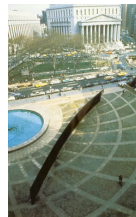
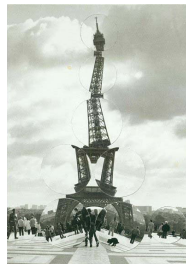
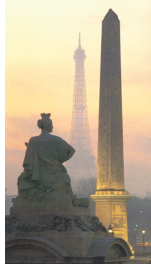
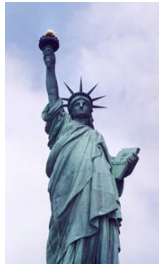


MONUMENT og MODERNITET

Endring av kunst og arkitektur i sosialhistorisk perspektiv i de siste to hundre år

Olga Schmedling



© **Olga Schmedling, 2009**

*Doktoravhandlingar forsvart ved
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
No. 399*

ISSN 0806-3222

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven eller med avtaler om kopiering inngått med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Omslag: Inger Sandved Anfinsen.
Trykk og innbinding: AiT e-dit AS, Oslo, 2009.

Produsert i samarbeid med Unipub AS, Oslo.
Avhandlingen blir kun produsert av Unipub AS i forbindelse med disputas.
Alle henvendelser vedrørende avhandlingen skal rettes til rettighetshaver eller enheten der doktorgrad er forsvart.

*Unipub AS er et heleid datterselskap av
Akademika AS, som eies av Studentsamskipnaden i Oslo.*

MONUMENT og **M**ODERNITET

Endring av kunst og arkitektur i sosialhistorisk perspektiv i de siste to hundre år

Olga Schmedling

Universitetet i Oslo

Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk

Avhandling innlevert til graden Dr. Philos

2008

"En filosofisk avhandling som skilter med et system, er dømt til å inneholde svake passasjer - ikke fordi filosofen mangler talent, men fordi selve avhandlingsformen gjør det uunngåelig. Før filosofen kan komme frem til sine nyskapende konklusjoner, er han nemlig nødt til å forklare hva de andre sier om problemet, nødt til å tilbakevise dem, legge frem andre løsninger, velge den beste, komme med argumenter for den, det overraskende side om side med det selvsagte, og så videre. Dermed får da også leseren lyst til å hoppe over mange sider for endelig å komme frem til sakens kjerne, til filosofens originale tanke."

Milan Kundera *Forrådte testamenten*, overs. Kjell Olaf Jensen, 1993

Til minne om

Karin Blehr

Far

min nevø Alexander

min bror Ebbe

Prolog

”Når man betrakter en slik eksistens som er mer enn to tusen år, og som gjennom vekslende tider er blitt forandret så mange ganger og fra grunnen av, og som likefullt befinner seg på den samme jordoverflate med de samme berg, ja ofte med de samme søyler og murer, og man i folket ennå ser spor av de gamle karakterene, så tar man del i skjebnens store rådslagning som gjør det vanskelig for betrakteren å finne ut hvilket lag av Roma som etterfølger hvilket, og ikke bare det nye på det gamle, men også de forskjellige epokene av gammelt og nytt selv.”
Wolfgang Goethe *Italienische Reise Rom*, 1816

”Alt det som tiden har laget, kan tiden gjøre om på.”
Ferdinand de Saussure, 1916

”Den vældige verden av kunst, som stiger os i møte fra fortiden, er verken evig eller hævet over historien: den er på én gang bundet til den og fri fra den, som Michelangelo var på én gang bundet til og fri fra Buonarrotti. Dens fortidighet er ikke en tilbakelagt tid, men en mulighet” André Malraux, *Les voix de silence*, 1966

”Det er sant at ethvert kunstverk er et *monument*, men her er monumentet ikke noe som feirer minnet om en fortid, det er en samling av nåtidige sansninger som ikke skylder andre enn seg selv for sin egen bevaring.” Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991

Mellom Goethes reiseskildring *Italienische Reise* og Carsten Jensens reiselivssyklus *Jeg har hørt et stjerneskudd* ligger en hel verden, to århundre og det moderne prosjekt. ¹ Goethe reiste med ett mål for øye, geografisk som sivilisatorisk. Det var sivilisasjonens og kunstens arnested, klassisismens Italia med ”den evige stad” Roma han siktet mot.

Jensen reiste kloden rundt mellom metropoler og muslimer, kultur og kitsch, sorte, hvite og gule, nyrike, arbeidsledige, subkulturelle og transvestitter for å fastslå at ”globaliseringen er fundamentalismens tvilling” og at verden er et ”kaotisk sted”. Goethes fart var langsom, begrenset som den var til hest, vogn og ”apostelens hester”. Jensens tempo var abrupt og vekslende mellom lynets og sneglens hastighet, mellom jumbojet, båt, tog, buss og bil, stadig avvekslet av slentrende gange. Goethe martret selvet og sjelen i sivilisasjonens navn i streben etter høyverdige humane verdier om frihet, fremskritt og fornuft i pakt med den franske revolusjonen og de første

¹ Carsten Jensen, *Jeg har hørt et stjerneskudd*, overs. av Bertil Knudsen, (Oslo: Geelmuyden. Kiese, 1999). Boken utgjør andre og siste del av den innkretsing av kloden, århundret og historien som ble innledet med *Jeg har sett verden begynne*. Bøkene ble samlet nominert til Nordisk Råds litteraturpris for 1998.

offentlige museenes opplysningsidé.

