

FORORD

Særlig under et besøk ved utstillingen *Sincerely Yours* vinteren 2000 på Astrup Fearnly Museet ble min interesse for nyere britisk kunst og Damien Hirst vekket.

Mot slutten av oppgaveskrivingen fikk jeg en unik mulighet til å arbeide med Hirsts kunst gjennom et engasjement ved Galleri Trafo under utstillingen *New Religion* høsten 2006. Gjennom omvisninger og samtaler med både kunstfaglige personer og det øvrige galleripublikumet ble min interesse fornyet. Engasjementet har etterhvert ført til en fast stilling ved galleriet. Jeg vil gjerne benytte anledningen til å rette en takk til min sjef, Sigmund Skullerud Bakken for hans oppmuntring, forståelse og fleksibilitet under innspurten.

Arbeidet med denne oppgaven har både vært lang og krevende, men også spennende og lærerik. I den forbindelse er det en rekke mennesker som fortjener en takk. Jeg vil begynne med å takke veilederen min, Ina Blom for gjennomlesing, inspirasjon og kyndige råd. Deretter vil jeg takke min familie og nære venner for god støtte underveis. Jeg skylder min studiekamerat Truls Ramberg en stor takk for viktige samtaler, gode råd og korrekturlesning under hele prosessen. Mest av alt vil jeg takke min samboer Line Engen for tålmodighet, støtte og uvurderlig hjelp med oppgaven.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	2
Litteratur, metode og problemstilling.....	3
Avgrensning og fokus	6
Struktur og innhold.....	7
Den historiske avantgarden og neoavantgarden – en klargjøring	9
2. Den britiske populærkulturen og den britiske samtidskunsten.....	11
Young British Artists (YBA)	11
Young British Artists som myte.....	13
Hva kjennetegner den britiske kunsten?.....	16
Den britiske kunsten på 1990-tallet.....	19
Den britiske popkunsten.....	26
Kunst og populærkultur.....	29
Kunst og merkevarebygging	34
3. <i>Mother and Child Divided</i> – overflate og stil	36
The Face som representant for den britiske populærkulturen	36
<i>Mother and Child Divided</i> og The Face's “overflatiske” verden	40
<i>Mother and Child Divided</i> og avantgardetradisjonens former.....	48
Stil innenfor kunst og populærkultur	52
”Against interpretation”	58
4. <i>Mother and Child Divided</i> og avantgardens intensjoner om å integrere kunsten og livet	61
Kunstverket, livspraksis og spektakulærkulturen.....	61
Kunst og hverdagsliv.....	66
Produksjon av hverdagsliv	70
”Popsituasjonisme”	74
Subkultur, populærkultur og stilens kritiske potensial.....	77
Oppsummering	84
Litteraturliste.....	86

1. Innledning

I denne oppgaven vil jeg drøfte et av Damien Hirsts hovedverker, *Mother and Child Divided* fra 1993, i lys av britisk visuell kultur på 1980-tallet. Jeg vil forankre denne drøftingen i en endring som har vist seg i britisk populærkultur og ulike subkulturer, hvor disse i stadig større grad inngikk i et komplekst samspill med markedskreftene og kulturindustrien.

Mother and Child Divided som viser en ku og en kalv som bokstavelig talt er delt i to på langs og senket ned i formalin, inngår i rekken av arbeider med døde dyr i formalintanker, ofte betraktet som en serie under navnet *Natural History*. Verket vakte oppsikt, særlig i Norge da Astrup Fearnley Museet kjøpte det inn i 1996. En viktig årsak til at den fikk denne oppmerksomheten er at det er et av hans mest kjente arbeider; det ble utstilt på Veneziabiennalen i 1993 og vant Turnerprisen i 1995. Men hovedgrunnen er nok at Hirst, gjennom å utstille dyrekadavre som kunst, klarte å provosere og vekke oppsikt langt utenfor kunstverdenen.

Hirst er en av de mest markante og hyppigst omtalte skikkelsene blant en generasjon unge britiske kunstnere som på begynnelsen av nittitallet fikk betegnelsen "Young British Artists" (heretter vil jeg bruke den mye anvendte forkortelsen YBA). Mange vil påstå at det er snakk om en kunstnergruppe nærmest konstruert av reklamemannen og samleren Charles Saatchi, etter at han begynte å kjøpe inn arbeidene deres på begynnelsen av nittitallet og arrangerte en rekke utstillinger nettopp under navnet *Young British Artists*.

Min interesse for temaet ble først og fremst vekket gjennom de ulike reaksjonene denne kunsten og da særlig Damien Hirst sine arbeider har vekket. Enkelte har omfavnet YBA og hevdet at Storbritannia gjennom dem endelig fikk sin egen avantgardebevegelse, mens andre mer eller mindre avfeier fenomenet som kopier av avantgarden, og at de heller hører hjemme innenfor design og populærkultur. En hovedgrunn til at blant annet Hirst ved ulike anledninger betegnes som avantgardekunstner, er det faktum at han anvender ferdigproduserte objekter, eller såkalte "readymades" og stiller dem ut som kunst. Man kan derfor argumentere for at han befinner seg i tradisjonen etter Marcel Duchamp.

Jeg har imidlertid valgt i større grad å legge vekt på den klare forbindelsen til britisk populærkultur, fra den britiske popkunsten på slutten av femtitallet og frem til den såkalte

”britpopen” på nittitallet. Jeg vil snevre inn det enorme feltet britisk populærkultur, gjennom særlig å fokusere på den visuelle kulturen som vokser frem på de britiske øyer i løpet av åttitallet, Spesielt vil jeg bruke trendmagasinet *The Face* som et eksempel som på mange måter er representativt for denne utviklingen. I den sammenhengen vil jeg blant annet undersøke i hvilken grad åttitallet representerer en ytterligere kommersialisering av subkultur og populærkultur, eller om det også her er mulig å finne underliggende motstand og kritikk. Grunnen til at et kunstverk som *Mother and Child Divided* kan knyttes til denne kulturen, er at formspråket leder tankene mot design og populærkulturens ulike produkter, enten det er magasindesign eller popmusikkens umiddelbarhet.

Litteratur, metode og problemstilling

Siden Hirst og YBA er relativt nye fenomener, er det foreløpig produsert relativt lite forskningslitteratur knyttet til dette. Det meste av litteraturen som mer direkte omhandler Hirst og *Mother and Child Divided* må hentes i tidsskriftartikler og katalogtekster. Jeg har derfor i stor utstrekning valgt å holde meg til disse. Store deler av litteraturen jeg anvender nevner ikke Hirst i det hele tatt, men er likevel sentral i tegningen av ”landskapet” rundt *Mother and Child Divided* og beskrivelsen av fenomener som kan kobles til verket på forskjellige måter.

Diskusjonen av avantgardebegrepet i oppgaven vil blant annet ta utgangspunkt i Peter Bürgers bok *Om avantgarden*, hvor han definerer denne som det motsatte av estetisme. Han mener avantgardens opprinnelige intensjon var å bryte med den autonome kunsten og den etablerte kunstinstitusjonen. Det var om å gjøre fjerne grensen mellom kunsten og livet, og dermed være med på å skape et nytt samfunn.¹ Bürger sikter her blant annet til readymades og collageestetikk, fenomener som brøt radikalt med den rådende kunstoppfatningen på den tidlige avantgardens tid. Vesentlige deler av Bürgers avantgardeteori har blitt imøtegått av senere forskning, men jeg mener likevel at hans avantgardebegrep fortsatt har mye for seg og er anvendbart i denne sammenhengen.

De henholdsvis tyske og amerikanske kunsthistorikerne Benjamin H. D. Buchloh og Hal Foster forholder seg begge til Bürgers avantgardebegrep, selv om de er uenige med ham på en

¹ Peter Bürger, *Om Avantgarden*, oversatt av Eivind Tjønneland (Oslo: Cappelen, 1998).

rekke punkter.² Begge er opptatt av kunstens kritiske og politiske rolle, men også kunstens annerledeshet og avgrensning mot populærkulturen og kulturindustrien. I denne sammenhengen er det viktig å ta med i betraktningen at Buchloh og Foster knapt nevner Damien Hirst eller YBA over hodet. Det kan virke som fenomenet blir totalt avskrevet og rett og slett ikke er verdt å vie oppmerksomhet i forbindelse med deres drøftinger. I kapittel fire kommer jeg nærmere inn på det Buchloh betegner som ”spektakulærkulturen”. Innenfor dette område finner vi etter hans mening kunst som beveger seg over mot kulturindustriens kommersielle og forførende overflateestetikk. Og selv om han ikke nevner Hirst i den sammenhengen, er det liten tvil om at han indirekte kan plasseres i denne kategorien.³ Når Buchloh så vidt trekker frem Charles Saatchi, er det først og fremst som eksempel på kunstens overgivelse til spektakulærkulturen, og hvordan investeringer og eiendomsforhold til kunsten spiller inn og begrenser det kritiske potensialet.⁴

Den boken som mest direkte tar for seg Damien Hirst og YBA er *High Art Lite: British Art in the 1990s* av Julian Stallabrass.⁵ Boken omhandler den britiske kunstscenen på nittitallet, og ”high art lite” benyttes her som en nedsettende betegnelse på YBA som mer en antyder at disse ikke fortjener betegnelsen kunstnere. I stedet mener han de bør betraktes som et mediefenomen, noe som likner på avantgarden uten å være det.⁶ Her ser vi hvordan også Stallabrass er opptatt av kunstens annerledeshet og kritiske funksjon, og at han tar utgangspunkt i Peter Bürgers avantgardebegrep.

Som en motsats til disse teoretikerne har jeg valgt å trekke inn litteratur og teorier som åpner opp for å undersøke kunst ut fra et videre kulturelt perspektiv. I særlig grad gjelder dette tekster av Dick Hebdige, en sentral representant for Centre for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham.⁷ Spesielt vil jeg ta utgangspunkt i hans essay om trendmagasinet *The Face*. Her tegner Hebdige et bilde av en visuell kultur som vokser frem i Storbritannia på begynnelsen av åttitallet.⁸ Jeg vil argumentere for at Hirst og YBA på mange

² Se for eksempel Benjamin H. D. Buchloh, ”Introduction” i *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2000) og Hal Foster, ”Who’s Afraid of the Neo-Avantgarde?” i *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1996).

³ Buchloh, ”Introduction”, xx-xxi.

⁴ Ibid., xxxii-xxxiii.

⁵ Julian Stallabrass, *High Art Lite: British Art in the 1990s* (London: Verso, 1999).

⁶ Ibid., 4.

⁷ Se for eksempel Dick Hebdige, *Hiding in the Light: On Images and Things* (London: Routledge, 1988).

⁸ Hebdige, ”The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to the Face” i *Hiding in the Light*, 155-176.

måter er et produkt av denne kulturen, både når det gjelder det visuelle uttrykket i arbeidene deres, men også når det gjelder deres holdning overfor populærkultur. Hebdige er også viktig når jeg kommer inn på spørsmålet om hvilke kritiske mekanismer som eventuelt befinner seg "under overflaten," både når det gjelder populærkultur og kunst som på ulike måter tar innover seg populærkulturelle elementer. I forbindelse med dette trekker jeg blant annet inn boken *Subculture: The Meaning of Style*, hvor Hebdige skriver om subkulturenes bruk av stil, og hvordan stilen kan anvendes kritisk og politisk.⁹

Et viktig aspekt ved oppgaven er å se Hirst i sammenheng med en antiintellektuell og antitranscendent holdning vi særlig finner innenfor pop- og rockekulturen. I forbindelse med dette støtter jeg meg til Robert Pattison og hans bok *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism*.¹⁰ I denne boken skriver han ikke først og fremst om rockemusikk, men om rocken som idé og innstilling overfor virkeligheten. Viktige begreper Pattison bruker i denne sammenhengen er antitranscendens og vulgaritet. Dette er uttrykk for en virkelighetsoppfatning der subjektets umiddelbare tilstedeværelse kommer i sentrum, uavhengig av noen form for kontrollerende instans. På mange måter avviser Pattison skillet mellom høy- og lavkultur.

Den britiske kritikeren John Roberts er også inne på det problematiske skillet mellom høy- og lavkultur i en rekke av sine tekster. I likhet med Julian Stallabrass tar han for seg bølgen av unge britiske kunstnere på nittitallet, men baserer seg samtidig på et totalt forskjellig perspektiv. I motsetning til Stallabrass, er han for det meste positivt innstilt til denne kunsten og kobler den til en dragning mot det antiteoretiske, og en mer uformell og tilgjengelig kunst koblet til hverdagslivet.¹¹ Dette betyr blant annet at kunsten kan ha mye å hente fra populærkulturens feiring av det umiddelbare ved livet, men vil ikke si det samme som en sammenblanding mellom kunst og populærkultur. I boken *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday* problematiserer Roberts selve realismebegrepet.¹² Hans skille mellom empirisme og realisme kan bidra til å belyse forholdet mellom kunst, populærkultur og hverdagsliv.

⁹ Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Routledge, 1979).

¹⁰ Robert Pattison, *The Triumph of Vulgarly: Rock Music in the Mirror of Romanticism* (New York: Oxford University Press, 1987).

¹¹ Se John Roberts, "Mad for It! Philistinism, the Everyday and the New British Art" i *Third Text* (nr. 35, sommer 1996), og "Notes on 90s Art" i *Art Monthly* (nr. 200, oktober 1996).

¹² John Roberts, *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday* (Manchester: Manchester University Press, 1998).

En teoretiker som er vanskelig kommer utenom når vi er inne på kunstens forhold til populærkultur er Susan Sontag. I denne oppgaven er hun sentral i diskusjonen rundt stil, overflate og antitrascendens. I den sammenhengen legger jeg hovedvekten på de tre essayene ”Against Interpretation”, ”On Style” og ”One Culture and the New Sensibility” fra samlingen *Against Interpretation*.¹³ Noe som etter min mening er interessant i forbindelse med *Mother and Child Divided* er hvordan Sontag skiller mellom stil som en integrert del av kunstverkets totalitet, i motsetning til ”stylization” hvor stilen fremstår som løsrevet fra verkets organiske helhet og beveger seg over mot overflatisk dekorasjon.¹⁴ I essayet ”Against Interpretation” skriver hun om hvordan store deler av den nyere kunsten på forskjellig vis motsetter seg fortolkning. Det bør være mulig å oppleve kunstverkets umiddelbare tilstedeværelse uavhengig av trangen til å søke etter bakenforliggende mening.¹⁵

Mother and Child Divided kan altså knyttes til readymade-tradisjonen etter Marcel Duchamp, og dermed er det fristende å kalle det et avantgardeverk. Men Hirst representerer i så fall en form for estetisering av avantgarden, og med bakgrunn i dette har jeg valgt å legge stor vekt på aspekter som gjør at det bryter med avantgardens antiestetisme. Et viktig spørsmål som da melder seg er i hvilken grad det kritiske potensialet forbundet med avantgarden dermed er i ferd med å forsvinne. Jeg ønsker å belyse dette ved å se på *Mother and Child Divided* i sammenheng med en visuell kultur i Storbritannia på åttitallet som særlig kan knyttes til trendmagasindesign og pop-rockekultur, og å drøfte dette i lys av de ovennevnte teoretiske verkene.

Avgrensning og fokus

Som tittelen antyder, fokuserer oppgaven primært på de formale og visuelle egenskapene ved *Mother and Child Divided*, og med det velger jeg i stor grad å ikke gå inn på innholdsmessige fortolkninger. Er det noe Hirsts arbeider, og da i særlig grad dyrene på formalin, har vært gjenstand for så er det nettopp lesninger med henblikk på en forholdsvis lett tilgjengelig tematikk de fleste kan forholde seg til – nemlig livet og døden for å si det litt enkelt. Et eksempel er Richard Floods innlegg i katalogen til utstillingen ”*Brilliant!*” *New Art from*

¹³ Susan Sontag, *Against Interpretation* (London: Vintage, 2001).

¹⁴ Sontag, ”On Style” i *Against Interpretation*, 19.

¹⁵ Sontag, ”Against Interpretation” i *Against Interpretation*, 2001.

London. Han trekker frem hvordan Hirsts bruk av døde dyr reflekterer menneskets dødelighet, og at han med det er en naturlig etterfølger av Francis Bacon.¹⁶ Noe av det samme går igjen når Hirst presenteres i katalogen til *Sensation, Young British Artists from the Saatchi Collection*: "Hirst's work is an examination of the processes of life and death: the ironies, falsehoods and desires that we mobilise to negotiate our own alienation and mortality."¹⁷ Slik jeg ser det, ligger det ikke så mye nytt og banebrytende i denne tematikken. Hirsts særpreg ligger heller i hvordan han anvender tematikken på det visuelle planet. Etter min mening er det nettopp gjennom populærkulturens overflateestetikk vi kan nærme oss det sentrale ved et verk som *Mother and Child Divided*. En av likhetene med populærkulturen er en ironisk, uforpliktende og nærmest respektløs omgang med verkets tematikk. Som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel fire, er det betegnende hvordan tittelen spiller både på det gamle kunsthistoriske mor-barn-motivet, samtidig som det på en kjølig og direkte måte beskriver det verket er bygget opp av, på en bevisst banal måte.

Det kan skrives mye om det komplekse forholdet mellom kunst og populærkultur, og "populærkultur" er et vidt og diffust begrep. Jeg vil nok en gang understreke at det er den britiske populærkulturen jeg vil fokusere på i denne oppgaven, og da særlig en britisk visuell kultur på åttitallet med trendmagasinet *The Face* som et betegnende eksempel. Samtidig er det viktig å påpeke at dette er uløselig knyttet til pop- og rockekulturen, ofte forbundet med et særegent visuelt språk og antitrascendente holdninger.

Struktur og innhold

I kapittel to, som følger dette, presenterer jeg den unge britiske kunsten på nittitallet, med vekt på YBA og blant annet det mye diskuterte spørsmålet om dette kan kalles en kunstnergruppe. I tillegg til å trekke linjene tilbake til den britiske popkunsten som dukket opp på andre halvdel av femtitallet, er det her jeg ønsker å beskrive fenomenet i tilknytning til britisk populærkultur. I den sammenhengen dukker et viktig spørsmål opp, nemlig hva som kan sies å karakterisere det genuint *britiske* ved britisk kunst og populærkultur. Dette er en særdeles interessant problemstilling siden (som navnet tilsier) nettopp dette er noe som trekkes frem i forbindelse med YBA.

¹⁶ Richard Flood, "The Levellers" i *"Brilliant!": New Art from London*, utstillingskatalog (Minneapolis: Walker Art Centre, 1995), 48.

¹⁷ "Artist Biographies" i *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, utstillingskatalog (London: Royal Academy of Arts, 1997), 199.

Mens jeg i kapittel to hovedsakelig konsentrerer meg om verkets kontekst, går jeg i kapittel tre nærmere inn på selve verket. Ved siden av en grundigere beskrivelse og karakteristikkk, vil jeg også forsøke å se nærmere på hvordan *Mother and Child Divided* forholder seg til britisk populærkultur og avantgardetradisjonen, med hovedfokus på formale og visuelle egenskaper. Kapittelet innledes med en presentasjon av trendmagasinet *The Face*, med utgangspunkt i Dick Hebdiges essay "The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to The Face", og et konkret eksempel fra bladets glanstid på åttitallet.¹⁸ Deretter ser jeg nærmere på de formale likhetene med avantgarden, først og fremst neoavantgarden.

Siste del av kapittel tre fokuserer på stil innenfor kunst og populærkultur. I den sammenhengen har jeg funnet det naturlig å blant annet trekke frem det Susan Sontag skriver om stil, og hvordan et kunstverk bør ha mulighet til å eksistere frigjort fra krav om fortolkning.¹⁹ Dette er perspektiver som kan kaste lys over en type kunst som vekker oppsikt nettopp ved hjelp av den visuelle overflaten.

I kapittel fire går jeg nærmere inn på hvilket kritisk potensial som eventuelt kan knyttes til et kunstverk som *Mother and Child Divided*, og spørsmålet om hvilke former for overskridelse man kan si verket representerer. I forlengelsen av dette har jeg valgt å undersøke ulike typer overskridelse og kritikk man kan finne innenfor både kunst og populærkultur. I den sammenhengen vil det være på sin plass å se nærmere på de flytende overgangene mellom avantgardekunst og massekultur, særlig når det gjelder produksjonsmåter, materialer og forholdet til hverdagslivet. Et viktig spørsmål er om kunst som bevisst benytter seg av det overflatiske og banale kun må sies å være det Benjamin Buchloh betegner som spektakulær.²⁰ Eller er det riktiger å si at denne kunsten like gjerne tar innover seg kritiske egenskaper vi ellers finner innenfor populærkulturen?

¹⁸ Hebdige, "The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to The Face".

¹⁹ Her tar jeg utgangspunkt i Susan Sontags essays "On Style", "Against Interpretation" og "One Culture and the New Sensibility" fra *Against Interpretation*.

²⁰ Buchloh, "Introduction", xx-xxi.

Den historiske avantgarden og neoavantgarden – en klargjøring

Når det gjelder forbindelsen mellom *Mother and Child Divided* og avantgarden forholder jeg meg, som nevnt, til Peter Bürgers definisjon som skiller seg skarpt fra for eksempel Clement Greenbergs formalistiske modernisme.²¹ Bürger skiller mellom det han betegner som den historiske avantgarden og neoavantgarden. Den førstnevnte kategorien forbinder han for det meste med dadaisme, tidlig surrealisme og russisk avantgarde etter oktoberrevolusjonen. Med neoavantgarden mener han gjenoppdagelsen av disse retningene etter krigen, hvor det etter hans mening er snakk om en ren repetisjon.²² Først og fremst representerer den historiske avantgarden, etter Bürgers mening, et brudd med estetismen og den autonome kunsten. Blant annet gjennom bruk av materialer hentet fra hverdagslivet, såkalte readymades, i tillegg til ta i bruk nye produksjonsmåter, fant det her sted et brudd med kunstens tradisjonelle status, i tillegg til en destruksjon av kunstverkets aura. Som jeg var inne på innledningsvis, er den historiske avantgardens intensjoner om opphevelse av skillet mellom kunsten og livet, eller livspraksis, kanskje det mest sentrale momentet i Bürgers avantgardeteori. Med dette får kunsten en aktiv politisk rolle der den rett og slett griper inn i folks liv og blir deltager i organiseringen av en ny form for livspraksis.²³

Som nevnt, betrakter Bürger neoavantgarden som en repetisjon av den historiske avantgarden hvor det kun er de ytre likhetene som står igjen. Siden den opprinnelige intensjonen ikke hadde blitt innfridd, mener han det nærmest er et bevis på at avantgarden nå var blitt innlemmet i den etablerte kunstinstitusjonen.²⁴ Sjokkeffekten er en av de sentrale sidene ved avantgarden, noe Bürger understreker ikke lar seg repetere siden den fort taper virkning. Og nettopp sjokket og fraværet av en mening man var vant til å finne i det mer tradisjonelle kunstverket, var noe som skulle stimulere til forandring av adferd. Det vil si en forandring av mottakerens livspraksis. Gjennom opplevelsen av meningsfravær skulle det tvilsomme ved den tidligere livspraksisen tydeliggjøres.²⁵

Det er verdt å merke seg at mens avantgarden ikke har klart å organisere en ny livspraksis ut fra kunsten, har derimot kulturindustrien, i følge Bürger skapt en falsk opphevelse av skillet mellom kunsten og livet, blant annet ved at kunsten underkaster seg i vareestetikkens tjeneste

²¹ Se Clement Greenberg, *Den Modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye (Oslo: Pax, 2004).

²² Bürger, *Om Avantgarden*, 55.

²³ *Ibid.*, 83.

²⁴ *Ibid.*, 97-98.

²⁵ *Ibid.*, 124-125.

som et middel for å påvirke konsumenten.²⁶ Som jeg kommer nærmere inn på i oppgaven, er dette en påstand som kan problematiseres. Det bør undersøkes nærmere om ikke samspillet mellom kunst og kulturindustri er mer komplekst enn Bürger skal ha det til.

²⁶ Ibid., 84.

2. Den britiske populærkulturen og den britiske samtidskunsten

Young British Artists (YBA)

Damien Hirst blir, som jeg nevner i innledningen, knyttet til YBA, en generasjon unge britiske kunstnere som dukket opp på slutten av åttitallet og fikk en betydelig medieoppmerksomhet på nittitallet. Disse kunstnerne, med kjente navn som Tracey Emin, Gary Hume, Sarah Lucas og Gavin Turk, for å nevne noen, blir ofte omtalt som en gruppe selv om de representerer ulike uttrykksformer og arbeider med forskjellige materialer. En rekke fellesutstillinger på begynnelsen av nittitallet, som Saatchi Gallery's *Young British Artists I, II og III* (1992-94), viser hvordan den etablerte kunstverdenen ble oppmerksom på disse kunstnerne som en ny generasjon, og at de forholdsvis raskt ble tatt inn i den "institusjonelle" varmen.

Et viktig spørsmål en kan stille seg er om denne generasjonen representerer såpass mange likhetstrekk at det er riktig å plassere dem under den felles "overskriften" som *Young British Artists* utgjør, eller om dette er en betegnelse påført utenfra hvor fellestrekkene blir overfokuserert og forskjellene oversett. Det har blitt påpekt fra flere hold hvordan historien om denne generasjonen nærmest kan sies å være en konstruksjon, og at den har inntatt en form som minner om en myte.

Men før jeg går nærmere inn på i hvilken grad historien om YBA har en mytisk form, vil det være på sin plass å se litt på denne generasjonens faktiske opprinnelse. I denne sammenhengen blir ofte de engelske kunstskolene trukket inn og da særlig Goldsmiths College i London hvor en rekke av kunstnerne som assosieres med YBA fikk sin utdannelse. På åttitallet økte Goldsmiths' renommé som en betydningsfull utdanningsinstitusjon hvor grensene mellom de forskjellige avdelingene nærmest ble visket ut og studentene fikk prøve seg innen en rekke disipliner. Ved siden av en allsidig praksis under utdannelsen ble det også lagt vekt på en kunstnerisk utvikling der den enkelt i størst mulig grad skulle få mulighet til å følge sin egen vei og gjøre egne valg under kyndig veiledning. I det man ble tatt opp som student på Goldsmiths ble man behandlet som en kunstner i startgropen og grundig forberedt

på et videre liv som profesjonell etter endt utdanning.²⁷

Fenomenet YBA er uunngåelig knyttet til utstillingen *Freeze* i 1988 som ble holdt i et nedlagt fabrikklokale i nærheten av Themsen. Dette var en utstilling hvor elevene på Goldsmiths, med Damien Hirst som kurator, på eget initiativ sørget for å vise seg frem for offentligheten. På mange måter har *Freeze* blitt stående som en mal for senere kunstnerstyrte mønstre i Storbritannia.

Når unge kunstnere som fortsatt er under utdanning ikke venter på å bli oppdaget av den etablerte kunstverdenen, men heller gjør noe med saken på egenhånd, sier det blant annet noe om de økonomiske og politiske forholdene i England på den tiden. Det har ofte blitt sagt at YBA nærmest er et symptom på og et produkt av Thatcher-tiden, en periode med lite offentlig støtte til kunstlivet som igjen førte til at kunsten i mye større grad var avhengig av private initiativer. Konsekvensen av dette var behovet for alternative strategier for visning av kunst, noe *Freeze* kan være et eksempel på. Kunstnere som Damien Hirsts måtte altså selv vise seg frem for å bli oppdaget av det etablerte, ofte private aktører som var villige til å investere i kunsten. Dette var altså en tid hvor kunstens skjebne lå i kunstnerens egne hender.

Etter at YBA etter hvert ble et begrep innen kunstverdenen har *Freeze* på mange måter blitt stående som startskuddet for en generasjon som skulle prege den britiske kunsten på nittitallet. Når man leser om denne utstillingen i ettertid kan det virke som den markerte et paradigmeskifte innen den britiske kunsten, hvor det fant sted en forandring både i innhold og formspråk. Men ved nærmere undersøkelser av fenomenet sitter man heller igjen med et inntrykk av at *Freeze* først og fremst er kjent for omstendighetene rundt selve kunsten som ble presentert: hvordan den kom i stand, hvilke kunstnere som deltok osv.

Som Matthew Higgs skriver var disse arbeidene overraskende konservative og overveiende abstrakte: de holdt seg innenfor Greenbergs formalisme, minimalisme og postminimalisme blandet med en lett utgave av konseptualisme.²⁸ Det var altså ikke snakk om en type kritisk kunst som reflekterte over forholdene i den britiske samtiden: "The majority were stridently apolitical, offering little reflection of the prevailing climate of unrest"²⁹. Ut fra dette må

²⁷ Richard Shone, "From 'Freeze' to House": 1988-94" i *Sensation*, 18.

²⁸ Matthew Higgs, "Freeze" i *Artforum* (april 2003), 100.

²⁹ Ibid.

