre diskuterer og skaper utvikling i kunsten. For Danto forutsetter skillet mellom et ordinært objekt og et kunstobjekt, en *ready-made*² for eksempel, en kunstverden, et teoretisk perspektiv og en kunsthistorisk kontekst. Ideen om *Artworld* har fått enkelte filosofer og sosiologer til å beskrive kunst som et institusjonelt eller kollektivt produkt styrt av regler og konvensjoner.³ De beskriver kunstverdenen som et strukturert nettverk av gjensidig avhengige sosioøkonomiske aktører som strides om ulike verdier. Aktørenes forhandlinger og samhandlinger skjer i en kontekst av karrierejag, konkurranse og opportuniste. Det er deres relasjoner og interaksjon som bidrar til å opprettholde kunstverdenen⁴.

Men hva med publikum? I kunstverdenen består publikum først og fremst av de som har tilegnet seg de relevante teoriene og kjenner til den kunsthistoriske konteksten som kunstverdenen operer med. I praksis er det øvrige publikum selvfølgelig velkommen, men *de facto* ekskludert, siden de ikke har den nødvendige kunnskapen og referansene som skal til. Manglende kunnskap og dannelse er ofte blitt fremmet som en viktig årsak til hvorfor det er så få i Norge som viser interesse for samtidskunst, eller oppsøker kunstmuseene.

Dersom vi tar i betraktning mangfoldet i den norske kunstverdenen må vi også nyansere bildet tegnet ovenfor. Kunstverdenen er ikke en enhet, men en konstellasjon av ulike mikrokunstverdener, med ulike aktører som har ulike kunsthistoriske og teoretiske posisjoner. Slik at kunstnere med ulike politiske og sosioøkonomiske ståsteder, ulik kulturell og etnisk bakgrunn, og ulikt kjønn, sannsynligvis også vil ha ulike teoretiske og kunsthistoriske perspektiver. Ut fra disse premissene kan man utlede at ekskludering skjer ikke bare på grunn av manglende kunnskap, men også på grunn av «feil» teoretisk eller kunsthistorisk posisjon, kjønn og bakgrunn. Vi kan slutte at bedømming av kunst og kvalitet ikke er nøytral; at selve definisjonen av kunst påvirkes av disse betraktningene og at ekskludering også rammer et stort antall kunstnere.

Et slikt bilde antyder at kunstverdenen ikke er demokratisk og at eksklusjon er strukturell; at den er både institusjonell og ideologisk. Det indikerer at kunstverdenen fremmer elitisme og undergraver pluralisme. Dette handler selvfølgelig ikke om å demokratisere kunsten, men om å stille spørsmål om hvor demokratisk kunstverdenen er. Derfor mener jeg det er betimelig å rette søkelyset mot våre kunstinstitusjoner, og i første rekke mot Nasjonalmuseet for kunst. Denne institusjonen har en betydelig posisjon i Norge, og er en sentral aktør og portvokter i den norske kunstverdenen. For å finne ut hvor ekskluderende eller inkluderende Nasjonalmuseet er, og hvilke kunstideologiske verdier det bygger på vil jeg, i denne omgang, tilnærme meg problemstillingen fra et kunstsosiologisk perspektiv.

Jeg vil ta utgangspunkt i boken *Det norske kunstfeltet* (2012) av kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien. Forfatterne har lenge vært og er fremdeles en del av den norske kunstverdenen, derfor er de også blitt anklaget for manglende objektivitet. Likevel har jeg valgt denne boken fordi den henter sin støtte i en rekke uttalelser fra og referanser til kunsthistorikere. Noen av dem har hatt ledende posisjoner i tidligere Museet for samtidskunst, som i dag er en del av Nasjonalmuseet. Boken blottlegger eksklusive og ekskluderende kunstideologiske verdier som forfatterne mener dominerer det norske kunstfeltet, og som de selv støtter.

Første del av denne teksten tar for seg definisjonen av kunst fra et institusjonelt perspektiv. Den setter søkelyset på kunstideologien som ligger bak legitimering av elitisme og eksklusjon i det norske kunstfeltet. Andre del ser på det kunstteoretiske og kunstneriske rammeverket for denne ideologien. Tredje del argumenter for at denne kunstideologien hviler på foreldete og selvmotsigende verdier som anvendes som retorisk hersketeknikk. Det fremmer en elitistisk og kapitalistisk definisjon av kunst og forsøker å opprettholde status quo.

Eksklusivitet som eksklusjonsverktøy i den norske kunstverdenen

Mye av kritikken rettet mot kunstverdenen beskriver den som et elitistisk og ekskluderende system. I Solhjells og Øiens kunstsosiologiske fremstilling er eksklusjon og elitisme artikulert og presentert som eksklusivitet. I dette systemet sorterer forfatterne det norske billedkunstfeltet i tre kretsløp, eller delfelt. Det ene betegner de som eksklusivt, det andre inklusivt og det tredje kommersielt. Jeg skal kun fokusere på de to første.