Frihetens ”revolusjon” fortsetter for fullt, men på forbrukersamfunnets premisser, fjernt fra universelle frigjøringsidéer, registrerer Jensen resignert. I jakten på seg selv i det andre og fremmede, er det snarere det fremmede i seg selv han finner, der han beskuer enkeltindividets sentrering om egen identitet og utprøving av selvets grenser i kortpustet jag etter behovtilfredsstillelse og stimuli i ustoppelig konsum av varer, tjenester og andre mennesker. I frigjøringens navn, befridd fra totalitære ideologier og troen på at alt kan forandres og at menneskene lar seg forme som leire, gjør det vestlige individ seg til slave av ustoppelig konsum og kvitter seg med siste rest av selvrespekt i selvdestruktiv atferd enten drevet av utopien om at Cyber-space frigjør sjelen fra kroppens hylster eller av muligheten for å mangedoble eget subjekt på nettet, for kanskje i ren desperasjon ende opp med å få tiden til å gå mellom lede og lyst etter ”ad hoc short cut belief”-metoden.

Hvor ble det av *det moderne prosjekt*?

Den sivilisatoriske treenigheten fornuft, fremskritt og frihet? Troen på at tilværelsens bunn og grunn ligger nær mennesket, for ikke å si er forankret i det menneskelige subjekt som sådan, og ikke lenger i Gud, eller andre siste instanser? Hvor ble det av troen på muligheten for å avsløre politisk og psykologisk herredømme, autoritære regimer, makt, falskhet og løgn, med andre ord troen på å kunne komme bakenfor de undertrykkende ideologiene? Tilliten til fremskrittet innen vitenskap og kunst, hvor ble den av? Troen på friheten som forløser på alle nivåer, religiøs frihet, politisk frihet, kunstnerisk frihet og individuell frihet?

Hva slags rolle har *kunst* spilt i det moderne prosjekt? Er det vi fortsatt kaller kunst, samme navn på noe ontologisk annet, noe vi bare utvider gyldighetsområde for til ”hva som helst”? Har omverdenserfaringen endret seg? Store spørsmål som nok kan fremkalle den form for svimmelhet som Milan Kundera aldri slutter å skrive om.

Verken kunstens antatte fremskritt, angivelige universelle gyldighet eller frigjørende potensial, unnslipper samtidens kritikk når det gjelder modernitetens epoke mellom Bastillens fall og Berlinmurens fall.

Sammendrag

Ordet *kunst* har endret referanser underveis i språkets kommunikasjonskretslop og har ikke samme referanser som for to hundre år siden. Derfor er det når betegnelsen *kunst* betraktes som sosialt relasjonell og historisk relativ at vi kan komme på sporet av *endring*.

Når vi samtaler om kunst, snakker vi ikke om hvilken som helst kunst, men om den vi verdsetter, liker, og tror på. Selv når samtalen går om ett og samme kunstverk. Vi vurderer kunst estetisk forskjellig avhengig av vår fortrolighet og kunnskap om kunst; vår estetiske kapital (habitus). Slik anvender vi ulike kunstkoder som er sosialt konstituert over historisk tid. Distinksjonen mellom museets rom der kunstens samfunnsmessige funksjon er autonom og estetisk, og en større offentlighet der kunst tillegges andre samfunnsmessige funksjoner, slik tilfellet er med monument og offentlig kunst, er en *moderne* distinksjon. Mens *offentlig kunst* i dagligspråket ofte refererer til et nytt og sektorpreget etterkrigsfenomen, nemlig statlige og kommunale fond for oppdragskunst, eksisterer offentlig kunst i et lenger tidsperspektiv derfor i spenningsfeltet mellom *monument* og *kunst*.

På de drøyt to hundre årene som skiller Goethe fra Jensen, øker skillet mellom monument og kunst. Mens kunst i førmoderne tid ikke var til å skille fra monument ettersom all kunst hadde minnefunksjon og refererte til tradisjon og konvensjon med utspring i en representativ offentlighet, kom kunst i en borgerlig offentlighet til å referere til nyhet og originalitet. Med den nye offentlighetens markedsbaserte mellomkomst dannet det seg et relativt uavhengig estetisk felt der museet markerer institusjonelle grensen mellom kunst og offentlig kunst samt populærkultur.

All kunst kan sies å være *offentlig* i den forstand at det som i dag aksepteres som kunst (kunstkanon) er blitt offentlig utstilt, reagert på, vurdert, omtalt for så ha blitt integrert og funnet *estetisk troverdig* som kunst. Kun fordi den dominerende kunstkanon, dvs det som aksepteres som kunst og opprettholdes av kunstfeltet (kunstinstitusjonen) i et gitt tidsrom, er relativt stabil, forhindres kaos, men dermed også vår mulighet til å oppdage de store epokale endringene. Det er *endring* som verken kan forklares på kunstens eller på kunstfeltet premisser alene uten i forhold til endringens logikk (Pierre Bourdieu) innenfor det større sosiale feltet i en videre offentlighet. Først i løpet av lengre historiske perioder, blir disse forandringene til

distinktive forskjeller. Disse har materialisert seg offentlig i arkitektur og kunst som historiske sedimenter (Dag Østerberg).