Freeze forstås mer som en plattform for en generasjon som først senere skulle produsere arbeider hvor de enkelte kunsternes mer eller mindre karakteristiske stil kommer frem. Vi må vente noen år før Damien Hirst introduserer sine dyrekadavre i formalin. Hans bidrag på utstillingen (kartongbokser malt i forskjellige farger) skiller seg tydelig fra arbeidene som han senere forbindes med, hvis vi ser bort fra bruken av klare farger.

Selv om *Freeze* kan sies å markere starten, var det først senere begrepet ”Young British Artists” fikk fotfeste, blant annet gjennom Saatchi Gallery's utstilling med samme navn i 1992. Dette leder over til det viktige spørsmålet jeg nevnte ovenfor, om hvorvidt det er på sin plass å behandle YBA som en kunstnergruppe. Man kan spørre seg om det hadde seg slik at det på begynnelsen av nittitallet rett og slett var behov for en ny generasjon unge kunstnere som kunne friske opp britisk kunst, noe som igjen kunne føre til at britisk kultur kunne markere seg i utlandet. Da er det ikke vanskelig å tenke seg at det var krefter fra utsiden som konstruerte en kunstnergruppe der det ble fokusert på likheter, mens de forholdsvis store forskjellene ble oversett.

Young British Artists som myte

Dette bringer oss over på spørsmålet om hvorvidt historien om YBA kan oppfattes som en myte. I essayet ”Myth Making” skriver Simon Ford om hvordan en heterogen mengde verk har blitt kategorisert på en forholdsvis uanstrengt måte, hvor klare forskjeller ikke blir tatt med i betraktningen fordi de ikke passer inn i den helheten man prøver å skape. Et viktig kjennetegn ved myter er nettopp at de fortrenger heterogenitet: ”The manufacture and nurturing of the myth are more ”productive” than the phenomenology of facts, figures, and social relationships”³⁰ Siden myten har en grunnleggende narrativ form er det de elementene som sammen skaper den helhetlige meningen som får plass innenfor historien.

Ser man på YBA som en myte med en typisk narrativ form, fungerer *Freeze* som selve ”opprinnelsesmyten”, et utgangspunkt som resten av historien følger fra. Nettopp det faktum at dette var en utstilling som kunstnerne på egenhånd stod bak, bygger opp under forestillingen om en samling unge kunstnere som kunne stå på egne bein uavhengig av offentlige støtteordninger. Men når saken undersøkes nærmere viser det seg at det ikke er fullt så enkelt som en del fremstillinger skal ha det til.

³⁰Simon Ford, ”Myth Making” i *Art Monthly* (nr. 194, mars 1996), 5.

For det første er det ikke noe nytt at kunstnere på egenhånd organiserer utstillinger i alternative lokaler. Det har forekommet jevnlig siden *Salon des refusés* i 1868 som på sin side har fungert som den moderne kunstens opprinnelsesmyte:

This exhibition, organised by artists rejected from the Salon, indicated the growing entrepreneurialism amongst artists and dealers and helped to establish the myth of the modern artist as independent, individualistic and in constant conflict with state and establishment-sanctioned culture.³¹

For det andre vil det ikke være riktig å si at dette er kunstnere som klarer seg helt uten det offentlige: "The State however, is very much behind the yBa and although public funding for the arts continues to be cut the yBa economy is still based upon state education, public arts funding and the welfare state."³²

Sitatet av Simon Ford kan stå som et eksempel på det han mener med at myten om YBA glir over i ideologi. Det vil si at denne kunsten gjenspeiler overgangen fra velferdsstaten til det frie markedet, der den ikke bare reflekterer over dette, men også forsyner denne overgangen med ideologisk støtte.³³ Vekten på det *britiske* i forbindelse med YBA har ifølge Simon Ford også en ideologisk funksjon ved at myten da appellerer til nasjonal stolthet og kunstnerne fungerer som nasjonale ambassadører.³⁴

Nettopp det særskilt britiske er en viktig del av myten siden det, som jeg skal komme tilbake til senere, kan stilles spørsmålsteget ved om denne såkalte kunstnergruppen representerer den typiske britiske kunsten, eller om den egentlig er representanter for et forholdsvis snevert miljø i London som har vært flinke til å vise seg frem og fått mye oppmerksomhet. Historien om YBA setter denne generasjonen inn i en videre historisk og samfunnsmessig sammenheng. I denne forbindelsen trekkes det frem en del forgjengere som de bygger videre på, og som i de aller fleste narrative fremstillinger blir årsakssammenhengene viktige. Elementer som trer forstyrrende inn i historien blir ofte luket vekk.

Et eksempel på hvordan YBA ble markedsført i utlandet på midten av nittitallet er utstillingen "*Brilliant!*" *New Art from London* i Minneapolis (1995). Ved siden av å tydelig understreke

³¹ Ibid., 4.

³² Ibid., 6.

³³ Ibid., 5.

³⁴ Ibid.

at dette var en presentasjon av *britisk* samtidskunst var det også viktig å få frem at dette var kunst som hadde oppstått på utsiden av den etablerte kunstverdenen. Når man leser katalogen kan man få inntrykk av at dette er avantgardekunst (uten at dette begrepet utdypes nærmere) som befinner seg i et motsetningsforhold til gallerisystemet.³⁵ Det er interessant å se på katalogens design sammenliknet med katalogen til *Freeze* syv år før. Nå kan det virke som den unge britiske samtidskunsten er i ferd med å finne sin identitet som så skal vises frem i utlandet. Mens *Freeze*-katalogen har en utforming med et profesjonelt preg som ikke skiller seg nevneverdig fra andre utstillingskataloger, virker *Brilliant!*-katalogen mer som en undergrunnsfanzine (ill. 2) Ved første øyekast kan man få inntrykk av at det er arven fra punken som her skal understrekes. For å få dette tydelig frem har katalogen fått et ”billigere” preg med en collageestetikk der blant annet ulike bokstavfonter brukes om hverandre på forholdsvis grovt papir.

Når man sammenligner denne katalogen med *Freeze*-katalogens ryddige layout, hvor det er brukt fargebilder på blankt papir, kan det heller virke som det er *Brilliant!* som var en uavhengig utstilling organisert av kunstnerne selv. Men dette er et inntrykk man først og fremst får når man kun ser på den grafiske utformingen. Studerer man den nærmere ser man raskt at dette er en katalog hvor det reflekteres over en allerede etablert generasjon innen britisk samtidskunst i de omfattende og forholdsvis teoretiske artiklene. I det hele tatt er det her snakk om en stor mengde tekst hvor det gjøres mye for å sette YBA i en større kulturell og historisk sammenheng, noe som ville være vanskelig hvis dette hadde blitt skrevet på den tiden *Freeze* fant sted.

Behandles så historien om YBA som en myte med en narrativ struktur, vil det ikke være urimelig å si at *Brilliant!*-katalogen er med på å bygge opp under en slik oppfatning. Som jeg nevnte, gir katalogens grafiske utforming inntrykk av at vi her har å gjøre med arvtakerne etter punken. Dette blir også lagt vekt på i teksten, men her utvides det til en større historisk og kulturell sammenheng. I sitt essay trekker Neville Wakefield linjene tilbake til den britiske kunsten på sekstitallet hvor blant annet betegnelsen ”Swinging London” ble etablert. Dette var en periode hvor den britiske kunsten vendte blikket mer mot USA enn mot det europeiske kontinentet og den var preget av en gjør-det-selv-holdning. På denne tiden får den britiske

³⁵ ”*Brilliant!*”, utstillingskatalog.

popkunsten en posisjon i kunstverdenen.³⁶ I følge Wakefield blir denne naive idealismen etter hvert erstattet av dessillusjon og kynisme, og markedet er medskyldig i at mesteparten av denne kunsten blir en del av den etablerte kunstinstitusjonen. Det er ikke før med punken (som på sin side bygger videre på dadaismens og situasjonismens estetikk og provokative strategier) på siste halvdel av syttitallet vi igjen får en tilsvarende bevegelse i Storbritannia, særlig i London. Med dette setter Wakefield YBA inn i en historie preget av årsakssammenhenger der den unge nittitallskunsten henter impulser fra den britiske popkunsten og situasjonismens strategier, resirkulert gjennom punken.³⁷

Utstillinger som *Brilliant!* med sine tilhørende kataloger blir som vi har sett et viktig redskap for å gi den unge britiske nittitallskunsten en identitet, i tillegg til å sette den inn i en større sammenheng hvor kausalitet og narrativitet er sentrale elementer. Og som betegnelsen viser er den britiske tilhørigheten kanskje det mest sentrale i YBAs identitet.

Hva kjennetegner den britiske kunsten?

Et viktig spørsmål en kan stille seg i denne sammenhengen er om det kan være riktig å betegne noe som særskilt britisk kunst, og i hvilken grad den britiske kunsten har et eget særpreg innenfor den moderne tradisjonen på nittenhundretallet. I katalogen til utstillingen *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* skriver Richard Shone at Storbritannia har stått i en særstilling i forhold til den internasjonale modernismen der kunstens autonomi sto i fokus.³⁸ Mens den modernistiske kunsten, særlig slik Greenberg definerte den, la hovedvekten på formal selvkritikk, fokuserte den britiske kunsten mer på realisme og subjektivitet. I følge Shone ble modernismen hjemmeliggjort da den kom til de britiske øyene hvor den måtte tilpasse seg et humanistisk grunnlag. Av kunsten ble det forventet menneskelig interesse og moralsk oppløfting, noe som kunne være vanskelig å finne innen den formalistiske, autonome kunsten. Den ble ofte sett på som hensiktsløs og uten funksjon.³⁹

Ser vi så på Damien Hirst og flere av de unge britiske kunstnerne i sammenheng med påstandene ovenfor, er det ikke vanskelig å finne sentrale elementer som peker mot realisme,

³⁶ Neville Wakefield, "Pretty Vacancy" i *"Brilliant!"*, 8.

³⁷ Ibid., 10.

³⁸ Shone, "From 'Freeze' to *House*", 13.

³⁹ Ibid., 14.

det menneskelige og det subjektive. Selv om ikke mennesket viser seg direkte i verket befinner det seg ofte ikke langt unna. Tematikken som behandles er i mange tilfeller i større eller mindre grad knyttet til menneskelige anliggender som de fleste kan kjenne seg igjen i. I katalogen til *Brilliant! New Art from London* skriver Richard Flood at Londons kunstnere i 1995 fortsatt følger den figurative tradisjonen. Et eksempel på dette er hvordan Damien Hirst selv om han unngår menneskekroppen likevel refererer til den, der blant annet døde dyr reflekterer menneskets dødelighet. Med dette blir Hirst satt inn i en britisk og historisk sammenheng og Flood mener han er en naturlig etterfølger av Francis Bacon, en av de mest sentrale personlighetene innen den britiske etterkrigskunsten.⁴⁰ Hirst har også selv i diverse anledninger uttalt at kunsten hans på ulike måter handler om livet og døden, ved siden av at han omtaler Bacon som en av sine største inspirasjonskilder.

I katalogen til utstillingen *Pictura Britannica: Art from Britain* ser Bernice Murphy bruken av menneskekroppen som en måte å uttrykke subjektivitet i tillegg til sosiale og kulturelle temaer: "Putatively the primary site of subjectivity, the body is also the most ambiguous constructs of social and cultural formation."⁴¹ Dette kan ikke sies å være noe spesielt for britisk kunst, men det kommer ofte frem når den nye kunsten fra Storbritannia blir forsøkt satt i en historisk og nasjonal sammenheng. Et viktig spørsmål som da kan stilles er om den sosiale og kulturelle tematikken som blant annet uttrykkes gjennom henvisning til menneskekroppen kan knyttes spesielt til Storbritannia og den britiske kulturen. Gjennom nittenhundretallet har definisjonen av moderne kunst for det meste vært knyttet til internasjonalisme der de nasjonale og lokale kjennemerkene var noe man skulle bevege seg bort fra. Modernismens utopi gikk blant annet ut på at kunst og politikk gikk sammen om å bryte ut av det nasjonale rammeverket. Mens modernismen har gått inn for en internasjonalistisk kultur har den britiske kulturen i stor grad stått utenfor dette prosjektet. Kolonialismen kan sees på som et internasjonalistisk prosjekt, men i den postkoloniale tiden har ikke britene tatt til seg en europeisk internasjonalisme.⁴² Et godt eksempel på dette er hvordan den britiske kunsten særlig etter krigen har hentet inspirasjon fra USA fremfor fra det europeiske kontinentet. I tillegg har britene særlig de siste årene vist en betydelig skepsis overfor det europeiske fellesmarkedet.

⁴⁰ Flood, "The Levellers", 52.

⁴¹ Bernice Murphy, "'Pictura Britannica': Scenes, Fictions and Constructions in Contemporary British Art" i *Pictura Britannica: Art from Britain*, utstillingskatalog (Sydney: Museum of Contemporary Art, , 1997), 46.

⁴² Nikos Papastergiadis, "Back to Basics: British Art and the Problems of a Global Frame" i *Pictura Britannica*, 129.

Men selv om det ikke blir lagt skjul på tilknytningen til amerikansk kunst og kultur står nettopp det *britiske* sentralt når særlig unge britiske kunstnere blir presentert i utlandet. En viktig årsak til den suksessen Damien Hirst og YBA har hatt, er det store antallet gruppeutstillinger utenfor Storbritannia hvor ”britisk” nærmest har fungert som en merkevare. I følge Friedrich Meschede er all oppmerksomheten rundt det britiske i stor grad et resultat av politisk planlegging over lengre tid (i motsetning til den amerikanske kunsten som har vært under kontinuerlig utvikling siden krigen) blant annet gjennom opprettelsen av British Council for over førti år siden. Dette har igjen ført til økt nasjonal selvsikkerhet.⁴³ Denne selvsikkerheten kan være noe av årsakene til påstandene, som blant annet Friedrich Meschede legger frem, om at britene de siste årene har fått sin egen avantgardebevegelse, en avantgarde alle kan delta i.⁴⁴ I hvilken grad dette overhode kan kalles en avantgardebevegelse er et sentralt moment jeg skal komme tilbake til senere. Det er viktig med en klar definisjon av avantgardebegrepet før det kan anvendes på et fenomen.

Markedsføringen av det *britiske* kommer tydelig frem når vi ser på utstillingstitler som ”*Brilliant!*” *New Art from London*, *Pictura Britannica: New Art from Britain*, *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection*, *Emotion: Young British and American Art from the Goetz Collection* osv. Når det britiske på denne måten blir lagt så tydelig vekt på allerede i tittelen, er det ikke vanskelig å forestille seg at dette er med på å styre hvordan vi betrakter utstillingen. En fare er at et stort antall ulike verk og uttrykksformer blir satt til å representere noe som er typisk for en nasjonal kultur, og en rekke stilmessige og tematiske forskjeller blir oversett. I følge Bernice Murphy er den nasjonale rammen, ved siden av at den overser forskjeller, altfor trang når store fellestrekk blir segregert på hver side av grensene denne rammen trekker opp. Den virker også reduktivt når den samler en kompleksitet av svært varierende og flytende identiteter innenfor den beholderen staten representerer.⁴⁵ Det er altså en stor fare for at man går glipp av mangfoldet.

En viktig begrep Richard Shone trekker frem i katalogteksten til *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* når han ser på den britiske moderne kunsten i forhold til den internasjonale modernismen, er betegnelsen ”new”. I motsetningen til modernismen på

⁴³ Friedrich Meschede, ”Emotion and Sensation” i *Emotion: Young British and American Art from the Goetz Collection*, utstillingskatalog (Hamburg: Deichtorhallen, 1998), 172.

⁴⁴ *Ibid.*, 173.

⁴⁵ Murphy, ”Pictura Britannica”, 15.

det europeiske kontinentet og USA ligger denne betegnelsen nærmere populærkulturen ved at den heller blir knyttet til ord som ”current”, ”fashionable”, ”present day” og liknende, fremfor å gjøre krav på å være ”modernistisk”.⁴⁶ Dette viser igjen hvordan britene, hvis de i det hele tatt tok del i det modernistiske prosjektet, utførte det på sin egen måte. Shone legger vekt på hvordan særlig den britiske samtidskunsten kan virke mer ironisk, vittig og pragmatisk i forhold til den utenlandske når han omtaler utstillingen *Some Went Mad, Some Ran Away* som fant sted i 1994. Ved siden av britiske kunstnere som Damien Hirst, Angus Fairhurst og Abigail Lane var utenlandske kunstnere som Kiki Smith, Sophie Calle og Ashley Bickerton representert. I forhold til sine britiske kolleger hadde den utenlandske kunsten et tyngre og mer høytidelig preg, selv om noe av intensjonen med utstillingen var å få frem hvordan kunstnere fra ulike nasjoner behandlet mye den samme internasjonale tematikken.⁴⁷

Den britiske kunsten på 1990-tallet

Det har ofte blitt sagt at YBA nærmest er et symptom på og et produkt av Thatcher-tiden, en periode med lite offentlig støtte til kunstlivet, som igjen førte til at kunsten i mye større grad var avhengig av private initiativer. En av konsekvensene var behovet for alternative strategier for visning av kunst, noe *Freeze* er et eksempel på. Kunstnere som Damien Hirst måtte altså selv vise seg frem for å bli oppdaget av det etablerte, ofte private aktører som var villig til å investere i kunsten. Kunstens skjebne på mange måter lå i kunstnernes egne hender.

YBAs forholdsvis lett tilgjengelige formspråk og tematikk bør sees i sammenheng med den politiske og økonomiske situasjonen i Storbritannia på slutten av åttitallet og begynnelsene av nittitallet. Med knappheten på offentlige støtteordninger, var det som nevnt opp til kunstnerne selv å bli synlig i offentligheten. Da var det viktig å sørge for å få så mye medieoppmerksomhet som mulig. Gjennom solid markedsføring og hjelp fra innflytelsesrike personer innen medieverdenen, private kunstsamlere og gallerister har YBA kunnet stå frem som selve kjennemerket på den nye kunstbølgen i Storbritannia på nittitallet. I den sammenhengen kan det selvfølgelig diskuteres i hvilken grad dette miljøet er representativt for nittitallets britiske samtidskunst. Og man kan stille spørsmålet om andre miljøer og kunstnere har havnet i bakgrunnen.

⁴⁶ Shone, ”From ‘Freeze’ to *House*”, 13.

⁴⁷ *Ibid.*, 24.

I boken *High Art Lite* trekker Julian Stallabrass frem flere karakteristiske trekk ved den unge britiske nittitallskunsten som kan være med på å forklare noe av grunnen til den massive oppmerksomheten de har fått. Av det han ser på som sentralt er nettopp de lett gjenkjennelige og banale temaene man også finner innefor klisjeene i reklameverdenen, og han trekker særlig Hirst frem som et godt eksempel på dette. Stallabrass forholder seg skeptisk til Hirsts rolle som kunstner og oppfatter han mer som en mediepersonlighet og en del av den britiske populærkulturen. Damien Hirst uttrykker, i følge Stallabrass, universelle temaer gjennom tradisjonelle kunstgjenstander og representerer med dette lite nytt. En konsekvens har blitt at klisjeene disse arbeidene uttrykker etter hvert blir assosiert mindre med innholdet og mer med kunstneren. De blir en viktig del av kunstnerens medieprofil og Hirst blir med dette et eksempel på ”forfatterens død og gjenoppvåkning”.⁴⁸

Den forholdsvis lett tilgjengelige tematikken som blant annet *Mother and Child Divided* presenterer oss for, bringer oss igjen over til påstandene om at den britiske moderne kunsten er mindre tung og alvorlig enn den vi finner særlig på det europeiske kontinentet. I sammenheng med den britiske nittitallskunsten ser Stallabrass en forbindelse til en antiintellektualisme han mener utgjør en stor del av det britiske samfunnet, ofte med en kritisk holdning til ortodoks teori. Han mener den unge kunsten på nittitallet spiller dum og avviser teoretisering. Denne innstillingen fungerer ikke bare som en kritikk av de rådende konvensjonene i kunsten, men er også en strategi for ikke å bli ignorert innenfor det rådende kulturelle klimaet.⁴⁹ Det gjelder altså å ikke være for vanskelig, for å unngå at man drukner i mengden. De konseptuelle og teoretiske sidene ved arbeidene blir ofte nedtonet, men kan likevel spores.⁵⁰

Noe av bakgrunnen for denne antiteoretiske holdningen blant unge kunstnere i Storbritannia kan være resultat av en utvikling der teorien etter hvert har blitt en egen disiplin:

At the same time as the financial market's collapse, the overbearing influence of theory receded, simply because it went into orbit and finally became a discipline of its own. When it was claimed that artists made objects and critics made art, first year art students all over the land waved bye-bye to that particular spaceship.⁵¹

⁴⁸ Stallabrass, *High art Lite*, 31.

⁴⁹ *Ibid.*, 86.

⁵⁰ *Ibid.*, 104.

⁵¹ David Barret, "First Generation Reproduction" i *Pictura Britannica*, 125.

David Barret viser her hvordan klimaet i kunstverdenen har blitt mer komplekst og vi har fått en form for arbeidsfordeling mellom de som produserer kunst og de som foretar lesning av kunsten. Innen den britiske nittitallskunsten har noe av resultatet blitt at den knytter seg til dagligdagse erfaringer uten tanke på teori: "Experience, and trying to make sense of it, has once again become the fundamental reference point."⁵² Her ligger noe av kimen til mye av kritikken særlig mot den kunsten som forbindes med YBA. Arbeidene kan på mange måter oppfattes som reaksjonære i og med at de i stede for å stille kritiske spørsmål heller konsentrerer seg om dagliglivets banaliteter: "There is now a concerted effort to reclaim the cultural terrain that was for a moment being challenged by feminist, postcolonial and postmodern perspectives."⁵³ I tillegg til dette mener Nikos Papastergiadis at kunsten i Storbritannia på nittitallet, siden den i stor grad har unngått kritisk teori, ikke bare har vært en reaksjon mot snobberi og sofisteri, men har uttrykt "engelskhet" på en narsissistisk og ukritisk måte.⁵⁴ Han trekker også frem hvordan litteraturen som støtter YBA for eksempel ikke sier noe om det multikulturelle Storbritannia eller feministteori.⁵⁵ Her er det heller snakk om en identitetskonstruksjon som vektlegger hva det vil si å være britisk på et mer jordnært nivå.

Når vi ser på mange av utstillingstitlene på nittitallet, som for eksempel *Minkey Mankey*, *"Brilliant!" New Art from London*, og *Some Went Mad, Some Ran Away*, kommer den antiteoretiske holdningen godt til uttrykk. Også her vises det tydelig hvordan kunsten beveger seg fra det elitistiske og ekskluderende ned på nivå med dagliglivet og andre kulturelle ytringer som befinner seg utenfor kunstens område. Disse titlene leder tankene mer mot ordspill og muntlige utsagn enn mot kunstutstillinger. I essayet "Mad for It! Philistinism, the Everyday and the New British Art" mener John Roberts denne typen utstillingstitler er et symptom på motstanden mot teoristyrte kurering av utstillinger.⁵⁶ Dette viser en form for antiprofesjonalitet og kunsten beveger seg med det over på andre kulturelle felt: "These are titles that know no decorum or circumspection, "in-yer-face" displays of rudery and pleasure of popular culture and speech."⁵⁷

Roberts mener dette er en reaksjon mot institusjonaliseringen av kritisk teori som fant sted på

⁵² Ibid.

⁵³ Papastergiadis, "Back to Basic", 137.

⁵⁴ Ibid., 136.

⁵⁵ Ibid., 137.

⁵⁶ John Roberts, "Mad for It!", 29.

⁵⁷ Ibid.

åttitallet. Den yngre generasjonen på nittitallet er nødt til å finne sin egen vei og løse de teoretiske utfordringene på sin egen måte. Enten representerer denne kunsten en mer åpen posisjon der det fokuseres på teoriens underliggende sosiale og politiske virkelighet, eller så er det snakk om å distansere seg fullt og helt fra det teoretiske: "For some this has meant to free-wheel and play with the idiot savant,..."⁵⁸ Slik jeg forstår Roberts virker det som han mener begge deler forekommer, men i begge tilfellene er dette en type kunst som man ikke trenger noen intellektuell introduksjon til. I de mest vellykkede tilfellene er det hverdagslivets ulike aspekter og motsetninger denne kunsten forsøker å reflektere over, sider ved menneskelivet som ikke har blitt behandlet av de ulike teoretiske retningene. Et spørsmål blir hvordan det vil være mulig å behandle det hverdagslige og de personlige opplevelsene av hverdagslivet på en seriøs måte. Da er det viktig å merke seg at det ikke er snakk om en assimilering med populærkulturen, men heller å ta for seg ulike sider ved den: "Rather it treats the aesthetically despised categories and pleasures of popular culture."⁵⁹ Et resultat av dette blir som sagt en lettere tilgjengelighet for en større bredde av folket.

En fare med denne utviklingen kan være at grensene mellom kunstkategorien og det som kategoriserer populærkulturen og det dagligdage blir flytende og utydelige. Et viktig spørsmål blir da i hvor stor grad kunsten kan ta innover seg former og tematikk fra disse områdene før den nærmest blir en del av populærkulturen. Da er det lett å bli minnet om en del av kritikken som har blitt rettet mot Damien Hirst og YBA. En innvending kan være at det plukkes mer eller mindre tilfeldig fra ulike retninger som dadaisme, minimalisme, situasjonisme, konseptkunst, popkunst osv. En konsekvens av dette er at det man til slutt sitter igjen med kun er den ytre formen. Rett og slett kopier. Julian Stallabrass mener den britiske nittitallskunsten likner litt på avantgarden, men likheten stopper ved overflaten.⁶⁰ Dette vil blant annet bety at de kritiske strategiene innen avantgardetradisjonen har blitt oversett, og kunstnerne på nittitallet har raskt blitt en del av den etablerte institusjonen. Jeg skal senere komme nærmere inn på forholdet mellom denne kunsten og avantgarden, men det som er viktig å få med i denne sammenhengen er nettopp hvordan avantgardens ytre former (jeg tenker da spesielt på bruken av ferdigproduserte gjenstander) blir overflyttet til nye områder og eventuelt får en ny funksjon.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ibid., 30.

⁶⁰ Stallabrass, *High Art Lite*, 4.

Alle er imidlertid ikke like negative til YBAs kombinasjon av elementer fra ulike retninger innen den moderne kunsthistorien slik jeg nevnte ovenfor. I artikkelen ”Living in a Material World” skriver Carl Freedman:

The younger artists combine the humour of Dada, the literalism of minimalism and the D etournement strategies of Situationalism to produce an art that recognises both the questionability of its own status as art and its essentially political nature.⁶¹

Freedmans utsagn står på mange m ter i motsetning til Stallabrass’ syn, noe sistnevnte også nevner i *High Art Lite*. Innvendingene Stallabrass bruker mot Freedman er at YBA ikke har noe felles program, det er ingen manifeste, ingen felles gruppeerkl ringer og dessuten er det ingen felles stil bortsett fra de karakteristikkene Freedman nevner.⁶²

Stallabrass’ syn på kombinasjonen av forskjellige stiler og retninger hentet fra avantgardetradisjonen bryter med Freedmans særlig når det gjelder spørsmålet om disse anvendes på en kritisk m te. I følge Stallabrass blir de ulike elementene heller brukt på en ganske ufarlig og lett tilgjengelig m te, der betrakteren kan nyte det ferdige produktet uten   kjenne til disse elementenes opprinnelige intensjoner og funksjoner. Det Stallabrass mener er mest karakteristisk for denne generasjonen av kunstnere er et nært forhold til massemedia og mye bruk av materiale hentet fra massekulturen. Dette er også en type kunst der såkalt konseptuelle arbeider blir presentert ved hjelp av en visuell tilgjengelig og spektakulær form. Storbritannia har endelig skaffet seg en samtidskunst som bryter med sine forgjengeres provinsielle preg og med det kommet seg inn på det internasjonale markedet.⁶³ En viktig innvending mot YBA blir da at denne kunsten som nevnt plukker ulike elementer mer eller mindre ukritisk, og det som i utgangspunktet kunne være gjennomtenkte kunstneriske og ofte kritiske strategier ikke blir bevart og ført videre. Stallabrass kaller dette en lettkj pt postmodernisme, der kunstnerne har forholdsvis god utdannelse og kjenner tradisjonen, både avantgardens historie i tillegg til kunstteori. Men som nevnt blir det nærmest om   gjøre   spille dum.⁶⁴

Det kan også virke som en strategi for   bli lagt merke til, blir   senke seg fra en elitistisk og ekskluderende sfære ned på et mer ”folkelig” nivå ved hjelp av mer velkjent formspråk og

⁶¹ Carl Freedman, ”Living in a Material World” i *Frieze* (nr. 35, 1997), 49.