Det eksklusive kretsløpet representerer, ifølge forfatterne, den dominerende kunstideologien i den norske kunstverdenen i dag. De begrunner denne påstanden ved å vise til sitater og uttalelser fra kunsthistorikere og museumsledere. Solhjell og Øien hevder at i det eksklusive kretsløpet er man tilhenger av «kunst for kunstens skyld», «l'art pour l'art», at kunst har ingen annen funksjon enn seg selv, og er derfor perfekt for det «rene blikk». Forfatterne referer filosofen Immanuel Kants smaksteori og fremhever begrepet «interesseløshet». Ifølge forfatterne er aktørene i det eksklusive delfeltet konkurranseorienterte. Avgrensningskriteriene i det eksklusive kretsløpet er «... kunstnerisk kvalitet og kunsthistorisk relevans og målet er å finne frem til det estetisk utsøkte».⁵ Aktørene i dette delfeltet setter «form fremfor innhold»⁶, har høy kvalitet som mål, og troen på «estetikk» og kunstens «autonomi» som felles verdi. Kunsthistoriker og tidligere direktør for Museet for samtidskunst Jan Brockmann gjøres til talsmann for denne ideologien: «Museets estetiske målsetting er elitær, heller ekskluderende enn inkluderende».⁷ Forfatterne tillegger kretsløpet både høy ekspertise og profesjonalitet. Anerkjennelsen i dette delfeltet belønnes, i sosiologiske termer, med «symbolsk kapital», og siden eksklusivt også betyr sjelden, kostbar og utsøkt er mulighetene for lukrative markedsandeler til stede. Kunstsosiologene presenterer eksklusjon som en nødvendig parameter for eksklusivitet og suksess. Dermed blir eksklusjon en positiv metafor i kunstnerisk sammenheng, siden den blir ensbetydende med eksklusivitet og høy kvalitet.

Et interessant moment i denne fremstillingen er at den i stor grad bygger på sitater av kunsthistorikere og museumsledere. Kunsthistorikerne selv er ikke omtalt i noen særlig grad som gruppe i denne fremstillingen. Det er lite fokus på deres funksjon, virkeområder, nettverk og definisjonsmakt.⁸ Når det gjelder de kunstideologiske og teoretiske verdiene som forfatterne legger til grunn for å beskrive det eksklusive kretsløpet, er det stort sett foreldete og utrangerte modernistiske formalistiske verdier. Forfatterne plasserer Nasjonalmuseet for kunst i øverste divisjon i dette ekskluderende kretsløpet. Solhjells og Øiens innfallsvinkel til kunst er, som vi skal se senere, i utgangspunktet både vestlig-sentrert og patriarkalsk. Et annet viktig moment i dette systemet, er at ved å skille det økonomiske i et eget kretsløp, dekker forfatterne over måten kunstmarkedet er med på å bestemme det eksklusive kretsløpets verdier.

Inklusivitet og demokrati som negativ verdi

Det andre delfeltet som Solhjell og Øien betegner som det inklusive kretsløp, fremstilles som motsatt til det eksklusive. Ifølge forfatterne mener aktørene i det inklusive delfeltet at kunst har en samfunnsfunksjon. Den er en viktig del av samfunnet og derfor bør den komme alle til gode. Kunstnere må engasjere seg både sosialt og politisk, og bør bruke sine kunstneriske kunnskaper og ferdigheter til å adressere urettferdighet, diskriminering og undertrykkelse. Kunstnerne i dette kretsløpet er opptatt av menneskerettigheter, kvinnesak, likestilling, anti-imperialisme, mangfold og demokrati, og mener at distinksjonen mellom form og innhold er meningsløs. Solhjell og Øien hevder at kunstnerne i det inklusive kretsløpet setter samfunn og demokrati fremfor estetikk, og karakteriserer dem som ikke-profesjonelle. Forfatterne hevder at aktørene i dette delfeltet er avhengige av statsstøtte for å gjennomføre prosjektene sine, og at kretsløpet domineres av kvinnelige kunstnere, amatører og formingslærere. Fra denne fremstillingen slutter forfatterne at siden kunstnerne i dette kretsløpet er avhengig av politisk anerkjennelse, det vil si, får sin belønning fra politisk hold, er dette subfeltets spesifikke kapital politisk og ikke symbolsk. I Solhjells og Øiens kunstsosiologiske narrativ blir inklusjon og demokrati ensbetydende med manglende kunstnerisk profesjonalitet og kunstnerisk relativisme. Begrepet inklusiv blir i kunstnerisk sammenheng en negativ metafor fordi den signaliserer fravær av kunstnerisk autonomi.