I løpet av de siste tiårene år har den dominerende kunstkanon endret seg fra modernistisk kunst til samtidskunst, slik den modernistiske kunsten fra slutten av 1800-tallet gradvis og ikke uten motsetninger skulle avløse den figurative kunstens dominans fra slutten av 1700-tallet. Slik kan disse tre sies å svare til tre forskjellige kategorier kunstmuseer, de *nasjonale kunstmuseene* i de europeiske nasjonalstaters første fase, fulgt av *museer for moderne kunst* før og etter annen verdenskrig og dernest *museer for samtidskunst* fra 1970-tallet av. Museet som offentlig institusjon er uløselig forbundet med det moderne samfunnets fremvekst fra 1700-tallet slik kunst i vår betydning av ordet vanskelig kan tenkes uten verken offentlighetens mellomkomst eller markedsbasert produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst.

I dagens kunst kan grenseoverskridelse, som et relativt konstant trekk, sies å ha blitt til konvensjon. Overskridelser i kunsten blir ikke erkjent uten å offentliggjøres, utstilles og utsettes for reaksjon for mulig integrasjon. I kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon (Nathalie Heinich) er det først med *ettertidens institusjonalisering at en gitt overskridelse får kunststatus*. Derfor er det slik at kunstfeltet ikke bare formidler overskridelse, men også produserer den. Dermed er det først med ettertidens estetiske dom slik den er blitt formidlet av offentligheten, at kunst får avantgardestatus.

I denne avhandlingen søker jeg å vise hvordan henholdsvis den figurative kunsten, den modernistiske kunsten og samtidskunsten suksessivt har fungert som dominerende kunstkanon og kan sies å ha materialisert seg som tre historiske sedimenter i hver sin periode (borgerlig, funksjonalistisk og mazdaistisk sediment).

I tillegg til å betegne tre historiske perioder står disse tre kunstbetegnelse (figurativ kunst, modernistisk kunst, samtidskunst) for tre ulike kunstkoder. Jeg søker å vise hvordan disse tre stadig opprettholder tre myter om kunst, nemlig myten om kunstinstitusjonens aksept av "alt mulig", myten om publikums negative reaksjon og myten om kunstnerisk frihet.

Fremstillingen favner slik både brudd og kontinuitet, både et synkront perspektiv og et diakront perspektiv.

Forord

Perpetuum mobile tok familien til å kalle avhandlingsarbeidet fordi det aldri syntes å ta slutt. Punktum for avhandlingen er nå satt, men å arbeide, utforske og forske fortsetter jeg med livet ut.....
perpetuum mobile.

Etter å ha startet opp med på doktorgrad i filosofi på Sorbonne i 1984-85, som ble avbrutt på grunn av arbeidstilbud og barnefødsler her hjemme, bearbeidet jeg avhandlingsemnet som prosjektforslag i en idékonkurranse utlyst av Norges Forskningsråd i 1994. Forslaget ble valgt ut til den videre tevlingen om forskningsmidler, og ble koblet med forslagene til sosiolog Oddrun Sæter og sosialantropolog Jorid Vaagland til *Visuelle uttrykk i offentlige rom*, under KULT-programmet NFR med Oddrun som forskningsleder. Fire hovedfagsstudenter i sosiologi ble med: Janne Stang Dahl, Kristin Reichborn-Kjennerud, Lisbeth Fullu Skyberg og Øyvind Starheim. Prosjektet ble brakt i havn, men jeg fortsatte. Spesielt befordrende for den sosialhistoriske tilnærmingen jeg har valgt, har påpekingen til Dag Østerberg vært om at humanioras "hovedproblem er manglende kontakt med samfunnet som skal fortolkes" (Dag Østerberg, Mgbl. 18.9.1998) samt Karin Blehrs råd før hun døde: "Bruk erfaringen din". Underveis er teser blitt testet i oppdrag i inn- og utland: KORO Kunst i offentlige rom, NTNU, Høgskolen i Oslo, Sorbonne, Les rencontres, Høgskolen for Design och Konsthantverk (HDK), Universitetet i Göteborg.

Takk til Marka, Domus Athletica, gater og steder i Oslo og i Paris. Og Universitetsbiblioteket.

Takk for tålmodighet fra familie og venner.

Takk for tillit og invitasjoner fra Slavka Sverakova, (prof emeritus)Belfast

José Vovelle, prof. emeritus, Paris III, og Jean Vovelle

Anne Moeglin-Delcroix, prof. Sorbonne, Paris I

Michel Krieger (kunstner) og Marie Therèse (lektor), Strasbourg

Bo-Erik Gyberg, forehenværende rektor på HDK

Takk til Norges Forskningsråd for stipend og til Det Humanisike Fakultet for avslutningsstipend.

Takk til min første veileder Magne Malmanger for fine samtaler på et stadium da lite skriftlig forelå.

Takk til medstipendiater Mai-Brit Guleng, Ingebjørg Ydstie og Jon-Ove Steihaug.

Takk til Institutt for Idéhistorie, filosofi, kunsthistorie og klassiske språk (IFIKK), til Katharina Lange for billedbearbeiding underveis og til Grethe Netland for forlengelse av fasiliteter, e-postadresse mm.