⁶² Stallabrass, *High Art Lite*, 4.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, 21.

tematikk. I tillegg kan man ikke si at YBA representerer kunstnere som har stilt seg kritisk til den etablerte kunstinstitusjonen. Et eksempel på dette er hvordan Damien Hirst helt siden *Freeze* har akseptert og arbeidet innenfor det etablerte systemet. Det vil ikke være feil å si at det har blitt snobbet nedover i tillegg til et ønske om å befinne seg trygt innenfor kunstverdenens rammer. En konsekvens av dette har vært en sammenblanding av elementer både fra populærkulturen og avantgardetradisjonen. Slik jeg forstår det ligger noe av kjernen til det Stallabrass gir betegnelsen ”high art lite” nettopp her. Selv sier han om denne betegnelsen: “I hope that it captures the idea of what I will describe, an art that looks like but is not quite art, that acts as a substitute for art.”⁶⁵ Dette kan forstås dit hen at vi har å gjøre med et kulturelt fenomen som befinner seg mellom kunstinstitusjonen og populærkulturen, men som har skaffet seg status som kunst.

Når Stallabrass sier at ”high art lite” likner på kunst, men ikke er det, må det oppfattes som at vi kun sitter igjen med overflaten, en ytre likhet. Bakenfor denne overflaten som ”ligner på kunst” sitter man så igjen med en tomhet. En kritisk innvending mot en kunstner som Damien Hirst kan være inntrykket av at han avviser det moralske og sosiale ansvaret for arbeidet som produseres og at materialet kun blir *presentert* for betrakteren, som så kan gjøre hva en selv vil ut av det. I et intervju med David Bowie sier Hirst selv:

However, something that really gets to me is that the work should be totally delicious visually and that you shouldn't necessarily have to work hard at intellectualising. It can just be something fundamentally expressionistic. [...] I have no social conscience when I'm working. It's out of my hands. The viewer may want to make the judgement.⁶⁶

Hirsts uttalelse gir inntrykk av at det visuelt slående og oppsiktsvekkende har høyest prioritet i arbeidene hans. Det viktige ser ut til å være at betrakterens oppmerksomhet blir fanget så fort som mulig både ved hjelp av lettfattelig tematikk og visuell innpakning. En innvending på dette punktet er spørsmålet om i hvilken grad denne typen verk vil være levedyktige eller om det forholdsvis raskt utspiller rollen det har i øyeblikket. I artikkelen ”The Lion and the Dead Lamb” påpeker Bryan Appleyard, som så mange andre, at Damien Hirst representerer en kunst som ikke vil tilhøre samtidskunstens lukkede, spesialiserte område, men heller ønsker å rekke ut til det virkelige livet.⁶⁷ Et viktig virkemiddel for å nå dette målet blir å provosere og sjokkere, men det er ikke noe nytt i kunsthistorien. Appleyard trekker i denne sammenheng

⁶⁵ Ibid., 2.

⁶⁶ David Bowie, ”(s)Now” i *Modern Painters* (sommer, 1996), 38.

⁶⁷ Bryan Appleyard, ”The Lion and the Dead Lamb” i *The Independent* (11. mai, 1994), 17.

frem Andy Warhol som i like stor grad som Hirst klarte å vekke oppsikt innen de fleste deler av kultur- og samfunnslivet. En betydelig forskjell mellom disse to er at Warhol har klart å overleve tidens tann, han har gått fra å være nærmest et motefenomen til å bli tidløs. Hirst på den andre siden har, i følge Appleyard, ikke hatt den fordelen Warhol hadde, nemlig at han klarte å utnytte omgivelsene og tidsånden han levde i. Hirsts generasjon kombinerer manipulasjon av markedet med aggressive og polemiske budskap som er mye mer direkte enn det Warhol i sin tid presenterte. Betrakteren kommer alt for fort frem til kjernen av verket og kunsten blir like flyktig som budskapene som fremsettes.⁶⁸ Mens arbeidene til kunstnere som Andy Warhol har klart å leve videre utover den relevansen de hadde i sin samtid har Appleyard vanskelig for å se det samme gjelde Damien Hirst.

Appleyard er ganske så bastant i sine påstander, og som et motargument bør det innvendes at det er i tidligste lage å vurdere i hvilken utstrekning arbeidene til Hirst og YBA har levedyktighet og vil bli verdsatt i fremtiden. Det er heller ikke en relevant problemstilling i denne sammenhengen. Kanskje vil det være riktig å si at Hirst i like stor grad som Warhol er i stand til å speile sin egen samtid. I forbindelse med den økonomiske- og politiske situasjonen i Storbritannia, som jeg er inne på i begynnelsen av dette underkapitlet, bør det nevnes at overgangen mellom åtti- og nittitallet representerer en tid da troen på de store utopiene for alvor begynte å falle sammen. John Roberts skriver at denne perioden er den første siden den franske revolusjonen hvor løftet om sosialisme eller radikal sosial forandring har blitt rent utopisk.⁶⁹ David Barret ser fremveksten av den unge britiske kunsten i sammenheng med en kulturell krise, hvor selve ideologien slår feil og etterlater seg forvirring. Dette er en krise som vokste frem på åttitallet og som preger nittitallet. Det finnes ikke lenger et sentrum for den kollektive bevisstheten: "No one really knows what is of value since all values were levelled in the 80s."⁷⁰

Denne situasjonen trenger nødvendigvis ikke bety noe negativt for samtidskunsten, men heller være med på å danne et klima hvor ting ligger til rette for å skape noe nytt. I følge Barret har det verste allerede skjedd og vi sitter igjen med et rikt utvalg rester kunstnerne kan benytte seg av: "It may be a kind of cultural nuclear winter for everybody else, but it's definitely

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Roberts, "Mad for It!", 41.

⁷⁰ Barret, "First Generation Reproduction", 124-125.

springtime for young artists.”⁷¹ Når kulturen befinner seg i en situasjon som beskrives her, får kunsten muligheter til å undersøke områder utenfor det som tidligere har blitt forventet, på jakt etter nye elementer i forsøket på å skape noe nytt. Når sentrum har forsvunnet øker også friheten til å kunne plukke fritt. Som nevnt er et sentralt kjennemerke ved YBA at de har brukt denne situasjonen til å vektlegge områder innen samfunnslivet som tidligere har blitt knyttet først og fremst til populærkulturen. Det kan her være snakk om ta opp temaer som ellers ofte forbindes med for eksempel poptekster, eller et formspråk som vi vil forvente hører hjemme innen design av plateomslag og trendmagasiner. Som jeg skal komme tilbake til senere, utgjør på mange måter de populærkulturelle produktene en egen sfære eller en verden folk både kan drømme seg inn i og kjenne seg igjen i.

Den britiske popkunsten

Ved siden av linjene til readymades og andre fremstillingsmåter som oppstod i forbindelse med den historiske avantgarden, blir YBA og da særlig virksomheten til Damien Hirst sammenliknet med den britiske popkunsten som vokste frem i kjølevannet av *Independent Group* på midten av femtitallet. På denne tiden begynte kunsten i Storbritannia å orientere seg mot et nytt visuelt formspråk og ny tematikk, særlig hentet fra den amerikanske populærkulturen som det britiske samfunnet i stadig større grad hadde blitt eksponert for. På mange måter ble det med dette innført en ny ikonografi, ofte ved hjelp av nye representasjonsteknikker, hvor lett tilgjengelige kulturgjenstander som var med på å prege folks livsstil ble trukket inn i kunstens verden.

På sekstitallet, i likhet med nittitallet, fremsto London som selve hovedsetet for det nyeste innen britisk samtidskunst. Og det er på denne tiden vi får betegnelsen ”Swinging London”. Dette blir ofte omtalt som selve gullalderen særlig for britisk kunst og popmusikk. At kunsten tok i bruk motiver og representasjonsteknikker fra andre kulturelle felt er ikke det eneste sentrale kjennemerket på denne perioden. ”Swinging London” viser også til et miljø hvor kunstnerne fikk kjendisstatus på linje med film- og popstjerner, og hvor de fikk tilnærmet lik offentlig oppmerksomhet. Når kunsten, og kunstnerne selv, på denne måten deler arena med populærkulturen, kan en stille seg spørsmålet om populærkulturen nærmer seg kunsten under seg. Eller har det seg slik at sistnevnte har mulighet til å ivareta sin kritiske distanse?

⁷¹ Ibid., 124.

I *Hiding in the Light: On Images and Things* skriver Dick Hebdige at popkunsten har et ambivalent forhold til sitt råmateriale, en ambivalens som er en del av årsaken til kritikken den har møtt. Men en viktig egenskap ved denne kunsten er at den utnytter sine egne motsetninger i stedet for å løse dem.⁷² Hebdige mener noe av popkunstens potensielle kritiske kraft ligger i avvisningen av transcendens og fokuseringen på selve overflaten: "However, it is precisely here, on the reflective surface of pop that I would argue its potentially critical and iconoclastic force can be located."⁷³ Gjennom minimal transformasjon av objektet som avbildes, åpnes det opp for kritisk og kreativ respons på populærkulturen, og med dette problematiseres det som kan sees på som en nødvendig avstand for et "estetisk blikk". Betrakteren inviteres til å absorbere objektet fremfor å kontemplere over det.⁷⁴ Men selv om fenomenet kan behandles teoretisk, mener Hebdige arven etter popkunsten ikke er å finne i maleriet eller akademiske analyser, med heller innenfor områder som grafikk, mote og populærmusikk. Det endelige stoppestedet er altså ikke i kunsten, men i populærkulturen.⁷⁵

Uten at jeg skal gå nærmere inn på problemstillinger knyttet til den britiske popkunsten på sekstitallet, er det ikke vanskelig å se en del tydelige likheter med miljøet i London på nittitallet. I tillegg til å hente formspråk og tematikk fra populærkulturen blir kunstnerne som forbindes med YBA knyttet til et miljø, særlig i London, bestående av aktører fra ulike kulturelle områder. Kunst- og rock-/popmiljøet smeltet på mange måter sammen og betegnelser som "brit-art" og "brit-pop" dukket opp og ble en viktig del av markedsføringen av kunst og musikk. Et eksempel på hvordan skillene mellom de to arenaene ble brutt ned er blant annet at Damien Hirst laget musikkvideo for bandet *Blur* ved siden av å ha designet plateomslag og restaurantinventar. Men de diffuse grensene mellom kunstmiljøet og populærkulturen vises ikke bare ved at det samarbeides om ulike prosjekter. Som nevnt finner det også sted en sammenblanding av sosiale miljøer. En lang rekke kunstnere, med Hirst som et godt eksempel, beveger seg på de samme sosiale arenaene som celebriteter innen musikk, film, design og liknende, akkurat som på sekstitallet, og får med dette noe av den samme oppmerksomheten i massemedia.

Særlig når vi leser katalogtekster i forbindelse med utstillinger av den unge nittitallskunsten blir ofte sammenlikningen med sekstitallets "the golden age" trukket frem. Som jeg har nevnt

⁷² Hebdige, "In Poor Taste: Notes on Pop" i *Hiding in the Light*, 140.

⁷³ *Ibid.*, 141.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*, 142-43.

tidligere er katalogen til "*Brilliant!*" *New Art from London* et eksempel på anstrengelsene for å sette YBA inn i en større historisk årsakssammenheng, hvor sekstitallet blir trukket frem som selve gullalderen der Storbritannia ble tydelig plassert på verdenskartet. "*Brilliant!*" kan virke som et forsøk på å gjenta denne suksessen, og det spilles videre på myten om den særskilt britiske kunsten. I katalogen til *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* trekker Richard Shone frem utstillingen *London: The New Scene* som fant sted i Walker Art Centre, Minneapolis i 1965, samme sted som "*Brilliant!*" tredivet år etter. Shone mener denne utstillingen var viktig for å markere den britiske kunsten i utlandet som en blomstrende hipp, anti-etablert urban kunstscene: "This and other similar shows helped to promote the new semi-mythical status of the '60s as a golden age."⁷⁶ Det kommer her frem hvordan mange av strategiene fra sekstitallet blir brukt om igjen på nittitallet.

Men det kan være på sin plass å undersøke i hvilke reelle likheter det er å finne mellom kunsten på seksti- og nitti-tallet. Det man kan spørre om er i hvilken grad det eventuelt er snakk om kun ytre likheter, siden sekstitallet representerte andre sosiale og politiske forhold, ved siden av at kunstverdenen så ganske annerledes ut på den tiden. Denne problemstillingen er blant det Patricia Bickers tar opp i sitt essay i katalogen *Pictura Britannica: Art from Britain*. Hun nevner hvordan blant andre Gilbert and George ofte blir trukket frem som gudfedre for den nye generasjonen på nittitallet og med dette representerer en link tilbake til sekstitallet.⁷⁷ Selv om det finnes paralleller til det politiske klimaet og kunstens rammevilkår på sekstitallet, mener Bickers det i stor grad er snakk om kosmetiske likheter. De som trekker frem likhetene har ofte en tendens til å blande stil med innhold. En viktig grunn til interessen for sekstitallet blant de unge kunstnerne kan like godt ha å gjøre med at dette er tiåret de fleste personene innen denne generasjonen ble født.⁷⁸

Man må heller ikke glemme at åttitallet fikk stadig lavere status i løpet av det neste tiåret innenfor de fleste områder av kulturen. Det dukket etter hvert opp en retrobølge, særlig innen musikkverdenen som heller vendte blikket tilbake til sekstitallet. Dette er et tiår de fleste innen den unge kunstnergenerasjonen har hørt mye om, men selv ikke opplevd. I følge David Barret er det de positive sidene ved dette tiåret som har overlevd og blitt brakt videre til de

⁷⁶ Shone, "From 'Freeze' to *House*", 14.

⁷⁷ Patricia Bickers, "As others see us: Towards a History of Recent Art from Britain" i *Pictura Britannica*, 69.

⁷⁸ Ibid.

neste generasjonene.⁷⁹ Når det gjelder åttitallet, til sammenlikning, mener han det forholder seg ganske annerledes. Ved siden av at Barret mener vi, på nittitallet, på mange måter fortsatt lever midt oppi denne perioden, blir den i stor grad forbundet med nedgangstider og pengemakt.⁸⁰ Sekstitallet representerer altså en epoke vi har fått såpass på avstand at det har blitt lett å få oversikt over den, og mye av kompleksiteten og motsetningene har gjennom årenes løp blitt visket ut.

Kunst og populærkultur

Som vi har sett er et viktig fellestrekk mellom seksti og nittitallet hvordan deler av den britiske kunsten henter tematikk og formspråk fra populærkulturen. Vi må ikke glemme det forholdsvis lange tidsspennet mellom de to periodene, og at det er snakk om forskjellige tilnæringsmåter til de populærkulturelle formene. Blant annet var rock- og popmusikken et ganske nytt fenomen i Storbritannia på sekstitallet, samtidig som mediepåvirkningen var betraktelig mindre. Hirsts og YBA tilhører en generasjon med en ganske annen bakgrunn enn sine forgjengere. De er vokst opp i en tid dominert av stadig økende mengder forbruksvarer og massemedier, med populærkulturen som en integrert del av hverdagslivet.

For å få et bedre overblikk over den britiske kunstens forhold til populærkulturen kan vi gå tilbake og se nærmere på en ny type kulturkritikk som dukket opp i Storbritannia på sekstitallet. I første omgang var det snakk om studier av de mer ”folkelige” sidene av den britiske kulturen blant annet som en form for reaksjon mot distinksjonene mellom ”høy” og ”lav”, ”kulturen” og ”massene”. Distinksjoner som kan knyttes til modernismens fremgang. En representant for denne nye typen forskning er blant andre Richard Hoggart som i *The Uses of Literacy* (1958) studerer arbeiderklassekulturen i Storbritannia. Etter hvert utviklet denne alternative kritikken seg til også å omfatte mer populære strømninger innenfor det moderne samfunnet. Et samfunn med et konsummarked stadig mer preget av lett tilgjengelige kulturgjenstander som film, plater, reklame, mote osv.

Center for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham, startet av Hoggart i 1964, utviklet seg til å bli et av hovedsetene for forskningen på populærkulturelle fenomener.

⁷⁹ Barret, ”First Generation Reproduction”, 124.

⁸⁰ Ibid.

I katalogen til *Pictura Britannica: Art from Britain* trekker Bernice Murphy frem hvordan studier av populærkulturen brer om seg på samme tid som kunsten eksperimenterer med populærkulturelle. Her kommer det frem hvordan to bevegelser krystalliserer seg: På den ene siden har vi teoretiseringen av populærkulturelle former og deres spredning i det moderne samfunnet, og på den andre siden hvordan disse formene, som for eksempel reklame, blir oversatt til visuell kunst.⁸¹ Murphy legger her vekt på at sammenhengen mellom disse to strømningene i liten grad har blitt lagt merke til og diskutert i den brede kulturelle konteksten som visuell kunst befinner seg innenfor. Men likevel har det hatt en påvirkning på det som har blitt produsert.⁸²

Selv om både den britiske populærkulturen og deler av den britiske kunstverdenen begynte å se mot USA på femtitallet, vil det være på sin plass å undersøke om det er mulig å betegne noe som en særskilt *britisk* populærkultur. Som vi har sett bygde populærkulturforskningen i Birmingham videre på studiene av arbeiderklassekulturen, og man fikk på mange måter en sammenblanding av britiske stereotyper og nyere amerikanske kulturformer. Siden det parallelt med de kunstneriske eksperimenteringene også foregikk en akademisk og teoretisk behandling av de nye kulturelle formene, kan en konsekvens være at man i Storbritannia fikk et mer reflektert forhold til populærkulturen. Det ble etter hvert en måte å uttrykke den britiske identiteten som i mindre grad kunne knyttes til den industrielle revolusjonen og de britiske koloniene.

Det er selvfølgelig et spørsmål om i hvor stor utstrekning populærkulturen i Storbritannia er i stand til å uttrykke noe spesifikt britisk, en britisk identitet. Er det i det hele tatt mulig å se noen forskjell fra amerikansk populærkultur, siden det var nettopp mot USA deler av den britiske kulturen vendte blikket på femtitallet og fremover? De fleste er enige i at det vi betegner som dagens populærkultur, som er tett sammenvevd med ungdoms- og rockekulturen, opprinnelig er et amerikansk fenomen. Men etter hvert har Storbritannia i nesten like stor grad blitt forbundet med denne kulturen. Særlig på sekstitallet og årene fremover har en rekke britiske pop- og rockeband markert seg like mye internasjonalt som sine amerikanske kollegaer. På mange måter blir det snakk om et skille mellom amerikansk og britisk rock- popkultur der man i Storbritannia kan finne en feiring av popen også innenfor middelklassen og overklassen. Dessuten er det nettopp i Storbritannia noen av de viktigste

⁸¹ Murphy, “Pictura Britannica”, 59-60.

⁸² Ibid., 60.

trendmagasinene som *I-D* og *The Face* blir utgitt. Siden åttitallet har disse magasinene vært viktige medspillere når det gjelder å sette den populærkulturelle dagsorden, både når det gjelder design, mote, musikk osv.

Når flagget trekkes inn i populærkulturen allerede på sekstitallet, viser det hvordan det mest spesifikt britiske symbolet kan bli satt i en ny sammenheng, og med dette får en ny funksjon og blir fylt med nytt innhold. Når flagget på denne måten dukker opp på plateomslag og på forsiden av musikk- og trendmagasiner fungerer det, som Bernice Murphy skriver, blant annet som et emblem for den britiske popmusikkens internasjonale triumf ved siden av at det lekes med og ironiseres over dets tradisjonelle innhold og funksjoner: "Ironised, the flag of once-potent imperialism could be redeployed as a counter-cultural badge of new social relations."⁸³ Et godt eksempel på flaggets nye og utvidede funksjon er forsiden på *Vanity Fair* i mars 1997. I tillegg til hovedoppslaget: "London Swings Again!" ser vi vokalist og frontfigur i *Oasis*, Liam Gallagher og kjæresten hans ligge til sengs med "Union Jack" som sengetøy.⁸⁴ Dette viser hvordan flagget blir brukt som merkelapp både på den britiske popmusikken, på London som populærkulturens hovedstad der de sentrale tingene skjer og som et tegn på en repetisjon av sekstitallets vitale kulturmiljø.

Et særtrekk som ofte blir trukket frem i sammenheng med den gjensidige påvirkningen mellom kunsten og populærkulturen i Storbritannia siden sekstitallet er det faktum at mange innen rock- og popmiljøet er utdannet fra diverse kunsthøgskoler. Blant de tidlige eksemplene på dette har vi for eksempel Pete Townshend fra *The Who* og Bryan Ferry fra *Roxy Music*, mens nyere band som *Blur* og *Pulp*, fra nittitallets "brit-pop"-bølge, også har medlemmer med kunsthøgskolebakgrunn. I følge John A. Walker er dette et typisk britisk fenomen. Vi finner ikke igjen noe tilsvarende i USA, og det er blant annet i sammenheng med dette det utvikler seg en oppmerksomhet rettet mot den britiske identiteten.⁸⁵ Dette er eksempler på hvordan de samme aktørene kan operere innenfor både kunstverdenen og populærkulturen, noe som igjen fører til gjensidig påvirkning og idéutvekslinger.

Når en kunstutdannet musiker tar med seg lærdom fra kunstverdenen inn i rocken/popen, er det et eksempel på hvordan kunsten også fungerer som det Walker kaller en "imagebank" for

⁸³ Ibid., 23.

⁸⁴ *Vanity Fair* (mars 1997).

⁸⁵ John A. Walker, *Cross-Overs: Art into Pop: Pop into Art* (London: Methuen, 1987), 15.

rock- og popmusikken. Som eksempel nevner han hvordan *The Who*, på platen *Sell Out*, viser en image inspirert av popkunst.⁸⁶ Samarbeid mellom kunst- rockeverdenen er selvsagt ikke noe som kun kan knyttes til Storbritannia, noe for eksempel Andy Warhol og Velvet Underground i New York på sekstitallet viser. Men det markerer seg likevel tydelig som et britisk fenomen. Som andre eksempler på hvordan rocken og popen plukker mer eller mindre fritt fra kunsten trekker Walker blant annet frem punkens bruk av dadaismens antikkunst og collageestetikk.⁸⁷ I tillegg kommer han med mer konkrete eksempler som for eksempel omslaget på *New Orders* plate *Power, Corruption and Lies*, hvor et tradisjonelt stilleben er satt sammen med abstrakte elementer.⁸⁸ *New Orders* plateomslag er en god illustrasjon på det Walker mener med ”stylistic eclecticism” hvor man tar seg den friheten å reprodusere, imitere og sitere ironisk ulike stilarter uten å gå inn i dypere meninger som eventuelt måtte befinne seg under overflaten.⁸⁹

I de senere årene har man sett hvordan kunstnerne i stadig økende grad beveger seg ut av kunstverdenen og over på andre arenaer, en tendens som viste seg ekstra tydelig i Storbritannia på nittitallet. I essayet ”Art Capital” skriver Simon Ford og Anthony Davies om hvordan kunstnerne selger sine tjenester til kunder som befinner seg utenfor gallerisystemet.⁹⁰ Dette kan være reklamebyråer, eiendomsutviklere, restauranter osv. Næringslivet har i følge Ford og Davies sett hvilken markedsverdi kunst kan ha, noe som viser seg særlig tydelig etter at den britiske kunsten har blitt lettere tilgjengelig og blant annet likner mer og mer på reklame. I tillegg til å ha gjort arbeidene mer markedsvennlige, har særlig de unge kunstnerne blitt sett på som en ressurs når produkter og tjenester skal markedsføres til stadig nye grupper av konsumenter. Et eksempel på en slik målgruppe er unge design- og stilbevisste mennesker som ofte ikke responderer på konvensjonelle reklame- og markedsføringsteknikker på den måten næringslivet ønsker. Derfor kan den unge britiske kunsten brukes for å skape troverdighet: ”The fashionable image of the yBa, promoted in magazines such as Elle, Vogue and Dazed and Confused, fits the bill perfectly”.⁹¹

En type kunst som skal kunne fungere på en hensiktsmessig måte innenfor de rammene jeg

⁸⁶ Ibid., 77.

⁸⁷ Ibid., 80.

⁸⁸ Ibid., 88.

⁸⁹ Ibid., 93.

⁹⁰ Simon Ford og Anthony Davies, ”Art Capital” i *Art Monthly* (nr. 213, februar, 1998).

⁹¹ Ibid., 4.

nevnte ovenfor, må kunne vekke oppsikt i tillegg til å være såpass enkel og lett tilgjengelig at betrakteren/konsumenten fatter budskapet uten for store anstrengelser. Når kunsten inntar rollen som en ressurs på andre områder enn kunstverdenen, som for eksempel reklame og markedsføring, kan en spørre seg om selve kunstproduksjonen blir påvirket av dette. Damien Hirst er en kunstner som passer inn i dette samspillet mellom kunsten og markedet. Som tidligere nevnt arbeider han, i likhet med mange av hans kolleger vi forbinder med YBA, innenfor et formspråk og en tematikk med en stor evne til å stikke seg ut i tillegg til å kunne skape en følelse av gjenkjennelse hos betrakteren. Dette er egenskaper som gjør at han også finner seg godt til rette innenfor eksempelvis produksjon av musikkvideoer og plateomslag. En sentral innvending mot denne tendensen kan være at kunsten så å si smelter sammen med de produktene innenfor massekulturen som den skal hjelpe til å selge. Dette kan føre til at kunstnere som Damien Hirst like mye blir assosiert med grafisk design som med ”seriøs” kunst.

Men det er ikke bare de kommersielle kreftene innen populærkulturen som kan dra nytte av det kunsten har å tilby. I stor grad går bevegelsen også den andre veien, noe YBA og særlig Hirst ofte blir trukket frem som eksempel på. Like mye som kunsten kan være til hjelp ved markedsføring av ulike produkter, kan referanser fra populærkulturen være til hjelp for at kunsten skal kunne bli synlig i en verden hvor stadig flere aktører kjemper om oppmerksomhet. Et viktig særtrekk ved YBA er i følge Julian Stallabrass at de gjennom slike referanser forsøker å henvende seg både til massemedia og et bredere publikum på den ene siden, i tillegg til en snevrere kunstverden på den andre. Selv om han mener det så å si er umulig å operere på begge arenaer og samtidig ta disse alvorlig, er han enig i at de har klart å tilegne seg offentlig oppmerksomhet som er unik i kunstens verden.⁹²

En av de sentrale årsakene til at den unge britiske kunsten på nittitallet har fått denne betydelige offentlige oppmerksomheten, er som jeg har nevnt tidligere at vi har å gjøre med arbeider som ved hjelp av formspråk og tematikk har evnen til både å vekke oppsikt og gjenkjennelse hos betrakteren. Mye av kjendisstatusen henter YBA, i følge Simon Ford, fra populærkulturen og verkenes publikum er på forhånd vel definert.⁹³ Men siden kunstverdenen fortsatt er en del av høykulturen, og for at det ikke skal være tvil om arbeidenes status som kunst, er det viktig også i tillegg å distansere seg fra populærkulturen: ”The style of the

⁹² Stallabrass, *High Art Lite*, 11.

⁹³ Ford, ”Myth Making”, 5.

popular and the vernacular is quoted but only in order to be converted via pastiche to rejuvenate a moribund high culture.”⁹⁴

Det kan selvfølgelig diskuteres i hvilken grad kunstnere som Damien Hirst har et kritisk og refleksivt forhold til de ulike populærkulturelle uttrykksmåtene, noe jeg skal komme tilbake til senere. Men det er hevet over enhver tvil at disse uttrykksmåtene setter betydelig preg på arbeidene som produseres. Ved siden av at det bevisst hentes elementer fra populærkulturen er det viktig å ha i bakhodet at dette er kunst produsert av en generasjon som er vokst opp i og sosialisert inn en verden hvor massemedia, særlig TV, er viktige identitetsskapere. Bernice Murphy legger vekt på den sosialiserende effekten TV har hatt på stadig flere generasjoner av kunstnere, der man først blir tiltalt som forbruker og deretter som samfunnsborger. Dette har ført til forandringer i konstruksjonen av personlige og sosiale identiteter, og det har blitt flytende grenser mellom det offentlige og det private, det personlige og det sosiale.⁹⁵

Uansett kritikken mot Hirst og YBA om overflatiskhet og at de beveger seg i grenseland for hva som kan betegnes som kunst, har de skaffet seg en plass innefor kunstinstitusjonen og blir vurdert utfra denne posisjonen. John Roberts, som er langt mer vennligsinnet overfor YBA enn for eksempel Julian Stallabrass, legger vekt på at det ikke eksisterer noe ønske om assimilering mellom kunsten og populærkulturen: ”Rather it treats the aesthetically despised categories and pleasures of popular culture.”⁹⁶ Populærkulturens former og temaer blir altså, i følge Roberts, behandlet som en del av kunstens tematikk og skillet mellom de to kategoriene blir beholdt.

Kunst og merkevarebygging

De tette forbindelsene til populærkulturen og massemedia har vært viktig i oppbyggingen av den unge nittitallekunstens image. Og nettopp image har betydd enormt mye for at YBA har blitt et begrep som etter hvert har fått en høy markedsverdi. Kanskje vil det være riktig å si at vi her snakker om en merkevare som selger godt, og som i tillegg kan brukes til å selge andre ”varer”.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Murphy, “Pictura Britannica”, 24.

⁹⁶ Roberts, “Mad for It!”, 30.