Jeg vil hevde at distinksjonen mellom det inklusive og det eksklusive har en slagside. Den er ikke basert på en nøytral og objektiv beskrivelse av det norske

kunstfeltet, men reflekterer forfatternes kunstideologiske verdier og kunstpolitiske ståsted. Partiskheten i forfatternes narrativ er likevel nyttig fordi den avslører verdiene og ideologien som forfatterne hevder sentrale kunstinstitusjoner som Nasjonalmuseet støtter seg til i dag. Før jeg omtaler disse kunstteoretiske og ideologiske verdiene, vil jeg vise at selve kunstbegrepet som forfatterne støtter seg til ikke er nøytralt, det er både mannsdominert og vestligsentrert.

En mannsdominert kunstdefinisjon

Siden midten av 1960-årene har flere feministiske analyser gått ut på å vise måten kunst reflekterer og opprettholder samfunnsmessige oppfatninger og dannelse av kjønn, seksualitet og identitet, og hvordan alle disse kjennetegnene påvirkes av faktorer som etnisitet, nasjonalopprinnelse, sosial posisjon og historisk situasjon. De har vist at kjønn er en integrert del av kulturen, og utøver både innflytelse og makt over våre oppfatninger og subjektivitet. Feministisk kritikk har fremhevet at definisjonen av kunst ikke er nøytral, og at måten kunst produseres, omtales og forvaltes på, påvirkes av kjønn.⁹

Med dette i mente, og til tross for at det norske kunstfeltet domineres av kvinner, er de fremdeles underrepresentert i kunstmuseenes samlinger. Nasjonalmuseets stab består av langt flere kvinner enn menn, og 75 prosent av medlemmene i organisasjonen Norske Billedkunstnere er kvinner. Likevel, en kartlegging fra Nasjonalmuseet i 2010 viser at kvinneandelen for hele kunstsamlingen utgjør ca. 14 prosent, og at samtidskunstdelen ligger på rundt 33 prosent av ca. 5000 kunstverk.¹⁰

I forfatternes kunstsosiologiske system havner kvinnelige kunstnere som tar utgangspunkt i feministiske problemstillinger, eller i kvinnens egen verden for å produsere kunst, i det inklusive kretsløpet. Deres innsats devalueres fordi deres kunstneriske handlinger, ifølge forfatterne, er politiske og ikke kunstneriske. Dermed, ved å fremstille det eksklusive kretsløpet som apolitisk, kjønnsnøytralt og universelt, bidrar forfatterne til å legitimere kretsløpets ideologi og å opprettholde status quo.

En vestligsentrert kunstdefinisjon

Solhjells og Øiens kunstdefinisjon er vestligsentrert, det vil si eurosentrert. Jeg bruker disse betegnelse om hverandre avhengig av kontekst.

Forfatterne hevder at: «Nyere kunstsosiologi og kulturhistorie ... stadfester

[kunst] til den europeiske kulturkrets, og tidfester det moderne kunstbegrepets fremvekst til 1700-tallets første del.»¹¹ For å støtte sitt standpunkt henviser de til en annen eurosentrisk narrativ. I boken *Det moderne: et essay om Vestens kultur 1740–2000*, fremstiller sosiolog Dag Østerberg modernitet som et særegent «vestlig kulturmønster».¹² Kort fortalt, eurosentrismen går ut på å fortelle verdenshistorien kun fra et vestlig perspektiv. Eurosentrismen legger til grunn at Europa og Vesten utgjør verdens sentrum, og at Vestens historie er universell. Slike narrativer unnlater å «dvele» ved tema som kolonialisme og slaveri.

Østerberg presenterer modernitet som en helhetlig fortelling, et frigjørings- og rasjonaliseringsprosjekt, og et brudd med middelalderens føydale og despotiske regimer. Østerberg beskriver dette som en bevegelse drevet av troen på individets frihet, fornuft og fremskritt. Den startet med opplysningstiden, rundt 1700-tallet, og ledet vestlige land til demokratisering, industrialisering og kapitalisme. Økonomiprofessor Samir Amin fremholder at eurosentrismen er en verdensfremstilling konstruert av Vestens kapitalistiske krefter, som hevder at europeisk kultur reflekterer den eneste og mest progressive manifestasjonen av historiens «metafysiske orden».¹³ I essayet «Modernity and the escape from Eurosentrism» gir sosiolog Gerard Delanty en god oversikt over denne problemstillingen.¹⁴ Delanty peker på at eurosentrismen har nøyaktig de samme konseptuelle ingrediensene som imperialismen, den innebærer pretensjoner om kulturelt hegemoni.