Takk til IT-seksjonen på HF ved Jean S.Lorentzen og Jenny Smaadal i 2007/2008 men først og sist til Frode T. Uppman Vogelsang som siden 2001 alltid har stilt opp og reparert mine bærbare MAC'er.

Takk for god dialog med Oddrun Sæter, som uoppfordret fortsatte oppfølging etter at hun sluttet som forskningsleder, og som sørget for at jeg fikk låne kontor på Høgskolen i Oslo høsten 2007

Takk til Arnfinn Bø-Rygg, som fra 2001 har vært min veileder, og som heller enn å tvile på tilnærmingen jeg har valgt, med empati, intellektuell årvåkenhet og etterrettelig grundighet, har bidratt med konstruktive innspill.

Oslo, august 2008, Olga Schmedling

INNHold

Prolog	I
Sammendrag	III
Forord	V
INNHold	VII
KAPITTEL I	1
TEORETISKE FORUTSETNINGER	1
Innledning	1
A Problemstilling – Tese – Målsetting	3
Tese	9
Målsetting	10
B Begreper – teoretiske forutsetninger	13
Offentlighet – felt – autonomiestetikens institusjonalisering (Habermas/Bourdieu/Bürger)	13
Endringens logikk –	20
Habitus – felt - objektive relasjoner (Pierre Bourdieu)	20
Felt – som struktur av objektive relasjoner	22
Habitus	26
Sosio-materiell tilnærming – politisk kode – sediment (Dag Østerberg)	31
Overskridelse, reaksjon, integrasjon (Nathalie Heinich)	44
C. Hvordan fremstille endring av kunstkanon	48
Utover en identitetslogikk – Ting og språk	55
Utover en årsakslogikk der avant-garde betraktes som gjentakelse	56
KAPITTEL II	61
1800-TALLET FRA KLASSISK TIL FIGURATIV KODE FRA DISIPLINÆRT TIL BORGERLIG SEDIMENT – NASJONALE KUNSTMUSEER	61
Innledning – fra klassisk til figurativ kode – kapittelinnledning	61
A Fra disiplinært til borgerlig sediment	70
Introduksjon	71
1) Eneveldig politisk kode - disiplinært sediment – representativ offentlighet	73
Frankrike: Ludvig XIVs monopol som idealtypisk eksempel	75
Monument og portrett innenfor den representative offentlighet	78
Kongelige (nå offentlige) plasser og raknende monumentmonopol	81
Gamle Christiania, kvadraturen	84
2) Mellom disiplinært og borgerlig sediment	87
Midlertidig arkitektur og ”klassisk” iscenesettelse under Bourbonerne	89
Midlertidig arkitektur og festprosjekter som politisk revolusjonær kult	90
Sekularisering - estetisering	95

3) Liberal politisk kode – borgerlig sediment – borgerlig offentlighet	97
Paris, Napoleon III og Haussmann	106
Christiania, Karl Johan, Kampen og Homansbyen - borgerlig offentlighet	112
B Nasjonale kunstmuseer – fra kunst som monument til kunst som autonom	120
Introduksjon	120
Kunstmuseet som monument og offentlig finansiert samling – ledd i oppbygging av nasjonalstater	122
Kunstmuseet og relativ autonomi i Frankrike og i Norge	124
Museet som sivilt ritual og som humanismens hellige sted	129
Museet som modernitetens monument	133
Monumentene faller i vanry – Statuomanie og Denkmalpest	134
Fra stedets kunst til kunstens sted – og kunstens imaginære sted	137
C Monument og kunst	139
Autonomistetikkens institusjonalisering - tre faser i Frankrike og Norge	139
Innledning	140
1) Første fase 1789 –1830 (klassisme)	143
Introduksjon	143
Salongen – fra føydal til borgerlig – Diderots kunstmotaler	145
Pantheon Sorbonne- tempelgavl og politisk kult 1792-94 – Quatremère de Quincy og Moitte	149
J.-L.David og salongen - mellom politisk makt og pengemarked	154
Den første norske salong, markedet og Johan Christian Dahl	160
2) Annen fase – 1830-70 (romantikk/realisme)	165
Salongen mellom revolusjonene i 1830 og 1848 - Baudelaire - Delacroix – Marie-Camille de G. (Romantikken)	167
Delacroix ”Friheten leder folket” – David d’Angers gavlfelt på Panthéon – Francois Rude relieff på Triumfbuen	173
Salongen etter revolusjonen i 1848 - Courbet - Thoré - Castagnary (realismen)	178
Courbets protest: Realismens paviljong	182
Christiania kunstforening og Adolph Tidemands ufullførte oppdrag	185
3) Tredje fase 1860-tallet til 1900 (naturalisme/impresjonisme/ekspresjonisme)	191
Introduksjon	191
Salongmonopolet rakner – De refusertes salong 1863 - Manet - Zola	195
Pariskommunens forslag til kunstreform – Vendômekolonnens fall	202
Markedets hegemoni – Impresjonisme - Manets ufullførte oppdrag	206
Kunstnersalongen”(Høstutstillingen) - kunstnerisk frihet og yrings- frihet - Margrethe Vullum, Werenskiold, Aubert, Krohg, Jæger, Munch	209
Rodins Balzac – Vigelands Camilla Collett	220
Universitetet - Skeibroks gavlskulptur versus Munchs veggmaleri i aulaen	226
Sammenfatning – fra klassisk til figurativ kode	232
KAPITTEL III	239