Det er flere årsaker til at både Damien Hirst og YBA nærmer seg det vi kan karakterisere som merkevarer. Uten at jeg skal gå altfor grundig inn på det her, er det noen momenter som er verd å få med. Som nevnt har betegnelsen ”britisk” i tillegg til ”ung” i de fleste sammenhenger blitt knyttet til denne kunsten, særlig i forbindelse med utstillinger i utlandet. Under disse merkelappene har vi gjennom massemedia blitt presentert for en generasjon unge britiske kunstnere som representerer noe nytt og friskt, som i tillegg gjentatte ganger provoserer og utfordrer etablerte konvensjoner på samme måte som i sin tid dadaismen, og mye senere punken. Dette er som sagt karakteristikk som hopper over det faktum at disse kunstnerne ganske raskt ble innlemmet i kunstinstitusjonen og blir omsatt for høye priser.

I denne sammenhengen må samleren og reklamemannen Charles Saatchi nevnes. I kjølvannet av *Freeze* kom han tidlig på banen som den største samleren av ung britisk kunst. Han kjøpte sitt første verk av Hirst i 1990, og en serie utstillinger med verk fra Saatchi-samlingen, under navnet *Young British Artists*, på første halvdel av nittitallet er, som allerede nevnt, opphavet til betegnelsen denne generasjonen har blitt kjent under. Etter at Saatchi, for å dekke gjeld, solgte store deler av den internasjonale samlingen sin på begynnelsen av nittitallet, startet han for alvor å bygge opp sin britiske samling. Mange har vært kritiske og ment at han gjennom kjøp og salg i bulker, har klart å manipulere prisene på kunsten, særlig de verkene han kjøpte forholdsvis billig tidlig på nittitallet. Mens reklamebyrået Saatchi & Saatchi som han drev sammen med broren gikk med tap, hadde han suksess innen kjøp og salg av kunst.⁹⁷ Uavhengig av hvilke metoder han har brukt, er de fleste enig i at den viktigste årsaken til at YBA fungerer som en merkevare har bakgrunn i Saatchis talent innenfor markedsføring og reklame.

Julian Stallabrass er, ikke uventet, svært kritisk til Charles Saatchi og måten han har fått YBA frem i rampelyset. Ved siden av å påpeke at denne gruppen ikke er representativ for den britiske kunsten på nittitallet, men heller en samlers personlige smak, mener han dette nærmest er et fenomen Saatchi har konstruert gjennom markedsføring, store oppkjøp og kontroll med prisene. Han kjøpte denne kunsten da den fortsatt var billig for deretter å sørge for at prisene steg.⁹⁸ Etter hvert som Saatchi-samlingen, slik vi kjenner den i dag tok form, har den også gitt Charles Saatchi selv en betydelig markedsføring. Saatchi og den unge nittitallskunsten blir gjensidig forbundet med hverandre.

⁹⁷ Patricia Bickers, ”Sense & Sensation” i *Art Monthly* (nr. 211, november, 1997), 5.

⁹⁸ Stallabrass, *High Art Lite*, 196-98.

3. *Mother and Child Divided* – overflate og stil

Mother and Child Divided innehar de karakteristiske elementene som kjennetegner de fleste av Damien Hirts formalinarbeider. Også dette verket er enkel i formen, og med nærmest et minimum av virkemidler skaper Hirst et direkte og visuelt slående uttrykk. En ku og en kalv er delt på langs og fordelt på fire stål og glassbeholdere fylt med formalin. Beholderne på sin side fremstår med en blank, kjølig og strømlinjeformet overflate, der de hvite stålrammene og glassflatene, farget av formalinens blågrønne farge, utgjør hovedbestanddelene. Foruten dyrekadavrene består *Mother and Child Divided* av bestanddeler som på mange måter kan sies å kjennetegne kunstnerskapet: glassbeholdere, rene linjer, blanke flater samt klare og iøynefallende farger. Jeg vil litt senere i kapitlet gå inn på en grundigere beskrivelse av verket, men siden linjene trekkes til visuell kultur på åttitallet, vil jeg først se nærmere på trendmagasinet *The Face* og den enorme betydningen det har hatt innenfor dette tiårets populærkultur.

The Face som representant for den britiske populærkulturen

Da *The Face* (ill. 3) dukket opp på begynnelsen av åttitallet representerte det noe helt nytt og har på mange måter fungert som mal og standard for liknende magasiner i ettertiden. Her fikk verden se et blad hvor den visuelle overflaten kom i sentrum, og der ingen ting var tilfeldig satt sammen, enten det var bilder, overskrifter, tekst eller reklame. Alle de visuelle elementene var likestilte og utgjorde en nøye konstruert helhet. Vi fikk levert selve mønsteret på det nyeste innen grafisk design. Utover på åttitallet var det nettopp denne typen blader, med *The Face* i spissen, som satte dagsorden innenfor livsstilsmarkedet med presentasjoner av det nyeste innen samtidens populærkultur. Verden fikk se hva det vil si ”to look contemporary” som Dick Hebdige skriver.⁹⁹

Det er nærliggende å tenke seg at blader som *The Face* må ha hatt en påvirkning på den unge generasjonen kunstnere i Storbritannia på nittitallet: De som vokste opp med åttitallets populærkultur og som vi må regne med ble formet av den. I følge Dick Hebdige hadde nettopp *The Face* en betydelig rolle i utformingen av det han kaller en åttitalssensibilitet: “It has been instrumental in shaping an emergent structure of feeling, a 1980s sensibility as distinctive in its own way as that of the late 1960s (though how resilient that structure will

⁹⁹ Hebdige, “The Bottom Line on Planet One: Squaring Up to the Face” i *Hiding in the Light*, 174.

prove remains to be seen).”¹⁰⁰ Denne visuelle kulturen, eller sensibiliteten, som *The Face* står for kan være interessant å undersøke som et rammeverk for lesning av Hirsts og YBAs arbeider. På mange måter representerer dette bladet en generasjons ståsted. Sett med ettertidens øyne kan det virke som bladet spilte en ambivalent rolle på åttitallet siden det her er snakk om en balansegang mellom det rent kommersielle og en deltagelse i fronten av populærkulturen som også styres av en ikke-kommersiell gjør-det-selv-holdning. Ved siden av en fremtreden som et glossy moteblad, er det viktig å ha med i betraktningen at *The Face* var tidlig ute i å gripe tak det nyeste innenfor trender og livsstiler ofte før det ble anvendt av reklameverdenen for å selge produkter. I tillegg til å ta fatt i det nyeste og hippeste som fant sted i Storbritannia, spilte bladet også en viktig rolle gjennom promovere sider av den amerikanske populærkulturen på de britiske øyene. Alt dette foregikk gjennom en presentasjonsform som var noe helt nytt, særlig for eldre generasjoner.

I følge Dick Hebdige representerer *The Face* en totalt designet verden av grafikk, typografi og fotografi, der alt er forbruksgjenstander eller har aspekter av det. Alt beveger seg på overflaten: ”The Face is not read so much as wandered through.”¹⁰¹ Men et spørsmål er hva slike magasiner har å bidra med overfor kunsten, i og med at design og visuell overflate er satt i sentrum. Hvilken type kulturell kapital, hvis man kan bruke det uttrykket, representerer *The Face*? I følge Hebdige kan man sammenligne *The Face*'s funksjon i forhold til kulturen i den postmoderne verden med hvordan Bibelen i sin tid forsynte kunsten med billedspråk og epistemologiske kategorier.¹⁰² Her er det viktig å ha i bakhodet at dette er et livsstilsmagasin som presenterer leserne for en rekke livsstilvalg fremfor å levere kunnskap innenfor det mer snevre kulturbegrepet. Disse livsstilvalgene har mer å gjøre med musikk, klesmote, design osv, og det er heller snakk om orientering og beskrivelse, ofte på en tvetydig og ironisk måte, fremfor å gå noe særlig i dybden: ”Thus the impression you get as you glance through the magazine is that this is less an ”organ of opinion” than a wardrobe full of clothes (garments, ideas, values, arbitrary preferences: i.e., signifiers).¹⁰³

Det Hebdige skriver om *The Face* er betegnende for en rekke lignende magasiner utover på åtti- og nittitallet, men også for andre uttrykksformer innenfor populærkulturen, særlig reklame og ulike typer grafisk design. Et fellestrekk ved disse uttrykksformene er betoningen

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., 162.

¹⁰² Ibid., 156-158.

¹⁰³ Ibid., 170.

av den ytre formen, noe som igjen har påvirket deler av den britiske kunstverdenen på nittitallet. *The Face* kan med dette sies å være både et symptom på, og en formidler av den britiske populærkulturens tematikk og formspråk.

Noe av det mest iøynefallende ved *The Face*, på begynnelsen av åttitallet, var hvordan det hierarkiske forholdet mellom tekst og bilde ble opphevet, og begge ble integrerte deler av den designede helheten eller, kanskje mer presist sagt, integrerte deler av overflaten. I følge Hebdige representerer bladet med dette et epistemologisk brudd i og med at leseren kan ”nyte teksten” uten noen forpliktelse til å ta et eventuelt budskap innover seg. Man kan heller plukke ut det man føler man har bruk for eller det som appellerer på ulike måter.

And this separation of pleasure/use value from any pledge/commitment to ”love, honour and obey” the diktats of the text constitutes the ”epistemological break which divides Planet One from Planet Two, and which sets up a field of alternating currents of attraction and repulsion between them.”¹⁰⁴

Hebdige mener som sagt at *The Face* representerer en ny verden og kaller denne *Planet Two*, mens den gamle får betegnelsen *Planet One*.

Det sentrale kjennemerket ved *Planet Two* er at dette er en verden av fragmenter hvor alt står side ved side og det er vanskelig å finne noen større enheter. Her blir det opp til betrakteren/leseren å trekke slutningene selv. Hebdige mener dette er en verden av tomme signifikanter. Bildets funksjon er ikke lenger å kun være en illustrasjon eller et supplement til teksten, men det har fått en mer selvstendig rolle der begge har et likeverdig forhold hvor de supplerer hverandre gjensidig.¹⁰⁵ I denne fragmenterte verdenen, hvor signifikantene er frigjort, har bildene løsrevet seg fra rasjonalistisk representasjonsteologi. De skal ikke nødvendigvis fortelle en historie eller peke mot noe utenfor seg selv. Teksten på sin side er like mye med på å beskrive bildene, som omvendt, i og med at alle rollene innen dette systemet er fleksible og ustabile. Det vises ikke til noen virkelighet bakenfor den som teksten og bildene selv skaper på magasinsidenes overflate.¹⁰⁶ Når ingen større helheter lenger eksisterer og signifikantene er tømt for innhold, kan hvert enkelt element like godt erstattes av et annet og distinksjonene mellom godt og dårlig, og høy og lav blir utydelige.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ibid., 162.

¹⁰⁵ Ibid., 159.

¹⁰⁶ Ibid., 159.

¹⁰⁷ Ibid., 163.

Hebdige ser altså på *The Face* som en verden der alt beveger seg på overflaten. Innenfor en slik verden blir det vanskelig eller nesten umulig å føre noen form for diskusjon frem mot tungtveiende standpunkter: "On a flat world, it is difficult to build an argument or to move directly from one point to the next because surface can be very slippery."¹⁰⁸ Ved siden av at hovedvekten er lagt på et samspill mellom bilder, tekst og grafisk design, er utsagnene som oftest preget av ironi og tvetydighet, ofte i samspillet mellom teksten og bildene. Det vil ikke være usannsynlig at et budskap vi mener å få ut av en tekst blir slått i hjel eller satt i tvil av bildene denne teksten er plassert i relasjon til. Selvfølgelig kan det også forholde seg omvendt, der et bildes betydning blir usikker på grunn av teksten bildet er satt i sammenheng med. Språkets oppgave er ikke her å diskutere bildets bakgrunn, funksjon eller eventuelle mening:

The function of the language in this second world is to supplement the image by describing the instant it embodies in order to put the image in play in the here and now – to turn it into a physical resource for other image-makers.¹⁰⁹

Med Dick Hebdiges analyse i bakhodet, kan det være fristende å se på det overflatiske nærmest som en horisontal verden hvor det ikke er snakk om å komme frem til noen bakenforliggende mening i tradisjonell forstand. Dette er en type metafor som tar utgangspunkt i "overflate" som det motsatte av "dybde", altså noe konkret med utstrekning i lengde og bredde, men som mangler substans. Men teoretisering som vektlegger nettopp overflate i sammenheng med tomme signifikanter kan her stå i fare for å overse forholdet mellom den unge leseren og bladet, og da mener jeg en leser som er innforstått med den kulturen *The Face* er representant for og har evnen til å beskrive. For åttitallets tyveåringer er dette en virkelighet hvor det absolutt er mulig å skille mellom godt og dårlig. Det er viktig å ikke glemme hvilken sentral rolle *The Face* har hatt når det gjelder diskusjoner om ulike former for sosial tilhørighet og diverse musikkideologiske retninger.

Helt fra starten av henvendte *The Face* seg til en generasjon som var vokst opp i skyggen av punkkulturen, hvor den mye omtalte "gjør-det-selv-holdningen" hadde fått fotfeste, etterhvert også innen for det kommersielle livsstilsmarkedet. Noe av det unike med *The Face* var evnen til å plukke opp både gatetrender og mer markedsstyrte trender. På denne måten kan det absolutt sies at bladet fungerte som en "stilbibel", også for de med mindre økonomiske

¹⁰⁸ Ibid., 170.

¹⁰⁹ Ibid., 159.

mulighet til å kjøpe seg stil og identitet. *The Face* var rettet mot en målgruppe som var opptatt av å vise frem sine kunnskaper om stil og kultur, et sted midt i mellom superkonsument og performancekunstner: "By reading *The Face* and experimenting with the styles described in it and by it, You could become a face, a player in an emerging club scene, a legend on your local high street."¹¹⁰ Magasinet ble både en "imagebank" og medspiller for en generasjon, eller nærmere bestemt en egen gruppe, unge lesere særlig på første halvdel av åttitallet, hvor forbruk, selvhevdelse og konstruksjon av identitet sto i sentrum. *The Face* befant seg i front når det gjaldt eksperimentering med magasindesign, i tillegg til å forsyne publikum med det nyeste innen trendverdenen.

Det er altså mye som skulle tilsi at skillelinjene mellom godt og dårlig ikke er så utydelige som Dick Hebdige vil ha det til. Det bør tas med i betraktningen at han representerer en annen generasjon, og sannsynligvis ikke er aktiv leser av *The Face*, men heller observerer fenomenet fra utsiden, ut fra sine forutsetninger og preferanser. Kanskje det er riktig å si at han ikke investerer de samme følelsene i bladet som åttitallets unge lesere og derfor leser magasinsidene "overflatiskhet" på en helt annen og mer rasjonell måte.

***Mother and Child Divided* og *The Face's* "overflatiske" verden**

Så kan man spørre seg hvilken forbindelse det er mulig å finne mellom *Mother and Child Divided* og *The Face*, to representanter fra hvert sitt kulturelle felt. På liknende måte som magasinet presenterte leseren for det nyeste innen magasindesign og sørget for at man kunne føle seg som en oppdatert deltager i trendverdenen, med oversikt over den voksende jungelen av livsstilsvalg, representerte Damien Hirst det som på nittitallet kunne sees på som noe av det nyeste innenfor den britiske kunstverdenen. *Mother and Child Divided* og liknende verk med bred omtale i media, var med på å vise folk hvordan man kunne henge med i tiden også når det gjelder kunst.

Det er mulig å trekke linjer mellom *Mother and Child Divided's* iøynefallende overflateestetikk og deler av det britiske musikkmiljøet på nittitallet. Mye av den såkalte britpopen viser at det var akseptert å produsere forholdsvis lett tilgjengelig og fengende popmusikk, uten at det nødvendigvis ble sett på som billig og kommersielt. Her finner vi noe

¹¹⁰ Andrew Calcutt, "Why *The Face* no longer fits: Who needs a 'style bible' when anything goes?", 14. april 2004, <http://www.spiked-online.com/Articles/0000000CA4D8.htm>.

av bakgrunnen for kritiske røster som for eksempel Julian Stallabrass' påstander om at Hirst ikke produserer kunst.¹¹¹ Argumentene som ligger til grunn for denne kritikken går ut på at dette er en type kunst som tar i bruk det lettfattelige og visuelt slående, på bekostning av blant annet kritisk innhold. Dette for å nå frem til et større publikum. Dermed argumenteres det for at kunsten beveger seg over mot design, markedsføring og fokusering på kunstneren som stjerne og celebritet, slik jeg var inne på i forrige kapittel.¹¹²

Før vi går nærmere inn på eventuelle møtepunkter mellom *Mother and Child Divided* og *The Face*, bør vi igjen vende tilbake til bladets rent grafiske egenskaper. Hva møter oss når vi åpner et eksemplar fra glanstiden på midten av åttitallet? Ved første blick kan det (særlig med datidens øyne) virke temmelig uoversiktlig og rotete, med blandingen av tekst, bilder, typografi og diverse reklameinnslag. Men ved nærmere ettersyn er det kanskje ikke så rotete likevel. Eller for å si det på en annen måte: kaoset er innordnet i en gjennomført og stilsikker layout hvor også reklameinnslagene tydelig bærer preg av å være strengt underordnet den visuelle helheten.

Som et betegnende eksempel vil jeg trekke frem novemberutgaven fra 1986, hvor *The Face* fortsatt bærer sterkt preg av den grafiske designeren Neville Brodys ideer og strategier.¹¹³ Hans design var en viktig brikke i utviklingen av det særegne visuelle preget som skulle vise seg å få enorm innvirkning utover åttitallet; og som gjorde at bladet kom til å skille seg tydelig særlig fra rekken av musikkblader som dominerte på slutten av sytti- og begynnelsen av åttitallet. Med *The Face* ble, som nevnt, den grafiske utformingen sidestilt med innholdet. På denne tiden hadde bladet en fast seksjon over flere sider kalt "Intro" (ill. 4) hvor leseren presenteres for et overblikk over det (populær)kulturelle landskapet. I den aktuelle utgaven har jeg plukket ut en dobbeltside fra "Intro"-seksjonen som et eksempel på hvordan tekst og bilder rammes inn i en formal helhet.¹¹⁴ Hovedsakelig består layouten av hovedelementene bilder, typografi og tekst – i dette tilfellet tre atskilte tekstspalter med hvert sitt tema.

Det mest iøynefallende er at typografien har samme visuelle status som bildene. Dette ser vi

¹¹¹ Stallabrass, *High Art Lite*.

¹¹² Ibid., 1-2.

¹¹³ Neville Brody begynte å arbeide for *The Face* i 1981. Med hans omforming utmerket bladet seg fra mengden av popblader, og det kunne innta statusen som "stilbibel" både når det gjaldt gatemote og grafisk design. Se for eksempel Andrew Calcutt, "The Face: Changing Faces" i *Brit Cult: An A-Z of British Pop Culture* (London: Prion Books, 2000), 188.

¹¹⁴ "Intro" i *The Face* (nr. 79, november, 1986), 32-33.

tydelig på måten initialene i hver av de tre tekstspaltene er uthevet, med en tykk grå strek under og plassert i hver sin sorte ramme. Men ikke nok med det, i de to første spaltene er initialene (en T og en A) gjentatt som to pastellfargede transparente skygger som ruver i bakgrunnen og glir over i, og nærmest invaderer og smelter sammen med tre motefotografier plassert på den venstre av de to sidene. Det største av fotografiene, som danner sidenes blikkfang, overlappes i kantene av to mindre bilder. Alle tre er, i likhet med bokstavene, fremstilt i lyse pastellaktige farger. Denne montasjen av bilder og bokstaver bindes sammen med den høyre siden ved at A'en og overskriften "Intro" beveger seg over begge sidene. Disse utgjør det visuelle tyngdepunktet på høyre side og fungerer dermed som en ballanserende motsats til det store fotografiet til venstre. Montasjen kan lede tankene over på en collageestetikk vi blant annet finner innenfor dadaismen tidlig på 1900-tallet og senere punken på slutten av syttitallet. Men i dette tilfellet er collageestetikken satt inn i en designet sammenheng, hvor farge og form spiller en sentral rolle. Montasjen har med andre ord et mer umiddelbart og kommersielt uttrykk. Selv om sidene kan bære preg av tilfeldigheter og kaos er det ikke vanskelig å finne en underliggende kompositorisk struktur. Ved siden den gjennomgående bruken av duse pastelltoner, ballanseres dobbeltsiden ved at fokuspunktet på venstre side motveies av en tekstspalte i uthevet skrift og en vertikal billedrekke ytterst på høyre side i mørkere fargetoner. Disse bildene befinner seg et langt stykke unna motefotografi: det er rett og slett gjengivelser av fire forsider fra magasinet *New Scientist*.

Dobbeltsiden viser hvordan *The Faces* gjennomførte layout rammer inn i utgangspunktet, divergerende elementer og får dem til å fungere sammen visuelt både farge- og komposisjonsmessig. Og i lys av Dick Hebdiges analyse kan dette muligens betraktes som en verden av tegn hvor alt beveger seg på overflaten.

La oss nå vende tilbake til *Mother and Child Divided* og se på verket med noe av den samme tilnærmingen som til det *The Face*; nemlig med utgangspunkt i det som umiddelbart møter oss. For min egen del må jeg si jeg opplevde verket overraskende lite makabert eller frastøtende første gang jeg så det. Ubehaget er heller forbundet med selve tanken på hva som er utstilt. I det man entrer det store rommet på Astrup Fearnley Museet hvor *Mother and Child Divided* befinner seg (ill.1), er det ikke først og fremst kadavrene i seg selv man legger merke til. Verket befinner seg tett opp til en glassvegg, hvor lyset fra utsiden er med på å artikulere de fire formalinbeholderne og deres rene former og fargeflater. Etter mitt skjønn er det den designede helheten som danner førsteintrykket. De hvite stålrammene, de blanke glassflatene

og formalinens blågrønne farge bidrar til at det visuelle uttrykket fremstår som redusert. Selv om vi har å gjøre med fire separate beholdere, utgjør disse likevel en enhet med en størrelse som tilsier at vi kan betegne det som et monumentalt verk (uten at det dermed er sagt at verket bør sammenliknes med det vi tradisjonelt forbinder med monumental skulptur). I dette tilfellet befinner de rektangulære beholderne seg på gulvplan, på nivå med betrakteren, og kan betraktes som fire minimalistiske kuber.

Når vi så beveger oss nærmere *Mother and Child Divided* kommer kubenes innhold, selve kadavrene, tydeligere frem. Og det som slår meg som betrakter er måten de døde dyrene er integrert i, og nærmest underlagt, den visuelle helheten. Formalinen med sine bevarende egenskaper, slik den blant annet anvendes innenfor patologien, får hos Hirst (ved siden av eventuelle innholdsmessige konnotasjoner) en klar visuell rolle i samspill med de døde dyrene. Sammen med glasset, rammer formalinen inn kadavrene og gir dem en tilnærmet todimensjonal fremtoning. Det skapes rett og slett avstand til de konkrete objektene, både fysisk og visuelt, og dermed kan man også si at kua og kalven er integrerte elementer i verkets overflateestetikk. Innenfor formalinen og glassets kjølige, designede rammeverk blir det avskyvekkende og frastøtende ved de autentiske kadavrene rett og slett plassert på betryggende avstand.

Noe av det som skiller *Mother and Child Divided* fra for eksempel tigerhaien *The Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (ill. 5), et annet hovedverk innen hans formalinarbeider, er det faktum at de er delt i to, med muligheten til å betrakte den mer frastøtende innsiden av dyrene. Dette skaper ikke bare en kontrast til beholdernes estetiske utforming, men også til hvordan dyrene fremstår når de betraktes fra utsiden, hvor de virker svevende eller vektløse med klovene noe få centimeter over bunnen, som frosset i tid og rom. Men når vi befinner oss på kloss hold eller beveger oss mellom dyrenes halvdeler oppdager vi hvordan verkets visuelle renhet gjenspeiles også i måten dyrene er delt på langs, med nærmest vitenskapelig nøyaktighet. I tillegg til at noe som i utgangspunktet er frastøtende og skremmende blir puttet innenfor såpass visuelt delikate rammer, er de rene og kontrollerte snittene med på å skape inntrykk av kontroll og presisjon. Dette understreker hvordan kadavrene ikke kun må betraktes som fremmedelementer, men derimot fungerer i samspill med, og er integrerte deler av verkets totalitet.

Hirst skiller seg betraktelig fra for eksempel Hermann Nitsch og hans mer konfronterende

behandling av dyrekadavre, hvor det ikke er snakk om noen form for estetiserende innramming (ill. 6). Han er et godt eksempel på hvordan oppdeling eller partering av døde dyr fremstår som frastøtende og grotesk, med både kjøttstrimler, blod og søl. Nitsch assosieres med Wieneraksjonistene som på sekstitallet, gjennom sine aksjoner eller happenings, vendte seg mot en ”reritualisering” av kunsten, hvor den kan sies å få en avdekkede og frigjørende funksjon ved å bryte med en fortrenning som særlig kan knyttes til etterkrigstidens Østerrike.¹¹⁵ Og det er nettopp en slik ritualiserende funksjon kadavrene får i Nitschs aksjoner, ofte som simuleringer av offerritualer.¹¹⁶ Blant annet siden det her er snakk om performance, elimineres også avstanden mellom dyrene og oss som betraktere, vi blir til en viss grad involvert i det ”ritualistiske” spillet.

Mother and Child Divided spiller altså en ganske annen rolle enn Nitschs parterte dyreskrotter. Selv om vi i Hirsts tilfelle har å gjøre med en form for interaktivitet der betrakteren har mulighet til å bevege seg mellom dyrene og de parterte halvdelene, er det likevel en distanse til objektene som plasserer dem et sted midt mellom utstilling av virkelige dyrekadavre og noe som kan minne om en billedlig representasjon. I den sammenhengen kan dyrekadavre sees på som representanter for det kaotiske og ukontrollerbare plassert innenfor et kontrollert estetisk rammeverk

Glass og stålrammer går igjen i Hirsts produksjon, ikke bare i formalinarbeidene, men også arbeider med gjenstander i diverse bokser og vitriner. Et gjennomgående trekk ved disse arbeidene er bruken av glass som en ugjennomtrengelig grense mellom objektene og betrakteren. For eksempel består *The Acquired Inability to Escape* fra 1992 (ill. 7) av et stort glasskabinett med et skrivebord og en skrivebordstol. På skrivebordet finner vi et askebeger, en sigarettpakke og en lighter. I tillegg er kabinettet delt i to av en glassvegg med en smal horisontal sprekk. Dette er et eksempel på hvordan glasset fungerer som et objekt i seg selv samtidig som det er gjennomsiktig og setter gjenstandene inn i en form for system hvor de blir isolert fra den ytre verden. Slektskapet med naturhistoriske museer er her påfallende, men hos Hirst fremstår de ulike boksene og beholderne *sammen med* objektene inni som likeverdige deler av den samlede helheten. De er altså mer en utstillingsmontre.

Generelt kan man altså si at Hirsts arbeider røper en tilsynelatende trang til å skape orden og

¹¹⁵ Se for eksempel Hal Foster et al., *Art Since 1900* (London: Thames & Hudson, 2004), 464-469.

¹¹⁶ *Ibid.*, 467.

oversikt. I verkene med formalinbeholdere og ulike bokser og vitriner, ser vi hvordan objekter fra en heterogen virkelighet isoleres eller rammes inn, og blir satt inn i en form for system. Og selve beholderen eller innrammingsakten blir, som sagt, en sentral del av verkets uttrykk. Denne tendensen kan også spores i resten av kunstnerskapet, også i hans todimensjonale arbeider. I den nærmest uendelige serien av "spot paintings" (ill. 8), som strekker seg gjennom store deler av Hirsts karriere, reduseres maleriet til sine grunnbestanddeler. Maleriene består av sirkelrunde prikker malt med blank interiørmaling hvor enkeltfargene blir isolert og systematisk fordelt utover billedflaten. Noe av det samme designede preget har også hans sirkelrunde "spin paintings" (ill. 9), utført ved at samme type maling helles på en rund roterende skive. Selv om han her beveger seg mot den abstrakte ekspresjonismens formspråk med vekt på tilfeldigheter og heftig påføring av maling, bærer disse bildene likevel preg av kontroll og system, med sine syntetiske klare farger og blanke overflate.

Når det gjelder *Mother and Child Divided*, representerer det noe som i løpet av 1900-tallet, etter at readymaden og andre avantgardistiske strategier ble tatt inn i den etablerte kunstverdenen, må sies å være et tradisjonelt kunstverk. Likevel er det mulig å se spor av en visuell kultur som manifesterer seg på åttitallet og som *The Face* er blant de klareste eksemplene på. I likhet med de blanke og stilrene sidene i *The Face*, har *Mother and Child Divided* evnen til raskt å vekke betrakterens oppmerksomhet. Et ord som dukker opp i tankene når dette umiddelbare inntrykket skal beskrives er "glossy", en vanlig betegnelse i forbindelse med delikate mote- og livsstilsmagasiner. På liknende måte som *The Face* nærmest putter dadaismens og senere punken collageestetikk inn i en designet magasinverden, flytter Hirst avantgardens readymades og sjokkstrategier inn i et rammeverk med klare linjer til trendmagasinets layout. Med utgangspunkt i en slik sammenlikning og med Dick Hebdiges analyse av *The Face* i bakhodet, er det ikke helt på sidelinjen å stille spørsmålet om de døde dyrenes rolle i stor grad er å være en sentral del av verkets overflateestetikk eller layout. I begge tilfellene fungerer layouten som en form for kontroll av kaos, ihvertfall på et visuelt plan.