Spørsmålet om hvorvidt kunst er vestlig eller ikke, kan fortone seg som bisarre spekulasjoner i en globalisert verden. Like sær er ideen om å tidfeste kunstens opprinnelse til et sted mellom 1600- og 1700-tallet, slik Solhjell og Øien gjør. Filosofen Richard Wollheim¹⁵ skriver at striden mellom dem som tror at kunst er et universelt kjennetegn ved menneskenes samfunn, og dem som påstår at kunst kun er et trekk ved vestlige postføydale samfunn, er langt fra over. Ofte koker striden ned til spørsmål om det enkelte samfunn har et ord eller et begrep for kunst, eller institusjoner der kunst vises eller forvaltes. Striden er blitt et spørsmål om språkfilosofi, antropologi, sosiologi og psykologi.

Det er uvisst om det norske kunstfeltet deler Solhjells og Øiens syn på spørsmålet om eurosentrismen. Likevel, av personlig erfaring, vil jeg hevde at dette synet er ganske utbredt i den norske kunstinstitusjonen, men dette er selvfølgelig subjektivt.

I neste avsnitt setter jeg fokus på det eksklusive kretsløpets kunstideologi der modernismen tydeligvis fortsatt regjerer. Modernisme betyr all tendens innen kunst som støtter det nye, forkaster det tradisjonelle og det gamle, er tilhenger av avantgardens fremmarsj og opplysningstidens ideer og idealer. Slik

sett er modernismen en del av en patriarkalske og eurosentrisk modernitets narrativ. For selv om modernismen har hatt et ambivalent forhold til modernitet, springer den ut av den samme imperialistiske tenkningen.¹⁶

Modernismen og formalismen står sentralt i Solhjells og Øiens beskrivelser av det eksklusive kretsløpet. Dette kommer til syne i begrep som: «kunst for kunstens skyld», «interesseløshet», «rent blikk», «autonomi», «det nye», troen på «form fremfor innhold», og troen på «estetikk», og «kunsthistorisk relevans» som kunstideologisk rammeverk for kunst.

I neste avsnitt fokuserer jeg på disse begrepene og hvilke filosofiske, teoretiske og kunstneriske betraktninger de hviler på.

Modernismens begrep

Det var den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten som innførte termen *estetikk* i 1750. Han brukte den for å betegne en ny disiplin basert på et skille mellom studien av sensoriske og perseptuelle fenomener som skjønnhet,¹⁷ fra studien av logikk, fornuft og intellekt. Baumgarten kalte den nye disiplinen estetikk, fra det greske ordet *aisthesis* (persepsjon).¹⁸

Begrepet *interesseløshet*, «disinterestedness», har en lang historie, og dets opprinnelse er religiøs. Interesseløshet knyttes til skjønnhet og er forbundet med ideen om en betingelsesløs kjærlighet til Gud. Den rene kjærligheten er fri fra ethvert verdslig hensyn og egen nytte. Begrepet var sentralt i smaksteoretikernes diskusjoner med rasjonalistene på 1700-tallet, om bedømming av skjønnhet og moral. Rasjonalistene mente at skjønnhet, sannhet og godhet var ett, de var aspekter eller fasetter av perfektjon. De mente at bedømming av skjønnhet måtte være basert på fornuft, man måtte kunne gi et rasjonelt argument for de valgene man foretok også når det gjaldt dette. Mot dette argumenterte britiske smaks-teoretikerne at persepsjon av skjønnhet ikke var basert på rasjonelle og fornuftige overveininger, eller hvorvidt et objekt er nyttig, men på en subjektiv, umiddelbar og interesseløs følelse av velbehag.¹⁹

Kant gjorde «interesseløshet» til en nødvendig betingelse for den rene smaksdommen, det vil si bedømming av det skønne. For Kant fordrer all interesse smaksdommen og berøver dens upartiskhet. Kant innførte et skille mellom bedømming av moral, og bedømming av det skønne. Distinksjonen gikk på at den ene bedømmingen var interessert i betydning av egen nytte, og den andre ikke. Hvis jeg bedømmer noe som godt, er det i min egen interesse å etterleve det, mens bedømming av skjønnhet er interesseløst. Den rene smaksdommen er

forankret i en følelse av velbehag som oppstår i subjektet i møtet med et bestemt objekt, forutsatt at betrakterens forhold til objektet og selve betraktningen er interesseløs. Det vil si, fri fra enhver form for praktisk, teoretisk, følelsesmessig eller økonomisk interesse. Det er en type betraktning som forutsetter en oppmerksomhet løsrevet fra alle verdslige hensyn.²⁰

Dette ble senere kalt «aesthetic attitude», en estetisk holdning, eller «estetisk blikk».²¹

Fokuset må være på objektets «form, ikke innhold», ikke hva objektet representerer eller hva man kan bruke det til. Dersom man legger en slik tolkning til grunn vil man utelukke all type kunst som kan forbindes med et formål, nytte eller representasjon.²²