1900-1960 MODERNISME –	239
FUNKSJONALISTISK SEDIMENT – MUSEER FOR MODERNE KUNST	239
Innledning – modernisme som kode – kapittdisponering	239
A Funksjonalistisk sediment	249
Introduksjon - Europas politiske landskap	249
Sosialliberal politisk kode – funksjonalistisk sediment – ”folkeoffentlighet”	251
Verdensutstillingen i 1937 i Paris og marsfeltet som funksjonalistisk sediment	255
Vigelandsanlegget på Frogner	264
B Museer for moderne kunst	270
Kanonisering av modernisme qva nonfigurativ kunst	270
Museum of Modern Art (MoMa) og institusjonalisering av abstrakt kunst	272
Documenta i Kassel og rehabilitering av moderne kunst	280
C Monument og kunst	288
1) Avantgardebevegelser rett før og under første verdenskrig	291
Amerikansk integrasjon av europeisk avantgarde – The Armory Show (1913)	295
Malevich ”Sort kvadrat”, Petrograd (suprematisme, futurisme, ny realisme) 1915 - Duchamps ready-mades ”Fountain” 1917 (dadaisme)	298
2) Mellomkrigstid	310
Tatlins monument til III Internasjonale (konstruktivisme) 1920 og Picassos tilegnet Apollinaire (syntestisk kubisme) 1928	312
Politisk engasjement og offentlig monumentalkunst	320
1937 –reaksjon på og integrasjon av modernistisk kunst - verdensutstillingen i Paris og Entartete Kunst i München	321
Picassos Guernica Paris 1937 og Oslo 1938	326
Per Krohgs offentlige oppdrag på universitetet, nedre Blindern	332
Nonfigurativ kunst vs sosialrealisme – fortolkninger av relativ autonomi og dialektikk i mellomkrigstidens kontroverser	337
3) Etter annen verdenskrig	344
Konsolidering av modernisme som nonfigurativ kunst	344
Modernisme på norsk - Haukelands nonfigurative monument på Oslo-universitetets 60-tallscampus	349
Integrasjon av Picassos ”Guernica” versus ”Den nye Guernica”	352
Sammenfatning – avantgarde (klassisk og radikal) – kubisme (figurativ og nonfigurativ)	357
Autonome virkemidler, varen ”kunst” og utvekslingsdynamikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon	360
KAPITTEL IV	365
1960-2007 SAMTIDSKUNST	365
MAZDAISTISK SEDIMENT – MUSEER FOR SAMTIDSKUNST	365
Innledning – samtidskunst som kode – kapittdisponering	365

A Mazdaistisk sediment	374
Introduksjon – USA-Europa-USSR	374
Nyliberal politisk kode – ”global village” – reføydalisert offentlighet	376
La Défense og Den store arken, (La grande arche), Paris	385
Relasjonen by-arkitektur-kunst qva sosiomaterie etter omorganisering av det visuelle feltet med eksempler fra Strasbourg - Armajani og Hadid	389
B Kunstmuseer i en postmoderne tid – museer for samtidskunst	399
På terskelen til det tredje årtusen – gåtefull tvetydighet -”børs og katedral”	399
Museer for samtidskunst som ny museumskategori	403
Det virtuelle museets kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon - kunst som offentlig reproduert og resirkulert minne, kunst som vare	407
Museet som ideologisk sted og museenes selektive kanon	409
Fra monument til ”åpent museum” – Centre Beaubourg´s tverrfaglige modell	412
Fra verkets autonomi – til iverksetting av kunstnerens relative autonomi	414
Overskridelse av den modernistiske utstillingspraksisen	416
Kunstmuseets estetisering - Musée d’Orsay i 1986.	417
Louvre Inc. 2008 - verdens mest populære - ”tilgjengelig og global”	420
Advarsler om ”dødelig fare” for museet i 1810 og i 1996	424
C Monument og kunst – kunstfeltet og en større offentlighet	425
1) Første fase 1960-tallet (formalisme, popkunst, minimalisme, konseptkunst)	428
Kampen om avantgardestatus – den offisielle versus den innoffisielle	428
Forsvinningens kunst eller flukten fra kunstens vareform, Robert Irwin, USA	434
Samtidskunst på norsk og Slettemarks Vietnambylde	442
2) Annen fase 70-80-tallet - ”site-specific” og ”kritisk” samtidskunst	445
Estetikk og politikk, kunstnerisk frihet versus ytringsfrihet, Richard Serra ”Tilted Arc”, N.Y.	449
Politisk debatt: Daniel Buren, ”To platåer” (Les deux plateaux) Palais Royal, Paris	455
3) Tredje fase 1990-2007 Samtidskunst - postmoderne kunst	459
Integrering av samtidskunst: Kosuth ”Ex Libris, Skriftenes plass”- monument tilegnet egyptologen Champollion, Figeac, Frankrike	463
Torrisets monumentaloppdrag på den nye universitetsbiblioteket, Blindern	467
Paradigmedebatt i fransk offentlighet	471
Sammenfatning – kunstfeltet versus en større offentlighet - integrasjon av readymades	477
Integrasjon av Duchamps readymades	480
Samtidskunst som kode – et globalt fenomen	485
KAPITTEL V	489
SAMMENFATNING	489
A Endring av kunstanon	489
B Tre utbrette myter	493
I Myten om kunstnerisk frihet	493
II Myten om publikums negative reaksjon	496