I sammenheng med *The Faces* bruk av fotografier, og måten de er løsrevet fra sin representasjonsfunksjon, kan det være passende å trekke frem det Susan Sontag skriver om fotografi. Hun mener fotografiet er et spor av virkeligheten, og ikke nødvendigvis et bilde

som tolker den slik maleriet gjør.¹¹⁷ Men selv om fotografiet på mange måter er et direkte spor eller avtrykk, legger Sontag vekt på at den ytre virkeligheten omdefineres idet den blir fotografert. Den blir en potensiell utstillingsgjenstand: ”Den fotografiske utforskningen og fordoblingen av verden stykker opp sammenhenger og putter bruddstykkene inn i en uendelig arkivmappe.”¹¹⁸ Fotografiene gir oss altså bruddstykker der de rammer inn og ”fryser” utvalgte utsnitt, løsrevet fra den totale helheten.

Når fotografiet har beveget seg vekk fra dokumentasjonsrollen, og ettersom mengden av fotografier stadig øker, har vi en tendens til å se verden rundt oss som bilder. Noe som er med på å mentalt strukturere flommen av ustrukturerte sanseintrykk: ”Når man opplever virkeligheten som stadig mer kompleks, skaper man sine egne kompensatoriske lidenskaper og forenklinger, og den mest avhengighetsskapende av disse er fotografering.”¹¹⁹ Med dette perspektivet i bakhodet blir det tydeligere hvordan bildene i *The Face* representerer en virkelighet leseren kjenner seg igjen i og kan leve seg inn i, samtidig som de har mindre med hverdagslivets ytre virkelighet å gjøre. Like viktig er det å se nærmere på hvordan fotografiene rett og slett får rollen som selvstendige objekter, eller forbruksartikler. Fotografiske bilder er tilgjengelig for alle, noe vi kan forbruke eller samle på:

Å samle på fotografier er å samle på verden. Filmer og tv-programmer lyser opp veggene, flimrer og slukner; men med stillfotografier er bildet også et objekt, det veier lite, er lett å produsere, lett å bære med seg, samle og lagre.¹²⁰

Innenfor *The Faces* layout blir bildene satt inn i et rammeverk hvor ulike motiver og typer fotografi står side om side. De peker ikke nødvendigvis mot noe utenfor seg selv, de er kun fotografier. I stedet for å dokumentere, har de i større grad et metaforhold til fotografi. Og som nevnt finnes det likheter mellom *The Faces* rammeverk og Hirsts innrammingsstrategier og overflateestetikk. På samme måte som bildene i *The Face* får lov til å være fotografier, får dyrekadavrene også mulighet til å fungere som konkrete objekter innenfor den estetiske helheten, uten at heller ikke de må illustrere noe utenfor seg selv.

Eduardo Cicelyn er inne på dette aspektet ved formalarbeidene i katalogen til Hirsts separatutstilling *The Agony and the Ecstasy: Selected Works from 1989 ~ 2004* som fant sted i

¹¹⁷ Susan Sontag, ”Bildenes verden” i *Om Fotografi*, oversatt av Agnete Øye (Oslo: Pax Forlag A/S, 2004), 195.

¹¹⁸ Ibid., 198-99.

¹¹⁹ Ibid., 205.

¹²⁰ Ibid., 11.

Napoli i 2004. Han trekker frem hvordan formalinbeholderne og den delikate estetikken ikke bare omgjør gjenstander fra det virkelige livet til kunst. Han poengterer også at dyrekadavrene "frosset" i formalin representerer en overgang fra liv til form.¹²¹ Cicelyns essay er et godt eksempel på at det lar seg gjøre å lese Hirsts formalinarbeider ut fra et perspektiv som i stor grad ser bort fra vanlige, og ofte, ensidige fortolkninger ofte knyttet til livet, døden og det forgjengelige. Med et slikt betraktningsspunkt vil kadavrene ikke lenger utelukkende fremstå som autentiske objekter ("images of real bodies"), men i stedet tre frem som estetiske elementer med en eksistens som ren form ("purity of form").¹²² Martin Maloney er inne på noe av det samme i katalogen til *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* når han påstår det er snakk om en type kunst basert på ideer, men ideer som fysiske ting med høy visuell slagkraft: "It enforces a belief in art's ability to show ideas as physical things, and in this manifests a set of attitudes towards looking at and experiencing the world."¹²³ Og når det gjelder Damien Hirst, er han en kunstner som anvender fargen og formens tiltrekningskraft, hvor preproduserte gjenstander gjengis med skjønnheten til moderne design; således blir ordinære ting omplassert og sett på som vakre.¹²⁴

I *Blimey! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*, en bok som tar for seg Londons kunstscene på nittitallet, setter Matthew Collings blant annet spørsmålsteget ved en videre betydning av Rachel Whitereads og Damien Hirsts arbeider:

They both keep the issues rolling as art issues, which is an achievement. But we can't tell yet how important are the things that they seem to be saying. A cast is just a cast, is another thing they might be saying. A butterfly is a butterfly. A cow is a cow. A house is a house.¹²⁵

Men ut i fra det jeg har trukket frem ovenfor, finnes det holdepunkter for si at i *Mother and Child Divided*s tilfelle er det ikke fullt så enkelt som at "en ku er en ku". Når de udelikate kadavrene integreres i den visuelle helheten, og dermed er holdt på "betryggende" avstand, vil de døde dyrene heller oppfattes som estetisk fascinerende enn avskyvekkende, og selv om det er autentiske dyrekadavre vi har med å gjøre, nærmer de seg stiliserte former.

¹²¹ Eduardo Cicelyn, "The Agony and the Ecstasy" i *Damien Hirst*, utstillingskatalog (Napoli: Museo Archeologico Nazionale, 2004), 15.

¹²² Ibid., 16.

¹²³ Martin Maloney, "Everyone is a Winner! Selected British Art from the Saatchi Collection 1987-97" i *Sensation*, 26.

¹²⁴ Ibid., 33.

¹²⁵ Mathew Collings, *Blimey! From Bohemia to Britpop: The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst* (London: 21 Publishing, 1997), 138.

Mother and Child Divided og avantgardetradisjonens former

Mother and Child Divided er, som sagt, et godt eksempel på hvordan Damien Hirst til stadighet tar i bruk ulike elementer og virkemidler fra kunsthistorien. Her spilles på det tradisjonelle mot-og-barn-motivet, men med en ironisering og tvetydighet over form og innhold hvor verket unnslipper ”forpliktelsene” dette gamle og innarbeidede motivet fører med seg. Man kan få inntrykk av at kunstneren har kunnet plukke fritt fra tilgjengelige motiver og temaer, noe som særlig viser seg med de åpenbare referansene til 1900-tallets avantgardetradisjon. Det mest iøynefallende i denne sammenhengen er bruken av preproduserte materialer eller readymades (en betegnelse jeg mener kan brukes på Hirsts dyrekadavre).

Formalinbeholderne er et annet viktig element som gir assosiasjoner til avantgarden. De peker mot vitrinene vi kan finne igjen hos kunstnere som Marcel Broodthaers og Joseph Beuys (ill. 10, 11), begge assosiert med neoavantgarden. Begge spiller på museumskulturen om enn på ulike måter, men et sentralt fellestrekk er rammeverket, eller innrammingen av ulike objekter. Hos Beuys går materialer som fett, voks og filt, ofte rammet inn av ulike glassbeholdere, igjen gjennom kunstnerskapet. I en rekke omtaler blir det trukket frem hvordan disse materialene er fylt med mystikk og metafysisk mening knyttet til Beuys’ egen livshistorie og myteskaping.¹²⁶

På liknende måte som hos Hirst, leder denne bruken av vitriner tankene over mot naturhistoriske museer, hvor utstilte gjenstander forteller historier og er ladet med et eget selvstendig innhold. Men Beuys’ objekter viser i motsetning til de naturhistoriske museene en motstand mot å kommunisere, og ut fra dette stilles det spørsmål ved museumsinstitusjonen. Man kan nesten få inntrykk av at tingene Beuys plasserer innenfor vitrinens rammer ikke kommuniserer annet enn at de er plassert i en museumskontekst. Siden objektene i stor grad er tause, er det like mye, eller i større grad, måten disse preproduserte objektene blir vist frem på som fanger oppmerksomheten. I forbindelse med den permanente utstillingen med Beuys’ arbeider ved Hessisches Landesmuseum i Darmstadt, skriver Ina Blom at det kommer frem hvordan Beuys setter spørsmålstegn både ved museets rolle og kunst som sådan. Han har tatt i bruk de pedagogiske vitrinene som i en museumskontekst hjelper til å gi fortiden liv, samtidig

¹²⁶ Se for eksempel Benjamin Buchloh, ”Beuys: The Twilight og the Idol, Preliminary Notes for a Critique” i *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, 41-64.

som de viser frem ”døde” gjenstander eller levninger.¹²⁷ Det at vitrinene er nødvendige for at disse gjenstandene skal kunne fortelle oss noe, kommer på kollisjonskurs med vår oppfatning om kunst ”...fordi vi foretrekker å tenke at kunst per definisjon er levende, det vil si at den har en allmennmenneskelig dimensjon som snakker til oss nærmest uansett tid eller sted.”¹²⁸ Vi ser her hvordan kunsten hos Beuys fremstilles som dødelig og taus, noe som skaper en kontrast til de pedagogiske vitrinene.

Neoavantgarden må sies å være minst like mangfoldig som den historiske avantgarden. På den ene siden kan man argumentere for at neoavantgardens preproduserte gjenstander er mindre ”utopiske” enn det som er tilfellet med avantgarden på første halvdel av nittenhundretallet. Utover på sekstitallet ble det i større grad lagt vekt på at de preproduserte objektene representerer en vedvarende invadering av stadig flere områder av hverdagslivet, og at de dermed kunne betraktes som en del av det totalitære og undertrykkende varesamfunnet.¹²⁹ Samtidig kan man hevde at Beuys ikke er mindre utopist enn for eksempel Marcel Duchamp. Hans bruk av ”readymades” er ikke først og fremst noen kritikk av varesamfunnet, men blir heller anvendt for å lage modeller som skal inspirere til en fri reorganisering av sosiale relasjoner.

Broothaers på sin side bruker preproduserte objekter for å sette spørsmålstegn ved kunstinstitusjonen og kunstverket som forbruksgjenstand. Han velger ofte gjenstander som reflekterer over selve kunstmuseet og hvordan det er med på å forme diskursen rundt kunstverket. Dermed bryter han radikalt med den modernistiske kunstens krav om autonomi og atskilthet.¹³⁰ Vitrinene bør her sees i sammenheng med hans søkelys på selve rammene kunsten befinner seg innenfor, og hvordan utstillingsgjenstandene og museet går sammen i en større enhet. Når vidt forskjellige gjenstander, hentet fra ulike steder, plasseres sammen i glassmontre og vitriner, tydeliggjør rammeverket rundt dette utvalget motivets universalitet. Et eksempel er prosjektet *Musée d'Art Moderne, Département des Aigels, Section des Figures* i Düsseldorf i 1972: et ”fiktivt” museum hvor ørnemotivet fungerte som en ikonografisk markør på alt fra banale objekter til gjenstander lånt fra europeiske museer.¹³¹

¹²⁷ Ina Blom, *Joseph Beuys* (Oslo: Gyldendal, 2001), 19-20.

¹²⁸ *Ibid.*, 20.

¹²⁹ Hal Foster et al., *Art Since 1900*, 482.

¹³⁰ *Ibid.*, 549-551.

¹³¹ *Ibid.*, 552.

Selv om forskjellene mellom Beuys og Broothaers viser seg tydelig, er det altså hos begge et spørsmål om rammeverk, og hvordan objekter plasseres innenfor en kunstkontekst. Og som nevnt er det her de formale likhetene med *Mother and Child Divided* kommer frem, noe som igjen minner oss på Peter Bürger's kritikk av neoavantgarden. I følge Bürger skiller avantgarden seg fra den etablerte autonome kunsten på et vesentlig punkt når det rent formale, altså kunstverket som autonomt estetisk objekt kommer i bakgrunnen. Estetismen befant seg i sentrum blant de tingene den historiske avantgarden hadde satt seg fore å bekjempe.¹³² Det var altså kunstens funksjonsmåte som kom i første rekke, fremfor kunstobjektet. Ikke ulikt Bürger's påstander om at neoavantgarden har gjort de opprinnelige antiestetiske strategiene om til estetikk og overflatisk stil, har som tidligere nevnt liknende beskyldninger blitt vendt mot Damien Hirst fra flere hold. I og med at Hirst anvender elementer fra avantgardetradisjonen løsrevet fra deres opprinnelige kontekst, funksjoner og intensjoner, befinner han seg langt fra det Bürger definerer som avantgarde. Som nevnt påstår Julian Stallabrass at Hirst representerer en form for kunst som likner på avantgarden uten å kunne kalles avantgarde.¹³³

I boken *Subculture: The Meaning of Style* er Dick Hebdige inne på noe av det samme når han låner begrepet "bricolage" fra Claude Levi-Strauss. Her anvendes det for å beskrive hvordan ulike stilelementer blir brukt løsrevet fra sin opprinnelige kontekst, noe som igjen kan føre til nye meningsdannelser. For eksempel nevner han hvordan mods på sekstitallet hentet klesstil fra den etablerte voksenverdenen og brukte den i en kontekst hvor den ble tømmt for sitt opprinnelige meningsinnhold:

More subtly, the conventional insignia of the business world – the suit, collar and tie, short hair, etc. – were stripped of their original connotations – efficiency, ambition, compliance with authority – and transformed into 'empty' fetishes, objects to be desired, fondled and valued in their own right.¹³⁴

Han trekker også inn hvordan dadaistene og surrealistene, blant annet gjennom collage og readymades, gjorde noe av det samme når objekter, ofte hentet fra hverdagslivet, ble forflyttet over i nye sammenhenger og med dette kunne vise frem nye virkeligheter.¹³⁵

Siden det er vanskelig å knytte *Mother and Child Divided* til avantgardens strategier og intensjoner, slik det for eksempel beskrives av Peter Bürger, vil det være mer interessant å se

¹³² Bürger, *Om Avantgarden*, 83.

¹³³ Stallabrass, *High Art Lite*, 4.

¹³⁴ Hebdige, *Subcultures*, 104-105.

¹³⁵ *Ibid.*, 105.

verket i sammenheng med Dick Hebdrigens begrep om "bricolage" i forbindelse med mods fremfor slik det anvendes innenfor dadaismen og surrealismen. Man kan spørre seg om i hvilken grad Hirst tar i bruk preproduserte gjenstander for å frembringe nye meninger. Uansett er dette meninger som befinner seg et godt stykke unna de avantgardistiske retningene. Verkets lån av formale elementer fra avantgardetradisjonen, tømte for sitt opprinnelige innhold, kan både minne om måten mods anvender borgerskapets dress og slips, og hvordan tekst og bilder forholder seg til hverandre i *The Face*.

Innenfor Peter Bürgers avantgardeteori har sjokket en sentral plass, med den hovedfunksjon at det er ment som en stimulans til forandring av adferd. "Den avantgardistiske kunstneren tar sjokket med i beregningen, fordi han dermed håper at mottageren gjennom bortfallet av mening kastes tilbake på det tvilsomme ved sin egen livspraksis og nødvendigheten av å forandre denne."¹³⁶ Ifølge Bürger er dette en kunstnerisk strategi som hører hjemme innenfor den historiske avantgarden. Målene med denne strategien har ikke blitt oppfylt, blant annet fordi sjokket har begrenset virkning over tid: "Intet taper sin virkning så raskt som sjokket, fordi det i sitt vesen er en enestående erfaring."¹³⁷ Her er det tydelig at han har neoavantgarden i bakhodet.

Jeg vil ikke gå nærmere inn på en diskusjon angående neoavantgardens forhold til den historiske avantgardens sjokkstrategier. I denne sammenhengen er det minst like interessant å stille spørsmålet om hvordan det forholder seg med det sjokkerende og oppsiktsvekkende ved *Mother and Child Divided* hvis vi sammenlikner det med avantgardetradisjonen. I "More Life: The Work of Damien Hirst" skriver Jerry Saltz hvordan bruken av sjokk i kunsten etterhvert har blitt en klisjé: "More often than not it's a dead end that leads outside the art world (where all it does is get headlines) while having little effect within the art world. The big test for any artists who traffics in shock, then, is to ask whether the work leads anywhere."¹³⁸ I denne sammenhengen nevner Saltz også hvordan Hirst bruker sjokket som et formalt element, og uansett hvilke materialer han anvender er arbeidene stort sett "well made": "It has an immaculate, trance-inducing presence about it. His compositions tend toward symmetry, and things are always placed just so."¹³⁹

¹³⁶ Bürger, *Om Avantgarden*, 124.

¹³⁷ *Ibid.*, 125.

¹³⁸ Jerry Saltz, "More Life: The Work of Damien Hirst" i *Art in America* (vol. 83, nr. 6, juni 1995), 83.

¹³⁹ *Ibid.*

Nok en gang er det viktig å ha i bakhodet at Damien Hirst ikke tilhører noen avantgardebevegelse der manifester og definerte strategier står i sentrum. Det provoserende og eventuelt sjokkerende har derfor en ganske annen rolle enn om vi hadde å gjøre med et avantgardistisk verk. For *Mother and Child Divided* sin del er det snarere snakk om en evne til raskt å vekke oppsikt, uten at det nødvendigvis ligger noe mer i det. Dermed kan det være nærliggende å koble dette til noe man kan gi betegnelsen verkets stil. Og igjen kan det passe å vende kort tilbake til *The Face*. I dette tilfellet må sjokkeeffektene heller sees i tilknytning til bladets bruk av ”slående” design og billedbruk hvor det ikke er noen klar relasjon til mening.

Stil innenfor kunst og populærkultur

Vi nærmer oss sentrale problemstillinger i forbindelse med Hirsts verk, blant annet hvordan de populærkulturelle elementene fungerer innenfor den etablerte kunstinstitusjonen, en verden han fra begynnelsen av ikke nølte med å omfavne og raskt ble en del av. Senere skal jeg komme nærmere inn på i hvilken grad denne kunsten, som ikke tar i bruk avantgardens eksplisitte strategier og formulerte programmer, eventuelt kan ha evne til å fungere kritisk på den ene eller andre måten. Men først vil det være interessant å undersøke nærmere hvordan *Mother and Child Divided* fungerer med et utgangspunkt der det konkrete kunstobjektet med sin visuelle overflate står i sentrum løsrevet fra ”forventninger” om noen form for transcendent eller metafysisk innhold.

Noe vi ikke kommer utenom når vi undersøker verket som konkret kunstobjekt eller estetisk gjenstand, er begrepet ”stil”. I tillegg må vi ha i bakhodet Peter Bürgers påstand om at den historiske avantgarden ikke er begrenset til noen stil. Det kan selvsagt innvendes at neoavantgarden, slik jeg har vært inne på tidligere, nettopp omgjorde den historiske avantgarden til en stil da den ble mottatt av kunstinstitusjonen. Et spørsmål er om det i det hele tatt er mulig at en retning innenfor kunsten kan eksistere løsrevet fra en bestemt stil, om denne typen kunst i så fall vil miste en hver form for substans. Og hvilken betydning har stil innenfor kunsten i forhold til på populærkulturens område?

I følge Susan Sontag må stilen sees på som en organisk bestanddel av kunstverkets totalitet, der formen ikke kan skilles fra innholdet, men derimot er en integrert del av det. Nettopp her finner man noe av det som gjør kunstverket unikt i forhold mengden av andre ytringer. En

viktig oppgave for kritisk teori vil være å undersøke grundig tematikkens formale funksjon.¹⁴⁰ Dette kan forstås som at stilen blir en del av kunstens kommunikasjonsmåte og derfor ikke kan vurderes som et isolert element. På denne måten fungerer den som noe ganske annet enn ren dekorasjon, som på sin side kan sies å være en tilleggsbestanddel i forhold til innholdet.¹⁴¹

Sontag befinner seg godt innenfor den modernistiske tradisjonen når hun skiller tydelig mellom stil og det hun betegner som ”stylization”. Med ”stylization” mener hun at stilen blir en tilleggsbestanddel, atskilt fra den organiske helheten, og vi nærmer oss det rent overflatiske og dekorative. Når kunstneren kultiverer stilen, skilles det mellom form og innhold. Hva man sier kommer i annen rekke i forhold til hvordan man sier det: ”When that happens , when style and subject are so distinguished, that is, played off against each other, one can legitimately speak of subjects being treated (or mistreated) in a certain style.”¹⁴²

Siden en kultivering av stil fører til en oppsplittelse av verkets organiske helhet og derfor skaper et skille mellom form og innhold, mener Sontag at ”stylization” ofte kan vitne om en ironisk distanse til tematikken, i tillegg til at det her ofte er snakk om innhold som kun er interessant hvis det blir omgjort og overdrevet:

”Stylisation” in a work of art, as distinct from style, reflects an ambivalence (affection contradicted by contempt, obsession contradicted by irony) toward the subject-matter. This ambivalence is handled by maintaining, through the rhetorical overlay that is stylization, a special distance from the subject.¹⁴³

Sontags essay behandler stilbegrepet først og fremst i forbindelse med kunstobjekter. Uten at jeg her skal gå for nært inn på koblingen mellom stil og innhold innenfor avantgarden, kan det om Damien Hirsts arbeider, som nevnt, sies at han i like stor grad henter stilelementer fra populærkulturens visuelle språk. Hvis det er slik at avantgardetradisjonen gjennom neoavantgarden utviklet seg til en stilretning blant alle andre innenfor den etablerte kunstinstitusjonen, vil det ikke være feil å si at Damien Hirst fører denne utviklingen et godt stykke videre, i og med at de konseptuelle og kommunikative strategiene er tonet kraftig ned, mens stilelementer utenfra blir trukket inn. Her kan man spørre seg om Hirst representerer det

¹⁴⁰ Sontag, ”On Style”, 20-21.

¹⁴¹ Ibid., 17. Sontag nevner hvordan Walt Whitman, med sitt negative forhold til stil, sammenlikner det med en gardin. I følge Sontag vil dette bety at meningen befinner seg bakenfor denne gardinen. Stilen blir altså noe som befinner seg på utsiden eller overflaten.

¹⁴² Ibid., 19.

¹⁴³ Ibid., 20.

Sontag vil betegne som dyrking av den rene stilen, eller "stylization" i motsetning til "style" for å bruke hennes begreper.

Julian Stallabrass mener nettopp at dette er tilfelle med den unge britiske kunsten på nittitallet. Han refererer til Sontag og legger vekt på at dette er en type kunst hvor stil i stor grad har seiret over innhold, og at det er snakk om en betraktning av verden ut fra stil og ikke skjønnhet: "What high art lite makes visible, in its slack stylisation of life, is the possible advantages of the opposite attitude, of a privileged philistine rejection of aesthetics."¹⁴⁴ Ut fra denne holdningen er det ikke mye igjen av verken avantgarden eller det vi kan betrakte som tradisjonell kunstnerisk estetikk. Det er rett og slett en kunst som befinner seg på overflaten i likhet med kommersiell visuell kultur. Men man selvfølgelig stille spørsmål ved om dette er et fruktbart perspektiv når man skal se nærmere på Hirsts kunst i sammenheng med stil eller visuell overflate.

Når det gjelder *Mother and Child Divided*s evne til å fange oppmerksomhet, kan det virke som om en "glossy" og visuelt lett tilgjengelig og tiltrekkende overflate, med klare former og farger, blir brukt til å "pakke inn" det som på det formale planet ser ut til å være avantgardistiske kunstobjekter. Med det samme denne populærkulturelle overflateestetikken havner innenfor kunstinstitusjonen blir den betraktet og vurdert på en annen måte enn i sin opprinnelige kontekst. I denne sammenhengen er det ikke vanskelig å kjenne igjen den ambivalensen Susan Sontag ser i forbindelse med stilens løsrivelse fra innholdet, og et sentralt spørsmål blir her hvordan disse stilelementene trekkes inn og blir en del av kunstobjektet. Fungerer det som et kritisk søkelys på populærkulturelle fenomener, eller må vi lete etter andre forklaringer der det heller vurderes som en del av uttrykket, med en rolle rett og slett som estetisk overflate eller "innpakning"? I følge Kate Bush har ikke Damien Hirst og YBA den samme evnen til å sette forbrukerkulturen i et nytt lys, slik den opprinnelige popkunsten i sin tid hadde. I stedet er det snakk om en kunstvirksomhet som heller ukritiske befinner seg i det massekulturelle landskapet: "Unlike Pop art proper, YBA's interest has been in the debris of quotidian life, not the high end of modern consumerism."¹⁴⁵

I essayet "Marx to Sharks" trekker Thomas Crow linjene tilbake til en del av kunstteorien på åttitallet når han blant annet forklarer fenomenet YBA og Damien Hirst og hvordan de henter

¹⁴⁴ Stallabrass, *High Art Lite*, 280.

¹⁴⁵ Kate Bush, "Young British Art" i *Artforum* (oktober, 2004), 106.

inn elementer fra populærkulturen. Her nevnes det hvordan teoretikere assosiert med magasinet *October* sto for en semiotisk vending innenfor de humanistiske fagene, i tillegg til å representere en mistenksomhet overfor maleriet og det originale kunstobjektet: "Among the October writers' shared preoccupations, the one that bore most directly on the thinking of younger artists was the undecidability that they inserted between an original object or gesture and its proliferation of doubles."¹⁴⁶ En konsekvens av denne holdningen kan, i følge Crow, bli at kunstverk vurderes på lik linje med alle typer masseproduserte objekter, og da særlig produktene innenfor underholdningsindustrien. Noe som igjen vil påvirke produksjonen av kunst.¹⁴⁷

Men her er det viktig å presisere at det i kretsen rundt *October* langt fra ble talt for noen sidestilling mellom kunst og masseproduserte gjenstander. Derimot var dette teoretikere som forsvarte kunstens radikale "forskjell", og da særlig i forhold til underholdningsindustriens produkter. Derfor må det understrekes at de konsekvensene Crow trekker frem absolutt må sees på som uintenderte.

Mye av lærdommen fra for eksempel Whitney Independent Study Program, hvor "social art history" og de teoretiske tilnærmingene assosiert med *October* ble smeltet sammen, kunne føre til appropriasjoner og simulasjoner som beveget seg i motsatt retning enn det som var den opprinnelige intensjonen. Med dette kunne man få en kunstnertype som føler seg mer hjemme i "... an everyday media realm and displacing into it objects from that exotically fascinating category of commodities labeled "American Fine Art"."¹⁴⁸ I stedet for å innta en kritisk distanse til massekulturen og medieverdenen, dukker det opp aktører med fotfeste i populærkulturen som, slik jeg forstår Crow, får mulighet til å produsere det de kaller kunst. Det kan her virke som Crow mener det foregår en bevegelse fra høykulturen mot lavkulturen. Men her må vi ikke glemme at appropriasjonen av lavkulturen absolutt foregår på høykulturens premisser.

I følge Thomas Crow danner denne tendensen mye av bakteppet for fenomenet YBA. De unge britiske kunstnerne som i forhold til sine amerikanske forgjengere kunne tillate seg å

¹⁴⁶ Thomas Crow, "Marx to Sharks: The Art-Historical '80s" i *Artforum* (april, 2003), 47.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ibid., 48.

være mye mindre seriøse, fikk dermed muligheten til å innnynde seg hos et større publikum.¹⁴⁹ Men selv om det her er snakk om større allmenn tilgjengelighet og økt popularitet, er dette lite hvis vi sammenlikner med for eksempel stjernene innenfor popverdenen siden premissene for suksess blir satt av kunstinstitusjonen eller, med andre ord, høykulturen. Men uansett gjorde ”respektløsheten” overfor kunstens seriøsitet det mulig for den britiske nittitallskunsten å dra en utvikling som allerede var i gang, i en mye mer spektakulær retning. For eksempel nevner Crow hvordan Damien Hirsts *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* fra 1991 (ill. 5) (en tigerhai på formalin) kan sees på som en vilje til å overgå Jeff Koons basketball svevende i en vanntank (*One Ball Total Equilibrium*, 1985) (ill. 12). Men et spørsmål som her bør stilles, er på hvilken måte Hirst i så fall overgår Koons: ”It was bigger, better, and scary in the bargain – irresistible bait to the tabloids’ constant hungers for monsters and menaces.”¹⁵⁰ Det kan virke som Hirst fører Koons prosjekt videre i retning av det spektakulære, hvor det ikke ser ut til å bekymre ham om han må svare for de rent kunstneriske og konseptuelle sidene ved verket. Vi har heller å gjøre med en kunstner som kan tillate seg å ha det moro med de virkemidlene han har til rådighet innenfor kunstverdenen. Hvorfor ikke lage noe stort, dramatisk, skremmende og visuelt vakkert, noe som virkelig vil vekke oppsikt, kan det nesten se ut som han har spurt seg selv?