«L'art pour l'art» og det rene blikk

Et annet sentralt uttrykk som knyttes til interesseløshet og Kants smaksteori er uttrykket «kunst for kunstens skyld», «l'art pour l'art». Ideen om kunst for kunstens skyld henger sammen med forestillingen om at kunst ikke bør evalueres etter moralske, politiske eller religiøse standarder, og at det finnes en «autonom» og unik sfære av estetiske verdier. Tilhengere av kunst for kunstens skyld hevder at kunst har ingen funksjon, at den ikke kan brukes til noe og at den er det ideelle objektet for et fullkomment «rent blikk», «pure regard». Filosofen John Wilcox hevder at doktrinen om «kunst for kunstens skyld» stammer fra en fordreid tolkning av Kants estetikk. Han viser til at uttrykket først dukker opp i Benjamin Constants²³ dagbok i 1804, der han skrev: «Jeg har besøkt Robinson, elev av Shelling. Hans arbeid om Kants estetikk har noen veldig kraftfulle ideer. L'art pour l'art uten formål, for alt formål perverterer kunsten.»²⁴

Interesseløshet knyttes her direkte til formålsløshet og kunstens autonomi.

Modernismens formalisme

Ideen om kunst for kunstens skyld lå til grunn for modernismens formalistiske uttrykk. Kunstnerisk formalisme refererer til det synet i kunstfilosofi som hevder at de egenskapene som gjør et kunstverk til et kunstverk, og det som fastsetter dets verdi som sådan, er formale egenskaper. I betydning av at egenskapene er tilgjengelige ved direkte persepsjon, for eksempel gjennom syn eller hørsel. En slik tilnærming til kunst setter form fremfor innhold. Tilhengerne av formalismen i visuell kunst hevder at farge, linje, flate og form er tilstrekkelige og at andre

hensyn, som figurative, moralske eller samfunnsmessige er overflødige eller sekundære.

Formalismen innenfor kunsten har hatt flere teoretikere. Blant de mest innflytelsesrike var britiske Clive Bell og Roger Fry, og særlig den nord-amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg, som i perioden fra 1950 til 1960 var formalismens og avantgardens fremste teoretiker og ideolog.

Kunst skulle være ren materialitet og overflate, eller for å si det med en av modernismens helter, Frank Stella: «What you see is what you get.» Det finnes ingenting utenfor kunstobjektet. Kunstverket var et selvrefererende objekt, engasjert i en selvkritisk relasjon til seg selv og sitt medium. I essayet «Modernist Painting» hevdet Clement Greenberg at Kant var den første virkelige modernist, fordi han var den første til å rette et kritisk søkelys på kritikken selv, på dens midler og forutsetninger. Modernismens genealogi startet, ifølge Greenberg, blant annet med malere som Manet, Cézanne og Mondrian.²⁵

Kants estetikk handlet i stor grad om smaksteori der det skjønnne hadde en sentral plass. For modernismen og den formalistiske avantgarden som Greenberg forsvarte, var skjønnhet ikke lenger et sentralt tema, tvert imot ble den assosiert med kitsch. Den abstrakte kunstens verdi lå ikke i dens skjønnhet, men i dens uttrykk. For avantgarden var skjønnhet blitt en mistenkelig borgerlig verdi man måtte holde på avstand. Kunst handlet ikke lenger om skjønnhet, men om originalitet.²⁶ Formalismen utgjorde et estetisk rammeverk der det originale, frie og individuelle uttrykk materialiseres i kunstnerens signatur og i selve kunstobjektet som unikum. Greenberg hadde ingenting til overs verken for fotografi, figurativ eller narrativ kunst, som han betraktet som kitsch, det vil si, «lav kultur». Kitsch var både mekanisk og formelbasert, hevdet han. Mekanisk fordi den var reproduserbar, og formelbasert fordi den var narrativ, det vil si hadde innhold.

Elitismens begreper og selvmotsigelser

Tilbake til Solhjells og Øiens fortelling. I fremstillingen over har vi sett at nesten alle kunstteoretiske verdier, uttrykk og begreper i det eksklusive kretsløpet stammer fra modernismen og formalismen. Det sentrale begrepet interesseløshet kan føres tilbake til Kant, de britiske smaksteoretikerne og en religiøs opprinnelse. Skillet mellom form og innhold skriver seg også fra Kant, mens estetikk baserer seg på en distinksjon mellom persepsjon og fornuft.

«Kunsthistorisk relevans» er nøkkelen til en sentral kontradiksjon i den kunstteoretiske og ideologiske fremstillingen av det eksklusive kretsløpet.

Hvordan kan man snakke om kunsthistorisk relevans og samtidig hevde en *interesseløs* holdning til kunst, at kunst er form og ikke innhold? Hvis jeg betrakter et kunstobjekt og samtidig forsøker å plassere det i en kunsthistorisk sammenheng, bryter jeg både med en estetisk holdning basert på interesseløshet og med kravet om at kunst er form og ikke innhold.