III Myten om kunstinstitusjonens aksept av "alt mulig"	498
C Endringens logikk - kunst, språk, sosio-materie	501
LITTERATUR	507
Andre kilder:	532

Kapittel I

TEORETISKE FORUTSETNINGER

Innledning

“Å forstå kunstfeltets sosiale genese, troen som opprettholder det, språkspillet som utfolder seg der, de materielle og symbolske interessene og praksisene som er involvert, er ikke å ofre kunstnytelsen ved å redusere den eller ødelegge den, men ganske enkelt å se tingene ansikt til ansikt slik de er.” Pierre Bourdieu

Forskning om kunstens sosialhistoriske forutsetninger er dobbelt vanskelig, ifølge Pierre Bourdieu. For det første utgjør kunst “et av de fremste områdene for fornektning av det sosiale” ved tilsynelatende å være sosialt uavhengig og autonom.² For det andre insisterer forskning om kunst på tilsvarende kunstinterne autonome premisser for en “formalistisk lesning av kunstverk”.³ Dette gjelder ikke bare for klassikerne innen europeisk kunsthistorieforskning, som Heinrich Wöllflin, Alois Riegl, Elie Faure og Henri Focillion, men også for ”avantgarde-semiologene.”⁴

Dermed oversees at den ”rene” estetikken er en institusjon med en dobbel eksistens, i ”tingene” så vel som i ”hjernene.”⁵ Den eksisterer i tingene i form av et eget felt for kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon; som et sosialt relativt autonomt felt som er produkt av en lang konstitusjonsprosess. Den eksisterer i hjernene, i form av anlegg og disposisjoner (habitus, estetisk kapital), tilegnet med ”morsmelken” via oppdragelsens læringsprosess. Denne læringsprosessen erfares derfor som en naturlig medfødt personlig egenskap, mens den i realiteten er et sosialt

² Pierre Bourdieu, *Distinksjonen, En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, overs. Annick Prieur, (Oslo: Pax, 1995), 54.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Bourdieu « Genèse historique d’une esthétique pure », *LES CAHIERS de musée national d’art moderne*, Centre Georges Pompidou, 27, printemps 1989, 96.

privilegium, som markerer en sosial forskjell (distinksjon) vis-à-vis andre som, for å bli ”lik” de privilegerte, blir prisgitt å måtte lære seg atferd og språk som er sosialt kodet opp gjennom historien.⁶

Det paradokset som den sosialhistoriske forskeren dermed i realiteten står overfor, er å ta fatt på et emne som på en gang virker banalt og bannlyst. En vanlig innvending mot sosialhistorisk forskning er at den er for selvfølgelig, ettersom den utforsker premisser som tas for gitt som “en annen natur”. En annen innvending er at den er irrelevant, ettersom den oppfattes som et brudd med eller som et avvik fra, de stilltiende forutsetningene som den rådende (hegemoniske) fagtradisjonen hviler på, nemlig troen som opprettholder den.⁷

Ettersom emnet for min magistergrad var kunstnerisk autonomi knyttet til dannelsen av kunstforhold og fremveksten av et selvstendig felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av billedkunst, fikk jeg erfare på kroppen hva det vil si å sette seg utover den hegemoniske fagtradisjonen. Om det innebar en midlertidig stopp for akademisk karriere ved universitetet i Oslo, skulle til gjengjeld dette avbruddet føre meg til fransk academia og til en variert arbeidserfaring som har bidratt til den teoretisk begrunnede empiriske fremgangsmåten jeg har valgt for min doktoravhandling. Det er nemlig gjennom egen praktisk erfaring med ulike posisjoner på kunstfeltet, kombinert med teoretiske innsikter jeg har tilegnet meg underveis, at jeg endelig har kommet frem til en tilnæringsmåte som jeg tror på som overbevisende, 28 år etter magistergrad i kunsthistorie ved universitetet i Oslo og 23 år etter et oppstartår på filosofisk doktorgrad ved Sorbonne samt deltakelse på Pierre Bourdieus sosiologiske forskningsseminar ved EHESS.⁸ At denne tilnæringsmåten

⁶ Avgjørende for Bourdieu er at den ”rene” estetikken overser *de objektive sosiale relasjonene* mellom interessen til ”kunstlærerne” (de som gjennom oppdragelsen er blitt sosialisert til like fortrolig omgang med kunst som med mat), og interessen til faghistorikerne. Begge grupper har nemlig *felles interesse* av å nøytralisere de sosiale forutsetningene for bedre å kunne få gjennomslag for at nettopp deres respektive delinteresser gjelder som universelt ”sanne”. Ergo er det desinteresserte estetisk ”rene” blikket (Kant)snarere styrt av sosiale interesser, bevisste eller ubevisste sådanne. Disse opprettholdes ved påberopelse av interesseløshet, der resultatet uansett blir markering av sosial avstand til andre gjennom forskjell (distinksjon). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Overs. a Annick Prieur. Oslo: Pax, 1995.