Et annet moment Thomas Crow nevner som også kan forklare utviklingen innen britisk nittitallskunst, er retningen innenfor britiske kulturstudier særlig assosiert med Centre for Contemporary Cultural Studies ved universitetet i Birmingham hvor blant andre Dick Hebdige var tilknyttet. Her fant det sted en overlapping mellom tegnteori og sosialstudier, hvor studieobjektene kunne være ulike sider ved massekulturen som stilvalgene til for eksempel glamrockere, skinheads, punk osv. Semiotikken kunne med dette like gjerne bli knyttet til blant andre David Bowie, Sex Pistols og Vivienne Westwood. Crow stiller i denne sammenhengen spørsmålet: ”Why should art have to be any different?”¹⁵¹ Her ser vi hvordan de britiske kunstnerne på begynnelsen av nittitallet befant seg innenfor et kulturelt klima hvor populærkulturen og ulike subkulturer ble tatt alvorlig innen den akademiske verden. Og som en konsekvens av dette er det ikke vanskelig å tenke seg at terskelen for å trekke elementer fra denne verdenen inn i kunstfeltet ble lavere enn tilfellet var for den amerikanske kunsten. I tillegg er det betegnende hvordan kunstnere som Damien Hirst kan tillate seg å tøyse grensen

¹⁴⁹ Ibid., 51.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Ibid.

mye lenger enn sine amerikanske kollegaer med henblikk på hva man kan presentere som kunst uten en grundig teoretisk begrunnelse. Dette er en holdning man først og fremst forbinder med pop- og rockekulturen, noe jeg skal gå nærmere inn på senere.

Når så stilelementer fra populær- og subkulturelle områder på denne måten blir brukt som viktige bestanddeler, blir det mulig å produsere kunst som nettopp feirer det overflatiske. Eller med andre ord en kunst som godtar at den er en del av en virkelighet hvor design og visuelle overflater spiller en stor og betydelig rolle. Som jeg har vært inne på tidligere er det her snakk om kunstnere som, i motsetning til for eksempel sine forgjengere innen popkunsten på sekstitallet, har vokst opp etter at pop- og rockekulturen (ved siden av å bli tema for britiske kulturstudier) har blitt stående sentralt i utviklingen av den vestlige verden. Dette er viktig å ha i bakhodet hvis man skal vurdere en kunstner som Damien Hirst, noe som kommer tydelig frem når han presenteres i den lille spalten "Self-images" i *The Guardian*. På spørsmålet om han bryr seg om mote svarer han: "I don't follow it but I buy all the fashion mags. I like their highly produced images."¹⁵² Her har vi altså å gjøre med en kunstner som på mange måter er sosialisert inn i en virkelighet som for eksempel *The Face* og andre trendmagasiner er eksponenter for. En verden der det er lov å nyte bilder kun for det de er. Det er vel ikke feil å si at *Mother and Child Divided* også er "highly produced".

I boken *Moving Targets 2: A Users Guide to British Art Now*, legger Louisa Buck vekt på at Hirst er en representant for den tiden og kulturen han selv er et produkt av: "When Hirst declares 'Art is about life, and it can't really be anything else. There isn't anything else', he isn't being glib, he means it."¹⁵³ Og siden han er et barn av sin tid, vokst opp med tv og popmusikk, setter det et betydelig preg på kunsten han produserer. Nemlig kunstobjekter med den intensjonen at de skal ha effekt direkte på betrakterens nervesystem: "Therefore, whether he is using a preserved animal, a cabinet of pharmaceutical drugs, or shooting a feature film, he doesn't balk at employing carefully orchestrated spectacle and slick production values to grab the audience's attention and force an engagement."¹⁵⁴ Denne umiddelbare effekten på betrakteren arter seg som sagt forskjellig når det gjelder populærkulturelle produkter enn tilfellet er innenfor avantgardekunsten, og mange vil vel si at Hirst befinner seg nærmere

¹⁵² Damien Hirst, intervjuet av Catherine Wilson, "Self-images: Damien Hirst" i *The Guardian* (29. juli, 1993), 14.

¹⁵³ Louisa Buck, *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now* (London: Tate Gallery Publishing, 2000), 27-28.

¹⁵⁴ Ibid., 28.

førstnevnte.

Mother and Child Divided kan være eksempel på et kunstverk som, i likhet med en mengde populærkulturelle produkter, har evnen til å fange oppmerksomhet og røske opp i betrakteren uten nødvendigvis å ha noen artikulert intensjon om å vekke til live en vilje hos publikum til å forandre sitt eget liv eller skape en bedre verden. I motsetning til for eksempel Peter Bürgers definisjon av den historiske avantgarden, er det her heller snakk om kunst som i mye større grad står på egne bein som selvstendige estetiske objekter, uten å støtte seg til eksplisitte strategier eller manifeste. Altså en type kunst som har oppstått i kjølevannet av de kulturelle forandringene særlig pop- og rockekulturen har ført med seg.

”Against interpretation”

Med dette er vi igjen inne på hva som kan skille kunstverket fra dekorasjon eller, for den saks skyld, design. I 1964 skrev Susan Sontag essayet ”Against Interpretation” hvor hun, som tittelen sier, etterlyser en opplevelse av kunst som er løsrevet fra trangen til å nå frem til et bakenforliggende innhold. I følge Sontag er fortolkning nærmest reaksjonært, og en avvisning av å la verket stå alene og være det er i seg selv. Fortolkningen er en måte å mestre kunsten, gjøre den mindre urovekkende og mer komfortabel, men med det samme gjør man også verden fattigere: ”The world, our world, is depleted, impoverished enough. Away with all duplicates of it, until we again experience more immediately what we have.”¹⁵⁵ Et verk skal kunne fungere uavhengig av kunstnerens intensjoner i tillegg til at mye av den nyere kunsten må forstås ut fra en motivasjon om å unngå fortolkning. Her nevner Sontag to måter dette kan foregå på: enten gjennom abstraksjon, der det ikke er noe innhold og derfor heller ingen fortolkning, eller den motsatte strategien vi finner innenfor popkunsten hvor innholdet er så tydelig og tilstedeværende at det ender opp som umulig å fortolke.¹⁵⁶ Men det er først og fremst innenfor de populærkulturelle områdene, som for eksempel film, man kan finne uttrykk som ikke overkjøres av fortolkeren. Viktige grunner til dette er i følge Sontag at filmen er forholdsvis ny som kunstform og at den lenge har blitt sett på som massekultur i motsetning til høykultur, og dermed blitt vurdert på en annen måte.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Sontag, ”Against Interpretation”, 7.

¹⁵⁶ Ibid., 10-11.

¹⁵⁷ Ibid., 11-12.

Selvfølgelig kan det diskuteres i hvilken grad både popkunst og film er så umiddelbart tilstedeværende og ”just what it is” i uttrykket at det unndrar seg fortolkning. Men det viktige i denne sammenhengen er at vi har å gjøre med uttrykksformer som befinner seg i grenseland mellom kunst og populærkultur, og slik jeg forstår Susan Sontag er det innenfor populærkulturen de ulike kulturobjektene har fått eksistere slik de fremstår i kraft av seg selv. I essayet ”One Culture and the New Sensibility” trekker Sontag tråden et stykke videre og skriver hvordan kunsten er nødt til å forholde seg til forandringene i samfunnet slik det har foregått innenfor for eksempel vitenskap og teknologi. Utviklingen har gått mot et samfunn i stadig større grad preget av masseproduksjon, hvor unike og individuelle kunstobjekter ikke lenger spiller samme rolle. En kunst som skal henge med i utviklingen vil få en mer upersonlig karakter: ”The work of art is reasserting its existence as ”object” (even as manufactured or mass-produced object, drawing on the popular arts) rather than as a as “individual personal expression.””¹⁵⁸

Selv om Susan Sontag argumenterer for en utprøving av den uklare grensen mellom ”høy” og ”lav” i kunsten, betyr ikke det at hun ikke tar såkalt seriøs kunst alvorlig. Det er heller riktig å si at hun tar ulike kulturelle uttrykksformer innen den tiden hun lever i på alvor, og undersøker på hvilken måte kunsten kan tilpasse seg og fungere i konteksten den eksisterer innenfor. Som Hal Foster skriver i sitt minneord over Sontag, undersøkte hun skillet mellom ”høy” og ”lav” ut fra avantgardistisk perspektiv i stedet for et populistisk.¹⁵⁹ Hun skriver om en type kunst som har evnen til å tilpasse seg utviklingen som foregår på andre samfunnsområder som for eksempel innen vitenskapen og de nye produksjonsmåtene. Innenfor hennes perspektiv er det her snakk om kunstobjekter som eksisterer i kraft av seg selv, uten å være avhengig av kunstnersubjekt og transcendent verdier.

Fremfor å formidle moralske, sosiale og politiske ideer, settes heller en utvidelse av livet i sentrum: “Sensations, feelings, the abstract forms and styles of sensibility count. It is to these that contemporary art address itself. The basic unit for contemporary art is not the idea, but the analysis of and extension of sensations.”¹⁶⁰ Kunstobjekter kan altså være til hjelp for å sanse og oppleve omgivelsene på nye måter, med andre ord åpne betrakterens øyne.

¹⁵⁸ Susan Sontag, ”One Culture and the New Sensibility” i *Against Interpretation*, 297.

¹⁵⁹ Hal Foster, ”A Reader’s Guide” i *Arforum* (mars, 2005), 191.

¹⁶⁰ Sontag, ”One Culture and the New Sensibility”, 300.

Kunstens sentrale og viktige rolle blir derfor, i kraft av seg selv som konkret kunstobjekt, rett og slett å føre til en berikelse av livet. Fremfor å sette dens dekorative funksjon i høysetet, inntar Sontag altså et avantgardeperspektiv der kunsten på mange måter tillegges en kritisk rolle overfor hverdagslivet, i den forstand at den åpner opp for nye synsvinkler. På denne måten kan kunsten fungere som en kritikk av allmenne synspunkter og sannheter.

Dette er et perspektiv som kan relateres til *Mother and Child Divided*. I kraft av sin egen konkrete tilstedeværelse og visuelle slagkraft, uavhengig av eventuelle bakenforliggende ideer eller budskap, er det absolutt mulig å tillegge verket mye av de egenskapene Sontag skisserer ovenfor. Det er verdt å undersøke nærmere i hvilken grad *Mother and Child Divided* (også med sine klare linjer til andre kulturelle områder) kan vekke sansene og dermed innta en kritisk rolle i hverdagslivet. Jeg vil komme nærmere inn på dette i neste kapittel.

4. *Mother and Child Divided* og avantgardens intensjoner om å integrere kunsten og livet

Når et verk som *Mother and Child Divided* settes i sammenheng med 1900-tallets avantgardetradisjon og den britiske populærkulturen, synliggjøres viktige motsetninger mellom teoretiske perspektiver. Sannsynligvis har dette å gjøre med en del nærmest ubrytelige grenser mellom ulike teoretiske modeller som på hver sin måte kan kaste lys over Damien Hirst og YBAs arbeider. Med tanke på kunstens kritiske potensial, kommer disse motsetningene ekstra tydelig frem, særlig når det gjelder den typen kunst som beveger seg inn på populærkulturens område. Grovt sett kan dette beskrives som en konflikt mellom estetisk teori, med hovedvekt på kunstverkets særegne annerledeshet, og teorier som setter kulturell betydning i en videre forstand i høysetet. Det første perspektivet kan blant annet knyttes til kretsen rundt tidsskriftet *October*, med Benjamin Buchloh og Hal Foster som markante representanter. Den andre retningen kan forbindes med Centre for Contemporary Cultural Studies i Birmingham, hvor blant andre Dick Hebdige har vært tilknyttet.

Kunstverket, livspraksis og spektakulærkulturen

Peter Bürgers avantgardeteori legger som nevnt hovedvekten på den historiske avantgardens intensjoner om å integrere kunsten og livet. Kunsten skulle få en viktig politisk rolle som sentral medspiller i organiseringen av en ny form for livspraksis – et alternativ til det eksisterende borgerlige samfunnet.¹⁶¹ Selv om avantgarden også kan sies å være antielitistisk, ser vi hvordan kunsten tildeles en annen og mer aktiv rolle enn de antiteoretiske og antielitistiske holdningene overfor hverdagslivet som ofte knyttes til Damien Hirst og YBA. Dette er et punkt hvor motsetningene mellom ulike teoretiske perspektiver viser seg tydelig. Det blir ytterst vanskelig å finne et møtepunkt mellom Bürgers "livspraksis" og diverse teorier om kunstens og populærkulturens rolle i hverdagslivet, noe jeg kommer nærmere tilbake til senere.

Bürger blir ofte kritisert for sin nesten blinde tro på den historiske avantgardens politiske rolle. Noe blant annet Hal Foster kommer inn på når han påstår at Bürger har et romantisk forhold til livspraksis siden han i stor grad overser en del realiteter som viser seg allerede på den historiske avantgardens tid. Blant annet virker det som han ikke tar med i betraktningen

¹⁶¹ Bürger, *Om Avantgarden*, 83.

det faktum at kunstmarkedet og massekulturen spilte en ikke ubetydelig rolle også på dette tidspunktet. En følge av dette er at motsetningen mellom den ”autonome kunsten” og ”livspraksis” var i ferd med å brytes ned på markedets premisser allerede før neoavantgarden så dagens lys.¹⁶² Når Bürger kritiserer neoavantgarden for å tjene den autonome kunstens formål ved å gjøre avantgardens virkemidler til del av kunstinstitusjonen, ser han altså bort fra realiteter som har ligget i luften siden før andre verdenskrig.

Neoavantgarden, for å holde oss til Bürgers begreper, ser ut til å ta nettopp disse forandringene med i betraktningen. Sett i sammenheng med den historiske avantgarden er det snakk om i større grad å arbeide innenfor institusjonen samtidig som den kritiseres og dekonstrueres. Som Hal Foster skriver i *The Return of the Real*, er neoavantgarden mindre anarkistisk, og i de vellykkede tilfellene fremstår den som mer reflekterende enn den historiske avantgarden.¹⁶³ Foster stiller dessuten et avgjørende spørsmål: hva er kunst og hva er liv? Bürgers bruk av disse begrepene blir, i følge Foster, for uklare siden distinksjonen mellom dem i realiteten gir kunsten tilbake den autonomien som det i utgangspunktet stilles spørsmål ved. I Bürgers argumentasjon blir livet noe umiddelbart samtidig som det også er noe som befinner seg utenfor rekkevidde, dermed er avantgarden på forhånd dømt til å feile.¹⁶⁴ I stedet for å søke en sammensmelting mellom kunsten og livet, artikulerer neoavantgarden på sitt beste spenningene i den politiske bruken av ”livspraksis”. Den befinner seg altså heller i spenningsfeltet mellom kunsten og livet.¹⁶⁵

Et annet moment Foster trekker frem, er de store forandringene innenfor kunstinstitusjonen, særlig museet, som igjen krever endringer av avantgarden. I likhet med Bürger legger han også vekt på den formen for sammenkobling mellom kunsten og livet som har funnet sted på kulturindustriens premisser og ikke avantgardens. Men i stedet for å bruke dette som et argument for avantgardens feilslåtthet, mener Foster denne forandringen gir nye muligheter for kritikk og institusjonell analyse.¹⁶⁶ Slik jeg forstår Hal Foster representerer ikke Bürger bare et for snevert og uklart syn på livspraksis, men er også uklar når det gjelder hvilke muligheter kunsten har i møte med kulturindustriens opphevelse av skillet mellom kunsten og livet. I følge Bürger har kulturindustrien trukket det lengste strået og nærmest lagt kunsten

¹⁶² Foster et al., *Art Since 1900*, 324-325.

¹⁶³ Foster, “Who’s Afraid of the Neo-Avantgarde?”, 20.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 16.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 20-21.

under seg som et redskap i markedskreftenes tjeneste. Det har funnet sted en falsk opphevelse av det autonome kunstverket og med det en opphevelse av skillet mellom kunst og livspraksis. Kunsten har praktisk funksjon, men underkaster seg istedenfor å bidra til forandring.¹⁶⁷

Det kan altså argumenteres for at neoavantgarden fungerer på en annen måte og dermed ikke kan avskrives kun som en ren repetisjon av den historiske avantgarden. Selv om det er vanskelig å anvende en felles beskrivelse på de ulike retningene som omfattes av denne betegnelsen, kan den neoavantgardistiske kunsten i mange tilfeller sies å være mindre preget av utopiske strategier. I essayet "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" beskriver Benjamin Buchloh hvordan særlig den tidlige konseptkunstens formale strategier ved første øyekast ligger nært opp til retninger innenfor den historiske avantgarden. Men de tidlige avantgardebevegelsenes utopisme var fraværende i konseptkunsten:

It seems obvious, at least from the vantage of the early 1990s, that from its inception Conceptual Art was distinguished by its acute sense of discursive and institutional limitations, its self-imposed restrictions, its lack of totalizing vision, its critical devotion to the factual conditions of artistic production and reception without aspiring to overcome the mere facticity of these conditions.¹⁶⁸

Når Buchloh her trekker inn en sammenlikning med den historiske avantgarden, viser han hovedsakelig til den russiske konstruktivismens utopisme.

Men selv om konseptkunsten, slik Buchloh er inne på, i stor grad er selvrefleksiv med selvpåførte restriksjoner, trenger ikke det bety det samme som at kunsten isolerer seg fra verden rundt. Det kan i like stor grad være mulig å se hvordan denne retningen forholder seg til de institusjonelle og økonomiske endringene i etterkrigstiden, særlig på slutten av femti- og begynnelsen av sekstitallet. Ifølge Buchloh kan konseptkunsten knyttes til både den økende kulturindustrien og etterkrigstidens nylig etablerte middelklasse med en egen estetisk identitet knyttet til det han betegner som administrasjonsestetikk: "For this aesthetic identity is structured much the way this class's social identity is, namely, as one of merely administering labor and production (rather than producing) and of the distribution of commodities."¹⁶⁹ Her ser vi hvordan konseptkunsten kan knyttes til mer enn eksperimentering med nye materialer

¹⁶⁷ Bürger, *Om Avantgarden*, 89.

¹⁶⁸ Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" i *October* (vol. 55, vinter, 1990), 141.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 128.

og produksjonsmåter. Like interessant kan det være å se den i sammenheng med endringer i samtiden. I boken *Conceptual Art and the Politics of Publicity* trekker Alexander Alberro frem nettopp hvordan den nye generasjonen kunstnere på sekstitallet, med sin utforsking av metoder og materialer, på mange måter også beveget seg utenfor kunstfeltet: "In the process, they increasingly resembled personnel in other specialized professions in which success came to those who managed and publicized their work most strategically."¹⁷⁰ Alberro legger altså vekt på at dette ikke er en utvikling som foregikk isolert innenfor den progressive samtidskunsten.

Det finnes flere eksempler på nære forbindelser mellom konseptualismen og det postindustrielle samfunnet som vokste frem med de multinasjonale selskapene i spissen. Disse selskapene kunne rett og slett ønske konseptkunsten velkommen som en symbolsk alliert: "They welcomed the new art because they perceived in it a counterpart to their own pursuit of new products and markets."¹⁷¹ I tillegg mener Alberro det er en myte at konseptkunsten gikk inn for å eliminere kunstens varestatus. Som et argument nevner han hvordan man etter hvert løste problemet med å gjøre arbeidene omsettelige som autentiske objekter gjennom overføring av kunstnerens "signatur" eller eiersertifikater til kjøperen.¹⁷² En sentral skikkelse man vanskelig kommer utenom i denne sammenhengen er kunsthandleren Seth Siegelau. I tillegg til å sørge for å gjøre de konseptuelle arbeidene tilgjengelig for samlere, visste han hvordan denne kunsten (og ikke minst kunstnerne) skulle markedsføres, noe endringene innen markedet la til rette for. Ved siden av at patronvirksomhet ga prestisje innenfor en imagesentrert kapitalisme, kunne investeringer i denne typen kunst gi noe av den samme følelsen av risikotaking som resten av businessverdenen.¹⁷³ Foruten å presentere galleriet som noe mer enn et sted for utstilling og salg av kunstobjekter, markedsførte Siegelau konseptkunsten med vekt på sosialisering, nettverk og kulturell kapital. Han dyrket frem en eksklusiv indre sirkel hvor samlerne fikk anledning til ikke bare å samle objekter, men bli del av et kunstmiljø.¹⁷⁴

Det må tilføyes at Alberros bok begrenser seg til miljøet rundt Siegelau, men at den likevel

¹⁷⁰Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003), 1.

¹⁷¹ Ibid., 2.

¹⁷² Ibid., 4.

¹⁷³ Ibid., 7.

¹⁷⁴ Ibid., 12.

tar for seg en viktig side ved konseptkunsten. Noe av det samme er også Benjamin Buchloh inne på når han beskriver konseptkunstens kritiske strategier, og hvordan den likevel kan bevege seg i grenseland til markedet og kulturindustrien. Han trekker frem måten konseptkunsten, når den trekker seg tilbake fra det visuelle feltet, blir tilført et supplement av elementer (ofte tekster) som befinner seg på utsiden av ideen om verket som en selvstendig eller autonom enhet: "This legalistic or administrative system of conventions within which meaning is (temporarily) fixed is one strategy that was then adopted by Conceptual art to displace the ontological or "intrinsic" definition of the work of art."¹⁷⁵ I følge Buchloh er Siegelaubs strategier eksempel på hvordan denne "supplementsestetikken" kan trekkes i retning av massekultur, særlig reklame. Hans første utstillinger i 1968 viste hvordan supplementene, som bruken av nye og uvante utstillingslokaler og kunst i forgjengelige materialer, ofte tekstbasert, kunne gi en slags sjokkverdi. Men samtidig kunne tilbaketrekningen fra det visuelle likevel få en spektakulær utforming.¹⁷⁶ Her ble det gitt inntrykk av at det tradisjonelle galleriet og den historiske forståelsen av det visuelle verket hadde utspilt sin rolle: "Siegelaub underscored the historical obsolescence of the visual work in favor of a mass-cultural, reproduced object; but in doing so, he produced the kind of impact on art audience that one associates with the most effective kind of advertising."¹⁷⁷

Konseptkunsten dukker opp på et tidspunkt hvor kunsten for alvor blir utsatt for press fra massekulturen og kulturindustrien, og gjerne mimet senkapitalismens vesen. Men dette var noe kunstnerne også kunne gripe tak i og utnytte kritisk, slik Daniel Buren og Hans Haacke er eksempler på. Her ble det mimingen av senkapitalismens logikk vendt mot kapitalismen selv, for å avdekke dens ideologiske apparat og hvordan de sosiale institusjonene kan fungere: "These institutions, which determine the conditions of cultural consumption, are the very ones in which artistic production is transformed into a tool of ideological control and cultural legitimation."¹⁷⁸

Selv om det finnes mange eksempler på hvordan konseptualismen kunne fungere institusjonskritisk i tillegg til å sette spørsmålsteget ved det tradisjonelle kunstobjektet og kunstnersubjektet, påpeker Buchloh et paradoks ved all konseptuell praksis: Nemlig det faktum at insisteringen på kunstnerisk anonymitet og neddriving av forfatterrollen likevel

¹⁷⁵ Benjamin H. D. Buchloh i Foster et al., *Art Since 1900*, 529.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., 530.

¹⁷⁸ Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969", 143.

produserer merkenavn og identifiserbare produkter; samtidig som kritikken av de visuelle konvensjonene ved hjelp av tekstlig intervensjon, plakattegn, handouts og pamfletter ender opp med å følge mekanismene vi forbinder med reklame og markedsføringsstrategier.¹⁷⁹

Buchloh er her innen på en problemstilling knyttet til kunst som overgir seg til det han betegner som spektakulærkulturen.¹⁸⁰ Dette er en type kunst som har beveget seg vekk fra et grunnlag i nasjonale identitetsformasjoner og heller blitt en form for kulturproduksjon med den globale kapitalismens økonomiske strukturer som modell.¹⁸¹ Først og fremst gjelder dette visse typer installasjonskunst og fotokonseptualisme – kunstformer som har absorbert mye av teknologien som har gjort den spektakulære kulturen og reklameverdenes bilder til en global maktfaktor:

Such affirmative mimesis makes it seem inescapable that artistic practices would, if not actually pave the way for, at least finally succumb to the powers of spectacle culture to permeate all conventions of perception and communication without any form of resistance whatsoever.¹⁸²

Ut fra dette får markedskreftene muligheten til å ta kontroll over kunsten.

Som eksempel på markedskreftenes kontroll og ufarliggjøring av kunsten, trekker Buchloh blant annet inn brødrene Saatchi. Som reklamefolk og kunstsamlere med et eierforhold til kunstobjekter, er de et tydelig tegn på det spektakulæres totale triumf. Kunsten vurderes her heller ut fra prinsipper om markedsverdi og får status som trofeer, fremfor å være et uavhengig rom for kritiske ytringer ut fra egne premisser.¹⁸³

Kunst og hverdagsliv

Holder vi oss innenfor Benjamin Buchlohs teorier om den spektakulære kulturen og markedets kontroll over folks hverdagsliv, vil Damien Hirst og YBA i aller høyeste grad

¹⁷⁹ Ibid., 140.

¹⁸⁰ Kritikken av spektakulærkulturen forbindes først og fremst med Guy Debord og hans teorier om hvordan senkapitalismen har tatt kontroll over ikke bare produksjon av varer, men også de nye teknologiene og sosiale relasjoner. Med andre ord en form for fremmedgjøring der folk ikke er deltagere i sitt eget liv, heller ikke i sin egen fritid. Disse tankene kommer klartest til uttrykk i *The Society of the Spectacle* hvor han beskriver hvordan det kapitalistiske systemet har blitt den dominerende ideologien som gjennomsyrer også alle former for medier og underholdning. Se Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, oversatt av Ken Knabb (London: Rebel Press, 2005).

¹⁸¹ Buchloh. "Introduction", xx-xxi.

¹⁸² Ibid., xxi.

¹⁸³ Ibid., xxxiii.

kunne sies å være en del av markedskreftene. Det er i hvert fall ikke snakk om noen tydelig opposisjon mot markedet og kulturindustrien, og et spørsmål man kan stille seg er om det overhode er fruktbart å se på Hirst og *Mother and Child Divided* i sammenheng med Peter Bürger's begrep om "livspraksis". I henhold til Buchloh og Bürger, vil Hirsts arbeider i det store og hele måtte avskrives som del av den spektakulære kulturen og et fenomen i grenseland mot kulturindustrien. Ved nærmere belysning av Hirsts kunst vil det være på sin plass å påpeke noen motforestillinger mot disse teoriene, eller komme med et alternativt perspektiv på kunstens forhold til hverdagslivet.

I en omtale av utstillingen *Material Culture: The Object in British Art of the 1980s and 90s* skriver Carl Freedman og David Batchelor om hvordan den britiske kunsten på nittitallet, særlig representert ved de yngre kunstnerne, med nærmest et fravær av pretensjoner utviklet seg vekk fra essens, metafysikk og lukket retorikk mot en åpen dialog med dagliglivets kultur.¹⁸⁴ Igjen blir det påpekt en kobling mellom kunstobjektet og hverdagslivet, noe som stadig kommer igjen i omtaler av Damien Hirst og YBA. I denne sammenhengen bør det sees nærmere på hva slags begreper om hverdagslivet som står på spill i den konteksten Hirst befinner seg innenfor.

Det kan selvsagt være fristende, ut fra negativt syn på overflatiskhet, å kritisere den tendensen Freedman og Batchelor beskriver. Men isteden kan det heller være fruktbart å se det i sammenheng med det Robert Pattison, i *The Triumph of Vulgarity: Rock in the Mirror of Romanticism*, skriver om rockens avvisning av metafysikk og transcendens. Et viktig stikkord i denne sammenhengen er, som tittelen viser til, *vulgaritet*. Slik Pattison anvender begrepet, kan det knyttes til dagligdagse opplevelser og er derfor et språk som kan læres uten utdanning: "Vulgarity is common, noisy, and gross, but above all, vulgarity is untranscendent."¹⁸⁵ I følge Pattison har ikke den klassisk vulgære dårlig smak, men derimot mangel på smak: "He is not "a man in his senses" but a creature of his passions. In his clothing or his paintings, one color is as good as another, and let them come in what order they will."¹⁸⁶ Vulgaritetens avvisning av transcendens vil si at det ikke finnes en utenforstående styrende instans og dermed heller ikke noen absolutte sannheter og verdinormer. Med et slikt utgangspunkt blir alle subjektive opplevelser sidestilt og dermed kan man ikke snakke om

¹⁸⁴ Carl Freedman og David Batchelor, "Living in a Material World" i *Frieze* (nr. 35, 1997), 49.