Selv Motsigelsen kan formuleres på en annen måte. Dersom form er viktigere enn innhold, og at innhold forringer kunstopplevelsen, hvorfor kreves det da teoretiske forkunnskaper for å oppleve samtidskunsten? Slik Danto hevdet og slik uttrykket «kunsthistorisk relevans» antyder. Likevel, siden bedømming av kunst er subjektiv, hvilke krav har den da til universalitet? Kant gjorde interesseløshet til garanti for den rene smaksdommens universalitet. Men siden bedømming av samtidskunst ikke dreier seg om rene smaksdommer, det vil si bedømming av skjønnhet, hvordan kan man da enes om kunstnerisk kvalitet? I forlengelse av Danto, var filosofen George Dickies svar at kunstnerisk kvalitet fastsettes gjennom konsensus og maktdelegering, «authorization», i kunstverdenen, «the Artworld».²⁷

Et viktig aspekt som forener formalismen, kunstmuseer og kunstmarkedet er deres oppslutning om kunstobjektet som unikum, og deres avvisning av reproduserbare medier og kunst som kan mangfoldiggjøres.

Kunstneriske argumenter mot formalismen og tingliggjøring av kunst

Filosofene Danto og Dickie har utformet sine egne teorier om kunstverdenen ved å analysere produksjon og sirkulasjon av kunst, og transformering av kunstobjektet. Dematerialisering av kunstobjektet i 1960-årene var motivert av ønsket om å kommunisere ideer, ikke bare smak og estetikk, altså innhold, ikke bare form. Mange kunstnere oppfattet det som absurd å fortsette og produsere kunstobjekter som bare noen få hadde råd til å kjøpe. De ville kommunisere sine ideer, kunstneriske og politiske meninger gjennom medier som var mer tilgjengelige for publikum, som film, bøker, blader, tidsskrifter, osv.

Konseptkunst, landart og performance bidro til å orientere kunstproduksjonen i en annen retning enn den formalistiske og estetiske som modernismen ledet av Greenberg stort sett prediket. Lucy Lippard beskriver denne perioden i sin bok *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.²⁸

Angrepet på estetikken og kunstobjektet har selvfølgelig en forhistorie som går tilbake til dadaistene og særlig Marcel Duchamps readymade. Det vil si, til et industrielt reproduserbart objekt, der det kunstneriske ikke lenger lå i objektets

estetiske kvalitet, eller i objektet selv, men i kunstnerens intensjon og handling. Det kunstneriske lå i noe utenfor objektet, noe som setter betrakteren foran et dilemma, der utgangen er pulverisering av kunstobjektet som et *eksklusivt*, individuelt og formalistisk uttrykk. Octavio Paz sa det slik: «... The Ready-made does not postulate a new value: it is a jibe at what we call valuable. It is criticism in action: a kick at the work of art ensconced on its pedestal of adjectives.»²⁹ Duchamps gest var en kunstnerisk, etisk og politisk handling som fornektet både estetikken og kunstobjektets verdi som unikum og uttrykk for individualitet og originalitet, altså som signatur.

Institusjonskritikk

Mistro til kunstinstitusjoner, estetik og kunstobjektet munnet på 1970-tallet ut i en artikulert institusjonskritikk. Flere kunstnere stilte spørsmål ved kunstobjektet og dets økonomiske og kulturelle betydning. De innså at det var med på å opprettholde et undertrykkende elitistisk system, der kunstinstitusjonen med sine samlere, gallerier, museer, kunsthistorikere og kritikere spilte en sentral rolle. Martha Rosler, Mel Ramsden, Adrian Piper og en rekke andre kunstnere stilte spørsmål ved kunstinstitusjonens samfunnsfunksjon og betydning. Den gryende institusjonskritikken viste at kunstnerne var klar over at kunsten var dominert av hva Piper kalte en sosioøkonomisk betinget estetisk interesse, «The socioeconomically determined aesthetic interest». Det var elitens estetiske interesser som hersket og satte standarden for god smak. Fokuset på estetik, form og abstraksjon gjorde kunstnerens politiske og samfunnsmessige engasjement underordnet, om ikke fullstendig fraværende. Piper og de andre kunstnerne hevdet at man burde vie mer oppmerksomhet til kunsthistorikeren og kunstkritikerens rolle med hensyn til estetisk kulturoverføring, «aesthetic acculturation», og opprettholdelse av status quo. Samleren, kunstmuseet, kunsthistorikeren og kunstneren utgjorde kjernen i en sammensatt relasjon rundt kunstobjektet, som var blitt en lukrativ handelsvare, og en brikke i en hegemonisk estetisk fortelling artikulert i modernismens formalistiske språk.³⁰

Førti år etter er institusjonskritikken fra 1970-tallet fremdeles gyldig, og kunne ha blitt formulert i Norge. Istedenfor er det et kunstsosiologisk narrativ som forsøker å legitimere et undertrykkende og elitistisk system vi snakker om her. Det merkelige i dette narrative er at det eksplisitt og systematisk undergraver politisk og sosialt engasjement som kunstnerisk praksis.