⁷ “Den karismatiske ideologien som er selve troes prinsipp i kunstverkets verdi, dermed i selve måten som feltet for produksjon og sirkulasjon av kulturelle goder fungerer på, konstituerer uten tvil den viktigste hindringen for en rigorøs vitenskap om kulturelle goders verdiproduksjon.” Bourdieu, ”La production de la croyance. Une contribution à une économie des biens symboliques” i *Actes de la recherche en sciences sociales*, (Paris: no 13, février 1977) 5.

⁸ Poenget med å referere til arbeidserfaringen er ikke at min er så annerledes enn andre kollegers, men

verken er rent teoretisk eller rent empirisk, og slik foregir å komme utover den hevdvunne motsetningen mellom teori og praksis, skal jeg begrunne og rettferdiggjøre i det følgende.

Teoretisk er det først og fremst sosiologene Pierre Bourdieu (felt, habitus, objektive relasjoner, endringens logikk), Dag Østerberg (sosio-materiell tilnærming, politisk kode, sediment), Nathalie Heinich (overskridelse, reaksjon, integrasjon) at jeg trekker veksler på, men også andre, som filosofen Jürgen Habermas (representativ og borgerlig offentlighet) og litteraturhistorikeren Peter Bürger (institusjonen kunst).

A Problemstilling – Tese – Målsetting

For å sirkle inn avhandlingens tema, har jeg stilt meg følgende spørsmål:

Hvordan har det seg at spørsmålene om ”hva kunst er” og om hvorvidt kunst kunne være ”hva som helst” dukket opp samtidig med at begrepet kunst ikke lenger ble forbundet med ”litteratur eller musikk, men med...billedkunst” ?⁹ Og hva er videre grunnen til at disse spørsmålene for alvor dukket opp i media på 1980-90-tallet samtidig med spørsmålet om hva filosofi er? Hvordan har det seg videre at det ikke bare dreide seg om skepsis fra et publikum som var lite kunstkyndig, men om en utbredt skepsis også fra eksperter som påsto at kunst synes å være ”hva som helst”?

Tidligere ble det tatt for gitt at kunst var maleri og skulptur. Da gjaldt spørsmålet heller hvordan et maleri eller en skulptur var laget, uansett om det dreide seg om nonfigurativ kunst eller ikke, nemlig under modernismen fra ca 1900 til 1960.

snarere for å understreke at ved å innta rollen som formidler (*go-between*) både mellom felt, mellom grupper og mellom posisjoner innenfor hierarkiet som sjef og menig, lærer og student osv., så har jeg skaffet meg innsikt i *ulike* måter å se både virkeligheten og kunsten på. Avgjørende for denne avhandlingens tilnærming er innsikten i *institusjons-* og *profesjonskrigen(e)* slik den viser seg hhv. som åpne konflikter men og som mer internaliserte kodete forutsetninger som når de stilltiende blir tatt for gitt; i forholdet mellom universitet og høyskole, mellom humaniora og samfunnsvitenskap, mellom kunstner og akademiker, mellom kritiker og faghistoriker, mellom kunstner og kunsthåndverker osv.⁹ ”Tvilen om kunstens bestemmelse og tvilen om den rollen kunsten har spilt som det høyeste uttrykk for menneskelig dannelse, - i den borgerlige epoke som ligger bak oss - blir langsomt allmenn.” ”For det er vel forbindelsen mellom håndverksmessig ferdighet, som er grunnen til at man i dag med begrepet ‘moderne kunst’ eller ‘postmoderne kunst’ overhodet ikke tenker på litteratur eller musikk, men på skulptur eller på billedkunst”. Hans-Georg Gadamer, ”Der Kunstbegriff im Wandel”, i *Kunst ohne Geschichte, Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, red. av Anne-Marie Bonnet og Gabriele Kopp-Schmidt, 88-105 (München: Verlag C.H. Beck, 1995) 88-90.

Før det igjen, med 1800-tallets figurative kunst, var det et annet spørsmål som gjaldt uansett stilistiske variasjoner, nemlig hvor overbevisende naturetterlikningen var, helt til slutten av 1800-tallet med impresjonismen. Og ennå før det, gjennom flere hundre års klassisk kunst, fra renessansen til århundreskiftet mellom 1700- og 1800-tallet, gjaldt spørsmålet på hvilken måte billedkunsten forholdt seg til og fortolket antikken. Hvordan kan denne endringen forklares?

Spørsmålet om hva kunst er dukket for fullt opp i media på 1980-90-tallet, og foranlediget det tyske tidsskriftet *Kunstforum* til å utgi et temanummer "Was ist Kunst" i 2002 som tar for seg kunstkanon i et lengre historisk perspektiv.¹⁰ For å presisere hva jeg her sikter til, så er det vår egen samtids gjengse bruk av betegnelsen "kunst" innsnevret til å referere til billedkunst, og ikke lenger til litteratur eller til kunsthåndverk.¹¹ Lenge hadde kunstmuseet markert den institusjonelle og symbolske grensen mellom en snever kunstfentlighet (kunstfelt) og en større offentlighet (sosialt felt), og dermed opprettholdt skillet mellom "ren" autonom kunst og alt det andre som ble henvist til den øvrige offentlighet, som offentlig kunst, monument, populærkultur, kitsch. I og med at stadig flere samtidskunstnere forlot museet som den offisielt legitime offentlige arena, for å oppsøke andre offentlige steder med eksperimenterende praksiser, førte det til konfrontasjoner med et større publikum utover de kunstinteressertes rekker. Ettersom det dessuten dreide seg om praksiser som tok flere medier og materialer i bruk, og som verken ble forbundet med de statlige fondenes offentlige kunst (som utsmykking) eller med monumenter (som offentlige minnesmerker over historiske hendelser eller avdøde personer), så førte dette til en resepsjon preget av forvirring og ambivalens.