¹⁸⁵ Pattison, *The Triumph of Vulgarity*, 6.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 7.

god og dårlig smak. Hvilket verdigrunnlag skal i så fall være utgangspunkt for slike bedømmelser?

I det moderne samfunnet har vulgariteten hatt muligheten til å befri seg fra begrensningene påført av kulturen: "In *Vulgaria's* democracy, cultivation would compete with unskilled labour."¹⁸⁷ I vesten, hvor denne utviklingen har vist seg klarest, er rocken et av de tydeligste symptomene på dette, med det subjektive og antitrascendente som de mest sentrale ingrediensene. Det er viktig å få med seg at det er snakk om rock som noe langt mer enn musikk når Pattison mener vulgaritetens seier manifesterer seg innenfor dette området. I forordet gjøres det klart at det er rock som idé han tar for seg i boken.¹⁸⁸ Pattison ser dette fenomenet i sammenheng med en retning innenfor romantikken som han kaller vulgærpanteisme. Dette er konsekvensen av panteismen i sin ytterste form, hvor subjektet blir stående sentralt: "In his pure pantheism, the vulgarian rejects any transcendent principle beyond the multiplicity of life, and since the universe is now exclusively comprised of events, it follows that the universe converges on what apprehends these events, namely "me"."¹⁸⁹ Her kan vi se hvordan subjektet får en ny og på mange måter utvidet rolle, i og med fraværet av en kontrollerende instans utenfor en selv, enten dette kalles Gud eller man mener det finnes absolutte sannheter. Dette er en holdning til livet og verden hvor alt blir gjort til ulike aspekter ved selvet, der subjektet ikke transcenderer seg selv, og den grunnleggende måten man kan vite noe på er gjennom følelser. På mange måter blir selvet sidestilt med Gud.¹⁹⁰

Pattisons kobling mellom vulgaritet og panteisme beskriver en type antiintellektuell holdning overfor tilværelsen hvor det ikke lenger er mulig med et hierarkisk skille mellom "høy" og "lav", siden det som får verdi er det man kan sanse uten å søke etter objektive forklaringer:

The pantheist finds as much to admire in the design of a Chevy as in the proportions of the Parthenon. [...] He lacks discrimination, which is another way of saying he's grateful to be alive in this particular universe and not some other. Life is common, and a view of it that delights in the humble routines of ordinary existence has something to recommend it.¹⁹¹

Rocken er altså et kulturelt område hvor det er mulig å tillate seg ting som ikke godtas innenfor det man tradisjonelt har betraktet som "seriøs" kunst. Hva er det seriøse med seriøs

¹⁸⁷ Ibid., 8.

¹⁸⁸ Ibid., x.

¹⁸⁹ Ibid., 24.

¹⁹⁰ Ibid., 89.

¹⁹¹ Ibid., 27.

kunst? Bekreftelse av utenforstående verdiinstans? I følge Pattison er en viktig kvalitet ved rockestetikken at det er fullstendig godtatt å ty til banaliteter, så lenge man har det gøy med klisjeene.¹⁹² Etter min mening kan vi her se likheter Damien Hirsts bruk av titler og hvordan de fungerer i samspill med verkene konkrete fremtoning.

Som tidligere nevnt viser *Mother and Child Divided* en ironisk distanse mellom tittelen og verket, hvor betydningen svever midt imellom det tradisjonelle mor-og-barn-motivet og det faktum at det rent konkret er snakk om dyrekadavre som er delt i to. Tittelen spiller altså på et gammelt kunsthistorisk motiv i tillegg til, tilsynelatende bevisst, å fremstå som temmelig banalt på linje med en poplåttittel. Verkets elementer blir presentert for oss på en direkte måte, frigjort fra forventninger om noen dypere forklaringer. I denne sammenhengen bør det nevnes at det faktisk eksisterer en poplåt med tittelen *Mother and Child Reunion* som er å finne på Paul Simons første soloalbum fra 1972.¹⁹³ Om Hirst har hatt Simons låttittel i bakhodet har jeg ikke funnet belegg for å påstå. Likevel kan dette sammentreffet være med på å illustrere hvordan *Mother and Child Divided* på flere måter beveger seg fritt i grenseland ved å være et kunstobjekt med referanser både til kunsthistorien (med linjer også lenger bakover enn 1900-tallets avantgarde) og en populærkulturell verden hvor klisjeer, banalitet og ironisk distanse er akseptert, for ikke å si forventet. Her har vi å gjøre med en form for ironisering både med et kunsthistorisk motiv og en typisk poplåttittel.

Rockeestetikken, eller rocken som idé, kan altså oppfattes som uttrykk for en feiring av dagliglivet eller det hverdagslige. Dessuten kan vi også finne en selvbevisst og ironisk feiring av rockens egen deltagelse i det kapitalistiske maskineriet, som en del av kapitalismens varelogikk. Som jeg allerede har vært inne på, er dette noe forsvarerne av YBA vurderer som en styrke i stedet for å heve moralsk pekefinger. I "Notes on 90s Art" trekker John Roberts frem hvordan nittitallet preges av en sosial verden hvor kunsten spiller en mer uformell rolle, hvor kunstnerne bruker sine egne og sine venners daglige erfaringer uten akademisering og rettferdiggjøring.¹⁹⁴ Nettopp denne anvendelsen av hverdagslivets (ofte personlige) erfaringer fører, slik jeg forstår Roberts, til en smalere grense mellom kunsten og populærkulturelle fenomener: "Essentially the recourse to self-narration has been an attempt to narrow the space between what is supposedly proper to art and the unselfconscious pleasures taken from

¹⁹² Ibid., 201.

¹⁹³ Paul Simon, "Mother and Child Reunion" fra *Paul Simon* (Columbia Records: 1972).

¹⁹⁴ John Roberts, "Notes on 90s Art", 3.

popular culture.”¹⁹⁵ Igjen en oppfatning av populærkulturen som ”leverandør” av en annen og mer ”uforpliktende” nytelse enn den vi tradisjonelt finner innenfor kunstfeltet. Det er rett og slett lov å nyte ting i hverdagslivets omgivelser uten å søke etter forklaringsmodeller og uten behov for å se bakenfor de synlige og umiddelbare fenomenenes overflate. Ut fra dette kan det være riktig å si at populærkulturen representerer en feiring av det umiddelbare ved livet på en måte man sjelden finner innenfor kunsten, noe som stemmer godt overens med det Susan Sontags argumentasjon i de to essayene jeg nevnte i forrige kapittel.

Produksjon av hverdagsliv

En problemstilling man vanskelig kommer utenom, er hvilken rolle den store mengden populærkulturelle produkter, men også kunst som på ulike måter låner estetikk og tematikk fra populærkulturen, spiller i hverdagslivet vårt. Først og fremst vil de fleste være enige i at disse produktene utgjør en betydelig del av, og er med på å prege det britiske hverdagslivet på nittitallet, særlig for den yngre generasjonen. Men det betyr ikke det samme som at antitranscendens og en antiintellektuell feiring av det umiddelbare i omgivelsene gjenspeiler måten vi observerer fenomenene rundt oss. Eller for å si det på en annen måte: at det her er snakk om det vi tradisjonelt forbinder med realisme.

Kanskje kan det heller være fristende å si at en rekke populærkulturelle produkter (som den økende mengden trendmagasiner) i stor grad presenterer oss for en slags drømmeverden fremfor å artikulere den virkeligheten vi faktisk konfronteres med i hverdagslivet. Dette er noe man muligens kunne kritisere John Roberts for ikke å ta med i betraktningen når han trekker frem sammenhengen mellom den britiske nittitallskunsten, populærkulturen og hverdagslivet. For eksempel kritiserer Julian Stallabrass Roberts for å være talsmann for en type kunst som lar nytelse komme i første rekke, med full bevissthet om fremmedgjøringen som uunngåelig følger med. En kunst som fremstår som et alternativ til en mer interesseløs intellektuell elitisme.¹⁹⁶ Stallabrass beskylder også Roberts for å knytte populærkulturen, og den implisitte reaksjonen mot elitismen, til arbeiderklassen:

Contingent though the association may be, the way Roberts links the rude, demonic trend within new British art with the ‘proletariat’ is somewhat naïve. The working class is allied with the wild body,

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Stallabrass, *High Art Lite*, 119.

with unregulated hedonism, with violence, drug abuse and filthy sex.¹⁹⁷

Dessuten mener han det ikke er noe nytt at lavkulturen blir anvendt innenfor høykulturen: “But the purpose of passing material from low to high no longer has even the political charge that it did in the time of Manet and Degas...”¹⁹⁸ I denne sammenhengen kan det diskuteres hvorvidt det har noe for seg å trekke linjer mellom den britiske populærkulturen på nittitallet og den franske massekulturen på Manets og Degas’ tid. For øvrig er dette litt på sidelinjen av hva Roberts egentlig har til hensikt å formidle.

Når Roberts beskriver en type antielitistisk og antiintellektuell kunst med økt toleranse for det vulgære, med en tendens til å snobbe nedover, kommer ikke en eventuell tilknytning til arbeiderklassen i første rekke. Først og fremst er det snakk om at kunsten finner sin plass innenfor et hverdagsliv hvor populærkulturen spiller en sentral rolle, uten nødvendigvis å skulle intellektualisere: “The pleasures and brutalities of the encounter between the body and commodity cultures is something they inhabit and work from as a matter of course.”¹⁹⁹ Dette vitner om et mer vennligsinnet syn på subjektets forhold til populærkulturen enn det man for eksempel finner hos Julian Stallabrass og hans likesinnede. Dessuten bør det diskuteres nærmere på hvilken måte populærkulturen eventuelt representerer en drømmeverden, og med bakgrunn i dette kan betegnes som antirealistisk. I boken *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday* undersøker John Roberts nærmere hva som legges i begrepet ”realisme”. Foruten at det advares mot å havne i den fellen å sammenblande realisme med empirisme, legger han vekt på kontekstens viktige rolle i forbindelse med realisme i kunsten: “The ‘realist-effects’ of works of art are not reducible to any pre-given set of contents or forms but the product of a discursive reconstruction of a given work of art’s claims to ‘truth’.”²⁰⁰ Her beveger han seg med andre ord vekk fra det man kan kalle en positivistisk forståelse av realisme, eller det som tradisjonelt blir forbundet med realisme.

For Roberts er verken ”realisme” eller ”hverdagslivet” statiske eller ontologiske begreper, men må tvert imot forstås som historiske kategorier. Han anvender begrepet ”dialektisk realisme” som en teori om tings innebygde motsetninger – motsetninger som må sies å være essensiell del av alle sosiale objekter og forholdene mellom dem. Et verk som bevisst viser

¹⁹⁷ Ibid., 121.

¹⁹⁸ Ibid., 122.

¹⁹⁹ Roberts, “Mad for It!”, 35-36.

²⁰⁰ Roberts, *The Art of Interruption*, 11.

frem sine indre motsetninger (motsetninger som også ligger til grunn for meningsdannelsen) kan ut fra dette sies å være realistisk, eller ha en realistisk effekt, like mye som et dokumentarfoto kan påberope seg å være realistisk.²⁰¹

John Roberts' bruk av realismebegrepet påvirker både synet på populærkulturelle produkter og forholdet mellom kunstverket, populærkulturen og hverdagslivet. Siden populærkulturens produkter også bærer på indre motsetninger bør de ikke umiddelbart avskrives som fremmedgjørende. Ved siden av å være potensielle områder for subjektivt begjær, kan populærkulturen og hverdagslivet være arena for subjektets, kanskje ubevisste, kamp mot fremmedgjøring: "The job of the dialectical cultural theorist and the job of the artist is to draw out these tendencies and impulses in an imaginative engagement with everyday forms and practices."²⁰² Dette vil si at forholdet mellom subjektet og populærkulturen er mer komplekst enn at man inntar nærmest en offerrolle som forbrukere av kulturindustriens manipulative produkter.

Med dette i tankene kan det igjen passe å vende tilbake til *The Face*. I stedet for utelukkende å koble bladet til en populærkulturell fremstilling av en drømmeverden, slik jeg har vært inne på tidligere, kan det være like interessant å se det som en representant for en vulgær umiddelbarhet. Her vises det som sagt ikke til noe transcendent innhold, og bladet beskjeftiger seg i hvert fall ikke med noen form for metafysikk. Likevel befinner det seg på utsiden av en tradisjonell form for realisme med tanke på det "observerbare" hverdagslivet som omgir oss. En kan heller si at leseren av bladet får anledning til å skue inn en motsetningsfull verden hvor subjektet og "her og nå" står i sentrum. Selv om *The Face* så absolutt er en del av kulturindustrien er det ikke nødvendigvis så enkelt som at bladet representerer en verden vi lengter etter, med mulighet for deltagelse i bare vi har penger til å kjøpe de rette produktene eller livsstilspakkene. Det kan være like riktig å si at *The Face* står for en type gjør-det-selv-holdning der virkeligheten blir presentert på en måte hvor leseren kan kjenne seg igjen, i tillegg til å ha følelsen av å være med på utformingen. Her finner vi igjen noe av det komplekse forholdet mellom subjektet og populærkulturen som John Roberts er inne på. Ut fra dette perspektivet kan man si at et populærkulturelt produkt som *The Face* ikke gir et bilde av hverdagslivet rundt oss, men derimot er med på å skape en ny hverdag.

²⁰¹ Ibid., 11-12.

²⁰² Ibid., 8.

I boken *Art Into Pop* fremsetter Simon Frith og Howard Horne et mer nyansert syn på det mange nærmest vil avskrive som populærkulturens ”overflatiskhet”. På liknende måte som hos Roberts legges det vekt på et mer gjensidig forhold mellom populærkulturen og konsumenten, innenfor det vi kan betegne som et følelsesfellesskap. I stedet for at populærkulturen enkelt og greit forsyner publikum med det de vil ha (ut fra kommersielle hensyn), har det like mye å gjøre med at produktet er med på å skape publikum. Det nevnes hvordan blant andre Richard Hamilton, en av pionerene innenfor den britiske popkunsten, påstår at ”individuelle” avgjørelser er refleksjoner av kollektive sosiale krefter, noe som særlig gjelder estetisk smak.²⁰³ Innenfor disse mekanismene finner vi mye av kjernen til påstander om de kommersielle kreftenes manipulasjon av konsumenten: ”But, as Hamilton says (and as dedicated followers of pop fashion we’d emphasize) it doesn’t feel like that.”²⁰⁴ Selv om det åpenbart er snakk om manipulasjon, er ikke konsumenten kun et bevisstløst offer for markedskreftene. Folk er blitt vant til denne virkeligheten, har tilegnet seg selvbevissthet og vurderingsevne og er derfor i stand til å få øye på det manipulative og evne til å motstå det. Vi har rett og slett valgmulighet.²⁰⁵

Ut fra dette perspektivet får populærkulturen en viktig rolle som deltaker i formingen av individets identitet. Med Frith og Horne i bakhodet blir det mulig å se på den gjør-det-selvholdningen vi blant annet finner innenfor den visuelle kulturen *The Face* representerer som et utgangspunkt for individet til å få en følelse av å kunne erobre tilbake hverdagslivet, eller finne sin plass innenfor det. Bladet formidler et budskap om at du kan bli hva du vil, at det er mulig å delta i produksjonen av hverdagsliv, eller tre ut av hverdagens kjedsomhet.

Som jeg var inn på i forrige kapittel, befinner *Mother and Child Divided* og *The Face* seg innenfor en estetikk, hvor det som først fanger betrakterens oppmerksomhet er den glossy overflaten. Selvfølgelig kan det trekkes frem at Hirst går inn for å produsere lett tilgjengelig kunst for å kunne være en aktiv del av samtiden. Da tenker jeg særlig på det hippe livsstilsmarkedet på nittitallet, der kjennskap til kunst kan være uttrykk for en form for livsstilsvalg. Men det mest interessante i denne sammenhengen er de rent formale forbindelsene mellom representanter fra to ulike kulturelle felt. En innfallsvinkel til disse forbindelsene kan være at de, i Hirsts tilfelle, i bestefall blir behandlet helt og holdent på

²⁰³ Simon Frith og Howard Horne, *Art Into Pop* (London: Methuen, 1987), 15.

²⁰⁴ *Ibid.*, 16.

²⁰⁵ *ibid.*

kunstens egne premisser, nærmest som et motiv innenfor kunstinstitusjonen. Mens en annen og mer kritisk innfallsvinkel vil, som jeg allerede har vært inne på, kunne innvende at kunsten på denne måten blir styrt av populærkulturens mekanismer, med den konsekvens at den blir ufarliggjort og fremstår som spektakulær. Men begge innfallsvinklene forutsetter nærmest et totalt skille mellom kunstinstitusjonen og populærkulturens kommersielle praksis. Når det gjelder Damien Hirst og YBA vil det være mer fruktbart å se på kunst og populærkultur som effekt av samme system.

”Popsituasjonisme”

Katalogen til *”Brilliant!” New Art From London* er, som nevnt, et godt eksempel på hvordan den unge britiske nittitallskunsten ofte blir plassert inn i årsakssammenhenger med linjer til fenomener innenfor både kunst og populærkultur. Her skimter vi en utviklingslinje som begynner med dadaismen og utvikler seg via situasjonismen, popkunsten og punken frem mot YBA. Neville Wakefield setter fingeren på noe vesentlig når han skriver om hvordan både popkunsten og punken etter en tid ble underlagt markedskreftene og med dette ble redusert til forbruksartikler og lett omsettelig estetikk. Det er særlig verdt å merke seg hvordan punken tar opp i seg situasjonismens antiestetiske strategier, men likevel gjør det til en estetikk. Gjennom Malcolm McLaren (som jeg skal komme nærmere tilbake til etter hvert) ble punken utformet til en slags subversiv popkunst, men utviklet seg raskt til en stil og del av Thatchers markedsøkonomi.²⁰⁶ Wakefield setter så den nye britiske kunsten på nittitallet inn i en sammenheng der de bakenforliggende impulsene er popkunstens estetikk og situasjonismens provokative strategier, filtrert gjennom punken.²⁰⁷

Det er interessant å se hvordan Wakefield setter YBA i forbindelse med situasjonismen, en neoavantgardistisk retning som Peter Bürger ikke nevner i sin avantgardeteori. Denne forholdsvis marginale bevegelsen, med franskmannen Guy Debord i spissen, gikk vekk fra det estetiske kunstobjektet og kjempet heller for en type kunst som skulle stimulere til handling (ill. 13). Det ble om å gjøre å skape situasjoner som kunne avdekke det borgerlige samfunnets undertrykkende symbolske orden. I stedet for å produsere kunstobjekter fungerer situasjonistisk kunst heller som en usynlig modell. Som Vincent Kaufmann skriver er dette en type kunst som transcenderer kunsten, noe som fører med seg at strategiene blir vanskelig

²⁰⁶ Wakefield, *”Pretty Vacancy”*, 9-10.

²⁰⁷ Ibid.

tilgjengelig for folk flest på grunn av fraværet av representasjon: "It exist only for those who have the eyes not to see, for those who are not blind victims of the society of the spectacle, anesthetized by the barrage of images."²⁰⁸

Hvilke sammenhenger kan det så være mellom en antiestetisk og antivisuell retning som situasjonismen og en kunstner som Damien Hirsts? For å få en forståelse av denne eventuelle forbindelsen, kan vi se nærmere på hvordan blant annet punken på andre halvdel av syttitallet tok opp i seg viktige sider ved situasjonismen og på mange måter gjorde disse elementene til stil eller livsstil. Dette utdyper Greil Marcus i boken *Lipstick Traces*.²⁰⁹ Her legger han stor vekt på at *Sex Pistols*' manager, den tidligere kunstkolestudenten, butikkeieren og foreningsmannen Malcolm McLaren, hadde satt seg forholdsvis godt inn i situasjonistenes strategier. Strategier som kuliminerte i studentopprøret i Paris våren 1968. Butikken han drev i Kings Road i London solgte blant annet T-skjorter med slagord fra studentopprøret.²¹⁰ Dette er et eksempel på hvordan situasjonistenes bruk av slagord, for å mane til handling, kunne overføres til salgbare objekter og med det bli et steg på veien mot ren estetikk.

Det er heller ikke vanskelig å se likheter mellom punkens collageestetikk og for eksempel Guy Debords bok *Mémoires* fra 1957. Boksiden består her av utklipp av ord, setninger, diverse bilder og tegninger fra ulike bøker, aviser og magasiner som så er "dekorert" med fargeklatter og linjer i abstrakte mønstre, utført av den danske maleren og med-situasjonisten Asger Jorn. Ved første øyekast kan det nesten virke som en punkfanzine fra slutten av syttitallet, ikke en bok produsert to tiår i forveien. Og som jeg allerede har vært inne på dukker denne estetikken opp igjen blant annet i utformingen av utstillingskatalogen "*Brilliant!*" *New Art from London* i 1995, hvor Damien Hirst er representert som allerede godt etablert kunstner. Som Patricia Bickers skriver, minner katalogen om "... a 70s-style underground magazine printed on cheap paper, an homage to Jamie Reid and Sex Pistols,..."²¹¹

Ved siden av Malcolm McLaren, er Jamie Reid et navn som bør trekkes frem i denne sammenhengen, siden han som *Sex Pistols*' grafiske designer er en av de mest sentrale

²⁰⁸ Vincent Kaufmann, "Angels of Purity" i *October* (vol. 79, vinter 1997), 50.

²⁰⁹ Greil Marcus, *Lipstick Traces* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990).

²¹⁰ *Ibid.*, 28.

²¹¹ Bickers, "As others see us", 74.

aktørene i utformingen av den britiske punkstilen. I likhet med McLaren hadde også Reid kunstskolebakgrunn og var sterkt påvirket av situasjonistene, noe som viser seg tydelig i hans grafiske arbeider. Reids visuelle utforming av punkfenomenet er med på å illustrere hvordan situasjonismen ble mottatt i Storbritannia. En av årsakene til at det som i utgangspunktet er en retorisk og antiestetisk retning får en såpass klar visuell utforming, kan være påvirkningen fra amerikansk populærkultur og et solid fundament i den britiske popkunsten. I boken *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* skriver Jon Savage: "SI material came into the country in dribs and drabs. Within its own context, there was much that was pop about the Situationists, and this was how it was understood in Britain: as a philosophical update on Pop Art."²¹² Dette var en holdning som kom tydelig frem hos *King Mob*, en britisk avart av Situasjonismen, dannet på slutten av sekstitallet: "Seeking utopian metaphors, King Mob fetishized both revolutionary violence and pop culture."²¹³

Reids utforming av *Sex Pistols'* plakater og plateomslag viser tydelig hvordan situasjonismens slagordbaserte gjør-det-selv-estetikk utviklet seg til en populærkulturell stil med en sterk visuell slagkraft; nærmest som en røffere utgave av popkunsten (ill. 14). I denne sammenhengen passer det godt med Simon Frith og Howard Hornes betegnelse "popsituasjonisme" om den britiske punken slik den ble formet av blant andre McLaren og Reid.²¹⁴ Frith og Horne er altså enige med Savage i koblingen mellom situasjonisme, popkunst og britisk punk. Det er rett og slett snakk om en slags subversiv popkunst, nærmest en blanding av Warhols *Factory* og situasjonismen slik den kom til uttrykk i det franske studentopprøret i 1968.²¹⁵

Ved en nærmere behandling av for eksempel "*Brilliant!*"-katalogens forbindelser til punkestetikken, må det mellomliggende tiåret tas med i betraktningen. Den antiestetiske linjen punken adopterte, utviklet seg i løpet av åttitallet enda lenger i retning av design og mer eller mindre overflatisk stil, ofte i grenseland mellom populærkultur og kunst. For "*Brilliant!*" sin del kan det være nærliggende og se denne estetikken i sammenheng med markedsføringsstrategiene i oppbyggingen av merkevaren YBA og deres inntreden på den internasjonale kunstarenaen. I stedet for å komme med kritiske bemerkninger om "*Brilliant!*"-katalogens overflatiske likheter med punken, bør det i denne sammenhengen

²¹² Jon Savage, *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (London: Faber and Faber Limited, 2005), 32.

²¹³ Ibid., 34.

²¹⁴ Frith og Horne, *Art Into Pop*, 31.

²¹⁵ Ibid.

heller vektlegges at vi har å gjøre med en kunst som nettopp springer ut av åttitallet og et kulturelt klima som skiller seg fra de to foregående tiårene. Ut fra dette kan *Freeze*-utstillingen i 1988 sies å være et symptom på en form for gjør-det-selv-holdning som oppstår når kunstnerne selv blir ansvarlige for sin egen skjebne. Men selv om *Freeze* kan betraktes som en kunstnerstyrt undergrunnsutstilling, ligger det nærmest en gründerholdning til grunn, og som sagt sa man ikke nei takk til å bli del av det etablerte og utsiktene til å tjene penger.

Åttitallet preges først og fremst av en mentalitetsforandring sammenliknet med seksti- og syttitallet, blant annet som følge av sosiale og økonomiske forhold som i mye større grad gjorde det akseptabelt å være kommersiell, enten man drev med for eksempel musikk eller kunst. Greil Marcus skriver at de unge på åttitallet egentlig ikke var unge i det hele tatt. De sto ansikt til ansikt med et samfunn som gjorde dem redde, og det ble derfor viktig å skaffe seg sikkerhet og en karriere.²¹⁶ Med dette ble det tillatt å være entreprenør og derfor ikke galt å se økonomiske muligheter og tjene penger. I følge Sarah Thornton var åttitallet radikalt i sin konservatisme. Forandring ble forbundet med bevegelse mot høyre, mens venstresiden ble vurdert som reaksjonær i sine intensjoner om å bevare fortiden. De nye kulturheltene var ikke som de to foregående tiårenes poeter og aktivister, men heller unge entreprenører som uavhengig av sin opprinnelige klassesilhørighet startet klubber, plateselskaper osv.²¹⁷

Det store spørsmålet i denne sammenhengen er om en slik akseptering av markedet og de kommersielle kreftene førte til utvasking av eventuelle kritiske bevegelser innenfor både populærkulturen og kunsten. Bli kun den estetiske overflaten stående igjen, eller ligger det fortsatt til rette for ulming under overflaten? Men i den sammenhengen bør det absolutt diskuteres om ikke det mange vil betegne som overflatisk stil kan ha en politisk funksjon.

Subkultur, populærkultur og stilens kritiske potensial

Før det trekkes for raske slutninger angående populærkulturens forbindelser med markedskreftene og den kommersielle kulturindustrien, vil det være på sin plass å se nærmere på hvilke fortrinn populærkulturen har. Med dens sentrale rolle i folks hverdagsliv blir det snakk om et mye bredere nedslagsfelt enn det man finner innefor kunstens forholdsvis snevre

²¹⁶ Marcus, *Lipstic Traces*, 273.

²¹⁷ Sarah Thornton, "The Social Logic of Subcultural Capital" i *The Subcultures Reader* (London: Routledge, 1997), 208.

grenser. Dessuten kan det sees på som et demokratisk aspekt at det anvendes et språk de fleste kan relatere seg til uten noen form for skoloring. Niels Werber ser nærmere på dette i essayet ”Populærkulturens populisme”: ”Populærkulturens produkter berømmes for å overkomme kunstens grenser og berøre mottakerens kropp, det levde liv, ja selve samfunnet – og det er dette som i utgangspunktet gir populærkulturen et politisk potensial.”²¹⁸ Noe av det samme skriver Hanif Kureishi i *The Faber Book of Pop* når han vektlegger popens umiddelbare tilstedeværelse i folks hverdagsliv: ”It is physical, sensual, of the body rather than the mind, and in some ways it is antiintellectual; let yourself go don’t think – feel.”²¹⁹ Igjen ser vi hvordan det intellektuelle nedtones, mens følelser og umiddelbarhet kommer i første rekke.

Hvis så populærkulturen har et kritisk og politisk potensial, vil det blant annet forutsette deltakelse og aktivitet nærmest på ”gateplan” uavhengig av markedskreftenes kontroll. Det er altså ikke kun snakk om en enveisbevegelse fra produsent til konsument. Berøringen av mottakerens kropp og levde liv, som både Werber og Kureishi er inne på, forutsetter noe mer enn kommersielle og tiltrekkende kulturprodukter vi omgis med til daglig. En viktig forutsetning er at folk har mulighet til å delta i utformingen av både sitt eget hverdagsliv og den kulturen de er en del av. Dette samspeillet legger Gabriele Klein stor vekt på når hun omtaler popkulturens møte med folks hverdagsliv.²²⁰ I følge Klein er et her snakk om en integrert del av hverdagslivet som er både en industri, en kultur og en tenkemåte. Selv om populærkulturen dominerer i form av reklame og radiovennlig popmusikk, befinner røttene seg på undersiden av det kommersielle: ”Pop as a culture has its roots in the underground, in the subcultural movements of Black youth, White gays or artistic avant-gardes.”²²¹

Disse subkulturelle røttene kan være med på å belyse populærkulturens flytende grenser og de mer ukontrollerbare elementene som rører seg under overflaten. I følge en tradisjonell oppfatning, slik det blant annet kommer til uttrykk i Dick Hebdiges bok *Subculture: The Meaning of Style* fra 1979, fungerer subkulturenes bruk av stil kritisk og politisk gjennom å

²¹⁸ Niels Werber, ”Populærkulturens populisme” i *LeMonde diplomatique* (februar, 2005), 30.