Konklusjon

Redegjørelsen ovenfor viser at det såkalte eksklusive kretsløpet bygger på kunstteoretiske verdier som er innbyrdes uforenelige. Det bygger på formalistiske motsetninger som «form fremfor innhold», og på foreldete og modernistiske klisjéaktige begreper og uttrykk som «interesseløshet», «autonomi» og «kunst for kunstens skyld».

Solhjell og Øien mislykkes i å konstruere et objektivt bilde av det norske kunstfeltet. Dette fordi de ikke greide å fremstille det norske kunstfeltets motsetningsfulle kunstideologiske posisjoner på en upartisk måte. Forfatterne har tatt parti for modernismen og formalismen, derfor har de forsøkt å undergrave posisjoner som hevder anti-formalisme, anti-estetisering og anti-tingliggjøring av kunst. Riktignok berører forfatterne konseptkunst, og omtaler filosofen Danto, men de lar være å diskutere hvilke kontradiksjoner den innebærer for formalismen og det eksklusive kretsløpet. De omtaler verken dematerialisering av kunstobjektet, eller at kunst kan innebære etisk, politisk og sosialt engasjement. Det ville ha kollapset distinksjonen mellom det eksklusive og det inklusive kretsløpet, og kompromittert definisjonen av «politisk kapital». Forfatterne har konstruert et system basert på en kunstideologi som synes å være skreddersydd for produksjon av unike kunstprodukter og høytprofilerte signaturer. Det er et system som legger til grunn et kapitalistisk og oligopolpreget kunstmarked. Det vil si, en markedstilstand med noen få dominerende aktører.³¹ Det forklarer hvorfor de har plassert det private foretaket Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst på toppen av næringskjeden i det norske kunstfeltet. I Solhjells og Øiens kunstverden er det kunstmarkedet som fastsetter kunstnerisk kvalitet.

Forfatternes eurosentriske og patriarkalske standpunkt minner oss om at kunstbegrepet ikke er nøytralt. Likevel må de berømmes for å ha fått frem et kunstsosiologisk system som blottlegger den hegemoniske kunstideologien i den norske kunstverdenen. De har synliggjort at Nasjonalmuseet for kunst og en rekke andre kunstmuseer og kunsthistorikere er tilhengere av modernismen og formalismen. Det vil si, de er tilhengere av en mislykket narrativ, som tok slutt på 1960-tallet. Derfor må vi spørre: Hvilken betydning har modernismens kollaps for Nasjonalmuseets og dets tilnærming til samtidskunst? Hvilken betydning har modernismens kollaps for kunsthistorien selv? I en globalisert og hyperkapitalistisk kunstverden må vi stille spørsmål til betydningen og innholdet i «kunsthistorisk relevans» og kunsthistorieskriving. Vi må stille spørsmål ved den kløften, som stadig blir større, mellom et mangfoldig og pluralistisk kunstunivers og et Nasjonalmuseum viet til kunstobjektet som eksklusivt og ekskluderende

unikum. Særlig med tanke på at samtidskunsten i stadig større grad har tatt i bruk reproducerbare medier og ny teknologi, og at kunst ikke lenger *bare* er et spørsmål om produksjon av kunstobjekter, men like mye om mellommenneskelige relasjoner, samhandling og sosialt engasjement.

Det er i Nasjonalmuseets blindsoner at viktige spørsmål om kunstens funksjon i samfunnet, undersøkes, artikuleres og debatteres.