²¹⁹ Hanif Kureishi, ”That’s How Good it Was” i Hanif Kureishi og Jon Savage, red., *The Faber Book of Pop* (London: Faber & Faber, 1996), xix.

²²⁰ Gabriele Klein, ”Image, Body and Performativity: The Constitution og Subcultural Practice in the Globalized World of Pop” i *The Post-Subcultures Reader* (Oxford: Berg, 2004), 41-43. Klein skiller her mellom popkultur og populærkultur. Uten at hun kommer med noen eksakt definisjon av popkultur, forstår jeg det dit hen at hun mener et snevrere felt innenfor populærkulturen. Dette feltet har sine røtter innenfor diverse subkulturer, som også utgjør grunnlaget for popmusikken, og blir i større grad forbundet med livsstil, en måte å leve, tenke og føle på.

²²¹ *Ibid.*, 42.

bryte med hegemoniets, nærmere bestemt det borgerlige samfunnets, oppfatning av hva som er naturlig og normalt. Det skapes en form for støy nedenfra, det brytes med ”universelle” tabuer, noe som kan oppfattes som trussel mot den sosiale orden: ”Predictably then, violations of the authorized codes through which the social world is organized and experienced have considerable power to provoke and disturb.”²²²

Hebdige setter altså subkulturenes bruk av stil i sammenheng med en form for politisk aktivitet. Her er det ikke snakk om eksplisitte politiske budskaper, men heller en form for mikropolitikk som ikke kan innlemmes i det vi forbinder med organiserte politiske aktiviteter: ”We are witnessing the formation of new collectivities, new forms of social and sexual being, new configurations of power and resistance.”²²³ Men han understreker at subkulturenes kritikk av de etablerte konvensjonene har en tidsbegrenset funksjon siden det dominerende samfunnet er i stand til å ufarliggjøre ”truslene”, godt hjulpet av media og markedskreftene. Blant annet skjer dette ved at de subkulturelle stilene blir gjort til ”ufarlige” masseproduserte objekter. De blir rett og slett omgjort til nye sett av etablerte konvensjoner. Mye av årsaken til dette er subkulturenes ambivalente rolle, med sin evne til å vekke både frykt og fascinasjon: ”Style in particular provokes a double response: it is alternately celebrated (in the fashion page) and ridiculed or reviled (in those articles which define subculture as social problems).”²²⁴

I *Subculture* sier ikke Hebdige mye om den komplekse sammenhengen mellom subkultur og populærkultur, bortsett fra antydningene om at det finner sted en nærmest uunngåelig enveisbevegelse fra stilens politiske funksjon til kommersiell overflåtiskhet. I årene som har gått siden 1979, har det ikke uventet kommet frem en rekke innvendinger mot bokens teorier. Mye av dette har selvfølgelig å gjøre med at de ulike subkulturene er i stadig forandring og at det i tillegg har blitt vanskeligere å trekke grensen mot det populærkulturelle landskapet. Nyere subkulturteori tar blant annet denne uklare grensen opp til diskusjon. Er det så enkelt som at alt kan gjøres om til ufarlig forbruksartikler, eller følger elementer av subkulturell støy og uorden med på lasset over i den kommersielle populærkulturen? Som Hanif Kureishi skriver, har popen den egenskapen at den hele tiden vrir seg unna det kommersielle og det etablerte: “The more commercial and accepted pop has become the more fanciful and original

²²² Hebdige, *Subculture*, 91.

²²³ Hebdige, ”Posing... Threats, Striking... Poses: Youth, Surveillance, and Display” i *The Subcultures Reader*, 403.

²²⁴ Hebdige, *Subculture*, 93.

it has been forced to make itself to order, to remain 'ours' rather than 'theirs'." ²²⁵ Denne påstanden kan sees i sammenheng med hvordan særlig popkulturen i mange tilfeller er i stand til å tilpasse seg en virkelighet styrt av markedskrefter samtidig som den representerer en alternativ verden det kapitalistiske systemet ikke makter å kontrollere.

Hebdige skrev *Subculture* på et tidspunkt hvor punkens storhetstid var på retur og, som han er inne på i boken, på vei til å bli en salgbar stil innenfor den kommersielle populærkulturen. Men det er viktig å ta med i betraktningen at punken allerede fra begynnelsen befinner seg i grenseland mellom subkultur og populærkultur. Uansett hvor provoserende bruken av stil kan være og hvor tydelig elementene fra avantgardetradisjonen viser seg, kan det ikke sees bort fra at populærkulturens mekanismer hele veien gjør seg gjeldende. I Andrew Ross' kritikk av Greil Marcus' *Lipstick Traces* bemerkes det hvordan Marcus i stor grad ignorerer dette i iveren etter å sette punken i sammenheng med avantgardistiske retninger som dadaismen og situasjonismen. Ross ser heller på hvordan punken forholder seg til sin egen samtid og har mulighet til å fungere kritisk nettopp *fordi* det er et populærkulturelt fenomen. Da legger han særlig vekt på musikkens evne til å vekke en unik form for begjær:

That avant-garde cultural theory, whether Frankfurt or situationist, has neither the will nor the analytic power to include the nature or configuration of popular desires in its reckoning, except to present these desires as falsely constructed, is a testament to the historical and political blindness of the avant-garde in this century. ²²⁶

Punken blir på mange måter en videreføring av situasjonismen, men innenfor en popkontekst, med de mulighetene dette gir.

Særlig fra slutten av syttitallet og fremover kan subkultur i økende grad knyttes til dannelsen av individuell identitet fremfor gruppe eller klassetilhørighet og radikal motstand mot det etablerte. Sarah Thornton skriver i "The Social Logic of Subcultural Capital" at det har foregått en bevegelse mot smaks kulturer hvor mediekonsum står sentralt. Det blir om å gjøre å posisjonere seg innenfor et alternativt hierarki ved hjelp av det Thornton kaller subkulturell kapital. ²²⁷ Det sentrale her blir ikke nødvendigvis å skape forstyrrelser eller motstand mot hegemoniet, slik Dick Hebdige er inne på. Like mye er det en måte å vise at man henger med i tiden, eller utmerker seg som "kul" eller "hip". Særdeles viktig er det at den subkulturelle

²²⁵ Kureishi, "That's How Good it Was", xx.

²²⁶ Andrew Ross, "The Rock 'n' Roll Ghost" i *October* (vol. 50, høst, 1989), 111.

²²⁷ Thornton, "The Social Logic of Subcultural Capital", 202-203.

kapitalen kommer naturlig til uttrykk og ikke virker påtatt og overanstrengt:

Nothing depletes capital more than the sight of someone trying too hard. For example, fledgling clubbers of 15 and 16 years old wishing to get into what they perceive as a sophisticated dance club will often reveal their inexperience by over-dressing or confusing 'coolness' with an exaggerated cold blank stare.²²⁸

Her har vi altså å gjøre med et hierarki med egne sosiale koder som går på tvers av de gamle klassemønstrene, i tillegg til at det sendes ut en annen type signaler enn de mikropolitiske forstyrrelsene Hebdige skriver om.

Det alternative hierarkiet Thornton er inne på kan sees i sammenheng med åttitallets mentalitetsforandring. Når individuell posisjonering kommer i første rekke fremfor sosial kritikk og politisk tilhørighet, ligger det godt til rette for at subkulturell kapital like gjerne kan stå til tjeneste for de kommersielle markedskreftene. Som jeg nevnte ovenfor var det på åttitallet ingenting i veien for å arbeide innenfor det kapitalistiske systemet og samtidig beholde integriteten. Besittelse av subkulturell kapital gjør det mulig å vise distanse til det etablerte samfunnet og "mainstream", selv om det ikke signaliseres noen klar form for opposisjon til det rådende systemet. Det ironiske er at subkulturell kapital, visualisert gjennom ulike livsstiler, er såpass salgbart, samtidig som det blir om å gjøre å markere eksklusivitet og avstand fra det rent kommersielle.

Så kan man vende tilbake til spørsmålet om det også innenfor den kommersielle populærkulturen på åttitallet kan spores noen form for ulming under overflaten, eller rester av kritisk og støyende subkultur. Et fenomen blant flere som kan belyse denne problemstillingen er bandet *Scritti Politti*. Da de beveget seg fra å være et politisk undergrunnsband på slutten av syttitallet til å bli et eksempel på åttitallets glatte og lett tilgjengelige popmusikk, var det resultatet av et bevisst valg. Fra utgangspunktet som et fenomen utsiden av den etablerte musikkverdenen, la den politisk radikale og teoribeviste frontmannen Green Gartside om strategien totalt. I stedet ble det om å gjøre å erobre mainstream fra innsiden ved å ta i bruk etablerte strategier for suksess, og med det bli en del av det mange vil betegne som åttitallets overflatiske verden. Umiddelbart kan dette virke som uttrykk for en avmaktfølelse, hvor man nærmest har mistet troen på muligheten for kritisk virksomhet innenfor alternative systemer, og at den eneste måten å få frem budskapet på er å ta i bruk den kommersielle

²²⁸ Ibid., 203.

populærkulturens kanaler.

Om *Scritti Politti*'s forvandling skriver Simon Reynolds:

Instead of searching for some alternative zone of authentic purity and truth that supposedly existed outside the conventional forms, it might be more productive to work within those structures. Rather than avoiding the love song altogether, it might be possible to locate and accentuate the internal contradictions and tautologies that already limned 'the lover's discourse', as Barthes put it.²²⁹

Her er det altså snakk om dekonstruksjon og en blottlegges av den kommersielle musikkens indre motsetninger. I hvilken grad dette var en vellykket strategi kan naturligvis diskuteres, men det sier noe essensielt om en mentalitet og estetikk som var med på å prege åttitallet og ettertidens populærkultur.

Selvfølgelig kan det virke noe søkt med en direkte sammenlikning mellom *Scritti Politti* og Damien Hirst, men det er liten tvil om at de i stor grad er resultat av den samme tidsånden. Kanskje kan det være riktig å si at begge er eksempler på bevegelse fra det antiestetiske mot en form for lett tilgjengelig estetikk – *Scritti Politti* med utgangspunkt i noe vi kan betegne som en idébasert og forholdsvis vanskelig tilgjengelig musikk, og Hirst med et kunstnerisk grunnlag i avantgardetradisjonens antiestetiske readymades. Men i denne sammenhengen er det viktig å minne om at Hirst representerer en type kunst som har overtatt mye av populærkulturens antiintellektuelle innstilling, mens *Scritti Politti* står i en særstilling med sin teoretiske tilnærming til popmusikkens samfunnsmessige funksjon. Selvsagt kan det diskuteres i hvilken grad "teoretisk" eller intellektuell popmusikk fungerer på en vellykket måte. En kan spørre seg om ikke det kritiske idégrunnlaget og dekonstruksjonen hos *Scritti Politti* forsvinner bak den polerte overflaten, og derfor på yttersiden fremstår som like antiintellektuell som annen strømlinjeformet popmusikk. Men likevel er det et eksempel på at det kunne ulme under åttitallets populærkulturelle overflate.

Det er altså viktig å ha i bakhodet at Hirst og YBA, i motsetning til *Scritti Politti* ikke kommer med noen uttalte ambisjoner om verken å teoretisere eller dekonstruere. Men på det ytre plan er det ikke vanskelig å finne klare likhets trekk. Særlig med *Freeze* i tankene ser vi i begge tilfellene hvordan en gjør-det-selv-holdning kan overføres til mainstream, og at det i stor grad blir akseptert. Hirst og *Scritti Politti* er begge et resultat av åttitallets

²²⁹ Simon Reynolds, *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984* (London: Faber and Faber, 2005), 362.

mentalitetsforandring der venstresiden på mange måter hadde mistet grepet. Som vi har sett gjennomgikk subkulturer og subkulturell teori en betydelig forandring, og skillelinjene mellom det alternative og mainstream ble glidende og uklart. Begge tilfellene viser hvordan en gjør-det-selv-holdning, som tidligere ble forbundet med alternative radikale bevegelser, på åtti- og nittitallet kunne kombineres med kommersiell kultur og gründervirksomhet. Betegnende for Hirsts virksomhet, også på nittitallet, er hvordan *Freeze* nærmest blir oppfattet som en undergrunnsutstilling samtidig som det ikke er vanskelig å se en streben mot profesjonalitet og mot den etablerte kunstverdenen.

Oppsummering

En stor del av bakgrunnen for drøftelsene i oppgaven er det teoretiske og kulturelle feltet som utgjør en resepsjonskontekst for Hirsts arbeider. Derfor har jeg blant annet i oppgavens første del valgt å ta grundig for meg den britiske kunsten på nittitallet og forholdet til den britiske populærkulturen. Her kommer også *The Face* inn som en sentral representant for en visuell kultur som vokste frem i Storbritannia på åttitallet.

Når det gjelder selve resepsjonen av Hirst og YBA har vi sett at den er svært variert. Kunstnerne som har blitt diskutert har både blitt avvist og tatt i mot med begeistring, og i begge tilfellene blir linjene til avantgarden tillagt avgjørende vekt for de forskjellige konklusjonene. Enkelte tilhengere påstår at de kan betraktes som en videreføring av avantgarden, mens motstanderne mener de fremstår som bleke kopier. Med Bakgrunn i Peter Bürger's avantgardebegrep, er det vanskelig å se på *Mother and Child Divided* som en del av avantgarden, selv om det absolutt finnes møtepunkter. Så å si ingenting av det Bürger påpeker som den historiske avantgardens kritiske strategier er tilstede i dette arbeidet. Det er likevel mulig å se verket i sammenheng med neoavantgarden, først og fremst på grunn av de formale likhetene. I den forbindelsen kan man muligens beskyldes Hirst for å dra neoavantgardens "overgivelse" til kunstinstitusjonen et godt stykke videre, og ikke minst knytte det til Bürger's påstander om kulturindustriens falske opphevelse av skillet mellom kunst og livspraksis.

Men i stedet for nærmest å avskrive Hirst som en produsent av overflatiske og spektakulære arbeider i grenseland mellom kunst og kulturindustri, er det mulig å betrakte kunsten hans – eksemplifisert ved *Mother and Child Divided* – som eksempel på hvordan det lar seg gjøre å bevege seg over ulike kulturelle felt og i stor grad unngå kategorisering. Idealet om kunstens annerledeshet og kritiske potensial som vi finner innenfor kritiske teorier er vanskelig å kombinere med den typen overskridelser og kritikk vi finner innen det populærkulturelle feltet. Dette viser seg tydelig når *Mother and Child Divided* sees i sammenheng med trendmagasinet *The Face* og rock- og popestetikk, som jeg har vært inne på.

Jeg er enig med John Roberts når han skriver at det, for YBAs del, ikke er snakk om en assimilering med populærkulturen, men heller en behandling av populærkulturens ulike sider

innenfor en kunstkontekst.²³⁰ Roberts argumentasjon sier mye om premissene for *Mother and Child Divided*s forbindelser med populærkulturen. I likhet med mange av sine kolleger i Storbritannia på nittitallet, tar Hirst i bruk elementer både fra avantgardetradisjonen og populærkulturen og flytter disse over i en ny kontekst. Dette har nettopp gitt mulighet for å behandle verket i lys av teorier som ikke fokuserer spesifikt på kunst, i tillegg til at det har gjort det mulig å trekke inn en type (ofte latent) kritikk som kan eksistere innenfor ulike populærkulturelle ytringsformer. En forutsetning for oppgaven har vært at *Mother and Child Divided* er en del av kunstinstitusjonen. De populærkulturelle elementene Hirst tar i bruk, særlig linjene til åttitallets visuelle kultur i Storbritannia, åpner dermed opp for muligheter innen kunsten kanskje i større grad enn at kunsten overgir seg til kulturindustrien.

Mother and Child Divided er et viktig eksempel på Hirsts nittitallsarbeider, og nittitallet kan på mange måter sies å være det sentrale tiåret i oppgaven. Jeg har valgt å se bort fra Hirsts produksjon i årene etter YBAs storhetstid på nittitallet. Et stort spørsmål blant kritikere på denne tiden var i hvilken grad han hadde overlevelsessevne som kunstner. I dag er han fortsatt et sentralt navn i kunstverdenen og *Mother and Child Divided* blir fortsatt trukket frem som et av hans viktige arbeider. I *ArtReviews* kåring av kunstverdenens hundre mest sentrale personer i 2005, kom Damien Hirst på første plass.²³¹

²³⁰ Jf. note 57 ovenfor.

²³¹ *ArtReview* (november 2005).

Litteraturliste

Bøker og kataloger:

Alberro, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.

Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst. *Sincerely Yours: Britisk kunst fra 90-årene*. Utstillingskatalog. Oslo, 2000.

Barret, David. "First Generation Reproduction". I Museum of Contemporary Art, Sydney. *Pictura Britannica*, 124-127.

Benjamin, Walter. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal, 1991.

Bickers, Patricia. "As Others see Us: Towards a History of Recent Art from Britain". I Museum of Contemporary Art, Sydney. *Pictura Britannica*, 69.

Blom, Ina. *The Cut through Time: A Version of the Dada/Neodada repetition*. Doktoravhandling – Universitetet i Oslo, 1999.

_____. *Joseph Beuys*. Oslo: Gyldendal, 2001.

Buchloh, Benjamin H. D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 2000.

_____. "Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique". I Buchloh. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, 41-64.

_____. "Introduction". I Buchloh. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, xxvii-xxxiii.

Buck, Louisa. *Moving Targets 2: A User's Guide to British Art Now*. London: Tate Gallery Publishing, 2000.

Bürger, Peter. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen, 1998.

Cagle, Van M. *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. California: Sage Publ., 1995.

- Calcutt, Andrew. *Brit Cult: An A – Z of British Pop Culture*. London: Prion Books, 2000.
- Cicelyn, Eduardo. "The Agony and the Ecstasy". I Museo Archeologico Nazionale. *Damien Hirst*, 12-22.
- Collings, Matthew. *Art Crazy Nation, the Post-Blimey! Art World*. London: 21 Publishing Ltd., 2001.
- _____. *Blimey!: From Bohemia to Britpop. The London Artworld from Francis Bacon to Damien Hirst*. London: 21 Publishing Ltd., 1997.
- Crow, Thomas: *Modern Art in Common Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Oversatt av Ken Knabb. London: Rebel Press, London, 2005.
- De Duve, Thierry. *Kant etter Duchamp*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 2003.
- Deichtorhallen Hamburg. *Emotion: Young British and American Art from the Goetz Collection*. Utstillingskatalog. Hamburg, 1998.
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Flood, Richard. "The Levellers". I Walker Art Center. "*Brilliant!*", 48-58.
- Foster, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- _____. "Who's Afraid of the Neo-Avantgarde?". I Foster, *The Return of the Real*, 1996.
- Foster, Hal et.al.. *Art Since 1900*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Frith, Simon og Howard Horne. *Art Into Pop*. London: Methuen, 1987.
- Gagosian Gallery. *No Sense of Absolute Corruption*. Utstillingskatalog. New York, 1996.
- Greenberg, Clement. *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 2004.

- Hayward Gallery. *The British Art Show 4*. Utstillingskatalog London, 1995.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge, 1979.
- _____. *Hiding In the Light: On Images and Things*. London: Routledge, 1988.
- _____. "Fabulous Confusion! Pop Before Pop". I *Visual Culture*, redigert av Chris Jenks, 96-122. London: Routledge, 1995.
- _____. Hebdige, "Posing...Threats, Striking...Poses: Youth, Surveillance, and Display". I *The Subcultures Reader*, redigert av Ken Gelder og Sarah Thornton, 393-405. London: Routledge, 1997.
- Hirst, Damien. *I Want to Spend the Rest of My Life Everywhere, With Everyone, One to One, Always, Forever, Now*. London: Booth-Clibborn Editions, 1997.
- Hirst, Damien og Gordon Burn. *On The Way To Work*. London: Faber and Faber, 2001.
- Hopkins, David. *After Modern Art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Klein, Gabriele. "Image, Body and Performativity: The Constitution og Subcultural Practice in the Globalized World of Pop". I *The Post-Subcultures Reader*, redigert av David Muggleton og Rupert Weinzierl, 41-43. Oxford: Berg, 2004.
- Krauss, Rosalind. *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax, 2002.
- Kureishi, Hanif. "That's How Good it Was". I *The Faber Book of Pop*, redigert av Hanif Kureishi og Jon Savage. xxi-xx. London: Faber & Faber, 1996.
- Kuspit, Donald. *The End of Art*. Cambridge: Cambridge, University Press, 2004.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life*. Volume 1. London: Verso, 1991.
- Maloney, Martin. "Everyone is a Winner! Selected British Art from the Saatchi Collection 1987-97". I Royal Academy of Arts. *Sensation*, 26-34.
- Marcus, Greil. *Lipstick Traces*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1990.

- Meschede, Friedrich. "Emotion and Sensation". I Deichtorhallen Hamburg. *Emotion*, 172-176.
- Murphy, Bernice. "'Pictura Britannica': Scenes, Fictions and Constructions in Contemporary British Art". I Museum of Contemporary Art, Sydney. *Pictura Britannica*, 14-64.
- Museo Archeologico Nazionale. *Damien Hirst*. Utstillingskatalog. Napoli, 2004.
- Museum of Contemporary Art, Sydney. *Pictura Britannica: Art From Britain*. Utstillingskatalog. Sydney, 1997.
- Papastergiadis, Nikos. "Back to Basics: British Art and the Problems of a Global Frame". I Museum of Contemporary Art, Sydney. *Pictura Britannica*, 128-145.
- Pattison, Robert. *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Pevsner, Nikolaus. "The Geography of Art". I Pevsner, *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin Books, 1993.
- Reynolds, Simon. *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1978-1984*. London: Faber and Faber Ltd., London, 2005.
- Roberts, John. *The Art of Interruption: Realism, Photography and the Everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Royal Academy of Arts. *Sensation: Young British Artists from The Saatchi Collection*. Utstillingskatalog. London 1997.
- Savage, Jon. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock*. London: Faber and Faber Ltd., 2005.
- _____. "The Simple Things You See are All Complicated". I *The Faber Book of Pop*, redigert av Hanif Kureishi og Jon Savage. xxi-xxxiii. London: Faber & Faber, 1996.
- Serpentine Gallery. *Some Went Mad, Some Ran Away....* Utstillingskatalog. London, 1994.
- Shone, Richard, "From 'Freeze' to *House*": 1988-94". I Royal Academy of Arts. *Sensation*, 12-25.

Sontag, Susan. *Against Interpretation*. London: Vintage , 2001.

_____. ”Against Interpretation”. I Sontag. *Against Interpretation*, 3-14.

_____. ”On Style”. I Sontag, *Against Interpretation*. 15-36.

_____. ”One Culture and the New Sensibility”. I Sontag. *Against Interpretation*, 293-304.

_____. ”Bildenes verden”. i Sontag. *Om fotografi*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax Forlag A/S, 2004.

Stallabrass, Julian. *High Art Lite: British Art in the 1990s*. London: Verso, 1999.

Surrey Docks. *Freeze*. Utstillingskatalog. London, 1988.

Tate Gallery. *The Turner Prize 1992*. Hefte. London, 1992.

_____. *The Turner Prize 1995*. Hefte. London, 1995.

Thornton, Sarah. ”General Introduction”. I *The Subcultures Reader*, redigert av Ken Gelder og Sarah Thornton, 1-7. London: Routledge, 1997.

_____. ”The Social Logic of Subcultural Capital”. I *The Subcultures Reader*, 200-216.

Wakefield, Neville. ”Pretty Vacancy”. I Walker Art Center. ”*Brilliant!*”, 8-13.

Walker Art Center. ”*Brilliant!*”: *New Art from London*. Utstillingskatalog. Minneapolis, 1996.

Walker, John A. *Art in the Age of Mass Media*. London: Pluto Press, 1994.

_____. *Cross-Overs: Art into Pop: Pop into Art*. London: Methuen, 1987.

Tidsskriftsartikler:

Appleyard, Bryan. ”The Lion and the Dead Lamb”. *The Independent* 11. mai 1994: 14.

Bickers, Patricia. ”Sense and Sensation”. *Art Monthly* november 1997, nr. 211: 1-6.

Bonami, Francesco. ”Damien Hirst: The Exploded View of the Artist”. *Flash Art* sommer

1996, nr 189: 112-116.

Bowie, David. "(s)Now". *Modern Painters* sommer 1996: 36-9.

Buchloh, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions". *October* vinter 1990, vol. 55: 105-143.

Burn, Gordon. "Damien and Death". *Modern Painters* sommer 1992, nr. 2: 32-33.

_____. "Damien Hirst". *Parkett* juni 1994, nr. 40-41: 58-69.

Bush, Kate. "Young British Art". *Artforum* oktober 2004: 103-106.

Collings, Matthew. "'Sensation'. Royal Academy of Arts". *Artforum* januar 1998: 94-5.

Cork, Richard. "Formaldehyde as a Formative Influence". *The Times* 19. februar 1994: 5.

_____. "From Lambs to Slaughter". *The Times* 3.mai 1994: 33.

Craddock, Sacha. "Dropping like Flies for Art's Sake". *The Guardian* 1. august 1990.

Crow, Thomas. "Marx to Sharks: The Art-Historical '80s". *Artforum* april 2003: 45-52.

Dannatt, Adrian. "Damien Hirst: Life's Like This, Then It Stops". *Flash Art* mars/april 1993, nr. 169: 59-63.

Fathers, Michael. "Foot in Mouth". *The Independent on Sunday* 14. november 1993: 17.

Ford, Simon og Anthony Davies. "Art Capital". *Art Monthly* februar 1998, nr. 213: 1-4.

Ford, Simon. "Myth Making". *Art Monthly* mars 1996, nr. 194: 3-4.

Foster, Hal. "A Reader's Guide". *Artforum* mars 2005: 191.

Freedman, Carl og David Batchelor. "Living in a Material World". *Frieze* 1997, nr. 35: 46-49.

Garnett, Robert. "Young British Artists IV". *Art Monthly* juni 1995, nr. 187: 31-33.

Graham-Dixon, Andrew. "Hatching a Scheme". *The Independent* 16. juli 1991: 6.

- Harris, Martyn. "Pulling the Wings off Butterflies". *The Daily Telegraph* 27. april 1994: 17.
- Higgs, Mathew "Freeze". *Artforum* april 2003: 100.
- Kastner, Jeffrey. "Where's the Scene?". *Art Monthly* desember 1993-januar 1994, nr. 172: 14-17.
- Kaufmann, Vincent. "Angels og Purity". *October* vinter 1997, vol. 79: 49-68.
- Lynton, Norbert. "Damien's Fairground: An Entertainer Celebrates Himself". *Time Literary Supplement* 7. november 1997: 5.
- Morgan, Stuart. "Life and Death". *Frieze* sommer 1991, pilotutgaven: 23-25.
- Petersen, Beate. "Fra populærkultur til kunst". *Le Monde diplomatique* april 2005: 4-5.
- Readhead, David. "Encasing the Joint for Hirst". *The Daily Telegraph* 18. mai 1996: 13.
- Roberts, John. "Mad for It! Philistinism, the Everyday and the New British Art". *Third Text* sommer 1996, nr. 35: 29-42.
- _____. "Notes on 90s Art". *Art Monthly* oktober 1996, nr. 200: 3-4.
- Ross, Andrew. "The Rock'n'Roll Ghost". *October* høst 1989, vol. 50: 108-117.
- Saltz, Jerry. "More Life: The Work of Damien Hirst". *Art in America* juni 1995, nr. 6: 83-87.
- Self, Will. "A Steady, Iron-Hard Jet". *Modern Painters* sommer 1994, nr. 2: 50-52.
- Troncy, Eric. "London Calling, Intimacy and Chaos in Contemporary British Art". *Flash Art* 1992, nr. 165: 86-89.
- Werber, Niels. "Populærkulturens populisme". *Le Monde diplomatique* februar 2005: 30-31.
- Wilson, Catherine. "Self-images: Damien Hirst". *The Guardian* 29. juli 1993: 14.

Magasiner:

ArtReview november 2005.

i-D januar/februar 1999, nr. 183

The Face november 1986, nr. 79.

“Intro”. *The Face* november 1986, nr. 79: 32-33.

The Face juni 1987, nr. 86.

The Face februar 1988, nr. 94.

The Face oktober 1988, vol. 2, nr. 1.

The Face mai 1994, nr. 68.

The Face august 1996, nr. 95.

Internett:

Calcutt, Andrew. “Why *The Face* no Longer Fits: Who Needs a ‘Style Bible’ When Anything Goes?”. 14. april 2004, <http://www.spiked-online.com/Articles/0000000CA4D8.htm>.

Plateutgivelser:

Simon, Paul. “Mother and Child Reunion”. Fra *Paul Simon*. Columbia Records: 1972.