NOTER

- 1 Arthur C. Danto, «The Artworld», *The Journal of Philosophy* 61, (1964): 571–84.
- 2 Det vil si en bruksgjenstand overført til en kunstnerisk funksjon.
- 3 George Dickie, *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).
George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art* (New York: Haven, 1984).
Howard Saul Becker, *Art worlds*: 2nd revised edition (London: University of California Press, 2008).
Pierre Bourdieu, *la distinction: critique social du jugement* (Paris: Les Editions de Minuit, 1979).
- 4 For enkelhets skyld bruker jeg her Artworld, kunstinstitusjon og kunstfelt om hverandre uten å ta hensyn til de konseptuelle ulikhetene disse begrepene bygger på. Se fullstendig versjon av denne teksten på www.art19.org.
- 5 Dag Solhjell, *Kunst-Norge, en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen* (Oslo, Universitetsforlaget, 1995).
- 6 «De fleste norske kunstmuseer er formalistisk orienterte», (Solhjell, *Kunst- Norge, en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, 293)
- 7 Jan Brockmann, *Til åpning av museet, Terskel 1/1990*, Oslo 1990, se Solhjell og Øien.
- 8 Se www.Art19.org
- 9 Carolyn Korsmeyer, *Gender and Aesthetics, An Introduction* (New York, London: Routledge annotated edition, 2004).
Amelia Jones, (Ed.) *The Feminist and Visual Culture Reader* (USA: Routledge, 2003).
- 10 Mairi Macdonald, Liv Eva Welhaven Løchen og Rebecca Trondsen, «Kvinnekunst» er underrepresentert. NRK, 01.03.2013, www.nrk.no/sorlandet/kvinnekunst-underrepresentert-1.10932928 (04.11.2013). Det finnes ikke statistikk over innkjøp av norske kunstnere med ikke-etnisk norsk bakgrunn.
- 11 Dag Solhjell og Jon Øien, *Det Norske Kunstfeltet* (Oslo: Universitetsforlaget, 2012).
- 12 Dag Østerberg, *Det moderne: et essay om Vestens kultur 1740–2000* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS, 1999).
- 13 Samir Amin, *Eurocentrism*: Monthly Review Press, 1989.

- 14 Gerard Delanty (Ed.), *Handbook of Contemporary European Social Theory* (Routledge, 2006).
- 15 Richard Wollheim, «Art», Grove Art Online, Oxford University Press, Web 2013 www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T004285
- 16 Terry Eagleton, Fredric Jameson and Edward W. Said, *Nationalism Colonialism, and Literature* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990).
Se særlig Frederic Jamesons bidrag *Modernism and Imperialism*.
- 17 Allerede i antikken var skjønnhet ganske inngående debattert. Det skjønn, det gode og det sanne var forbundet med hverandre og inngikk i Platons filosofiske teori om form.
- 18 Paul Guyer, *18th Century German Aesthetics*. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/aesthetics-18th-german>
- 19 Jane Kneller, «Disinterestedness». *Encyclopedia of Aesthetics*. Ed. Michael Kelly. Oxford Art Online. Oxford University Press. Web. 25 Nov. 2013. www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0175
- 20 Immanuel Kant, 1724–1804, *Critique of the power of judgment*: edited by Paul Guyer and translated by Paul Guyer and Eric Matthews (Cambridge University Press, 2000).
- 21 Jerome Stolnitz, «On the Origins of Aesthetic Disinterestedness». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 20, (1961): 131–143.
Rind., «The Concept of Disinterestedness in Eighteenth-Century British Aesthetics». *Journal of the History of Philosophy* 40, (2002): 67–87.
- 22 Kunstarter som arkitektur, kunsthåndverk, narrativ kunst, figurativ kunst, osv., bryter med interesseløshet, enten fordi de er nyttige eller fordi det er umulig å skille mellom estetikk og moral, form og innhold.
- 23 Sveitsiske-fransk novelle- og politisk forfatter Benjamin Constant var en nær venn av Madame De Staël, og vanket i kretsen rundt Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller og Friedrich von Schelling.
- 24 John Wilcox, *The Beginnings of l'Art Pour l'Art: The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts, Utgitt av Wiley (Jun., 1953): 360–377.
Ifølge Wilcox var det den franske filosofen Victor Cousin som sto for utbredelsen av kunst for kunstens skyld i Frankrike. Cousin krediteres også for å ha oppfunnet uttrykket «L'art pour l'art». Han oppgis å ha formulert dette i samme periode som han underviste i filosofi ved universitetet Sorbonne i 1818, der både Hegels og Kants estetikk var en del av undervisningen.
- 25 Clement Greenberg, *Modernist Painting*: innhentet den 23. oktober 2013, www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html.
- 26 Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsh», *Partisan Review* 6 (Fall 1939): 34–49.
- 27 Dickie, *Art and Aesthetics, An Institutional Analysis*, 1974.
Dickie, *The Art Circle, A Theory of Art*, 1984.
Filosofen Stephen Davis gir en god oversikt over denne diskusjonen. [Stephen Davis, *Definitions of Art* (Ithaca and London: Cornell University, 1991).]
Se også Dickies avvisning av interesseløshet, George Dickie, «The Myth of the Aesthetic attitude», i *Philosophy Looks At The Arts*, ed. Joseph Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987).
- 28 Lucy R Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972.../* (New York: Praeger, 1973).
- 29 Octavio Paz, *Marcel Duchamp: Appearance Stripped Bare* (The Viking Press, 1978).
- 30 Alexander Alberro og Blake Stimson, *Institutional Critique: an anthology of artists' writings* (Massachusetts Institute of Technology, 2009).
- 31 Raymonde Moulin, *De la Valeur de l'Art* (Paris: Flammarion, 1995).