Kombinasjonen av at kunstnerne aktivt oppsøkte steder utenfor museet, samtidig som offentlige museer internasjonalt iscenesatte en massiv resepsjon av ubearbejdede gjenstander (readymades), bidro slik til at spørsmålet om hva kunst er, dukket opp. Spesielt etter at det var blitt etablert en egen kategori museer for denne type kunst, museer for samtidskunst (*Contemporary Art*, *Zeitgenössische Kunst*, *l'art contemporain*), skjøt debattene fart.

¹⁰ "Was ist Kunst? Über das kanonische", *Kunstforum*, herausgegeben von Rainer Metzger, 2002.

¹¹ "Helt til det 19. århundre har man måttet si "skjønne kunster" om man ikke skulle bli misforstått. Alt som hørte til teknikk, håndverk, ferdighet og kunnskap overhodet, ble den gang fortsatt omfattet av begrepet 'kunst'." Gadamer, "Der Kunstbegriff im Wandel", 88-90.

Museenes opprettelse demonstrerte at det nå var samtidskunst som hadde overtatt hegemoniet på kunstfeltet, men at det som gjensto var å overbevise en større offentlighet om denne kunstens berettigelse. På 1990-tallet livnærte flere av kunstfeltets kommentatorer og teoretikere seg på en hel industri av utgivelser med krise og krangel som tema, omkring spørsmålet om hva kunst er. Både museumsdirektører og kunstfilosofier gikk hardt ut mot samtidskunsten og dens berettigelse, samtidig som samtidskunstnere på sin side intervenserte på andre felt.¹² Tverrfaglige utstillinger og seminarer ble arrangert, i tillegg til at flere fra det akademiske feltet tok til å forholde seg aktivt til andre felt, slik som det store feltet for visuell produksjon bestående av designere, arkitekter, kunstnere mv.¹³

En historisk ny type problemstilling kom på dagsordenen som både når det gjaldt kunst og når det gjaldt filosofi, sådde tvil om selve trogrunnlaget som opprettholdt hhv. kunstfeltet og filosofifeltet.¹⁴

Samtidskunst benytter seg av allehånde legitimeringsstrategier, som ikke kan forklares ut fra kunsten selv, men ut fra sosiale forhold som synes kunsten uvedkommende. På 1990-tallet var det flere samtidskunstnere som eksplisitt utforsket

¹² I fransk offentlighet foregikk det en diskusjon på midten av 1990-tallet om hvorvidt kunst kunne være "hva som helst". Ett av de mange bidragene er boken som direktøren for Picassomuseet skrev under pseudonymet Jean Clair. Her pekte han på kunstens forfall, dens sviktende kriterier og manglende håndverk. *Etat des beaux-arts, Critique de la modernité*, (Paris: Éditions Gallimard, 1983) Et eksempel fra norsk offentlighet er gallerist og magister i kunsthistorie Haaken Christensens bekjennelse til modernistisk kunst, ettersom han i et radiointervju etter åpningsutstillingen på *Museet for Samtidskunst* i 1988, nektet å akseptere Raffaell Reinsbergs installasjon (vedstabel) som kunst. Også den kunstinteresserte filosofen Jean-Francois Lyotard rettet hard kritikk mot deler av samtidskunsten ved blant annet å hevde at kunst synes å være "hva som helst." Lyotard var fra før ellers kjent for en større offentlighet, etter utgivelsen av *Den postmoderne tilstanden, (La condition postmoderne*, 1979) som initierte en debatt om posmoderne/moderne (postmodernisme, modernisme) der blant annet Jürgen Habermas deltok.

¹³ Ett eksempel er den bredt anlagte tverrfaglige utstillingen på Pompidousentret kalt *Immaterialene* i regi av Lyotard, som tok for seg teknologiens innvirkning på måten vi forholder oss til virkeligheten på.

¹⁴ Når det gjelder fransk offentlighet, så ble dette spørsmålet til å begynne med forbundet med så ulike tenkere som *Michel Foucault, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard* mfl. Imidlertid var det med *Deleuze og Guattaris* publikasjoner, hvorav en nettopp bar tittelen *Hva er filosofi? (Qu'est-ce-que la philosophie*, 1991), at debatten skjøt fart. Spesielt ble tankningen til Deleuze og Guattari gjenstand for en radikal resepsjon, ettersom den viste seg å bli en *bruksfilosofi* for hele feltet av visuell produksjon. Designere, arkitekter, ingeniører, billedkunstnere mv. annammet den raskt, uten nødvendigvis å forstå den, men gjenfortolket den til deres respektive nytteformål, fra tverrfaglige prosjekter til pensum på høyskoler for arkitektur og design mv. Se forøvrig tidsskriftet *Revue d'Esthétique*, eget temanummer fra 2004, "Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze", red. Anne Cauquelin.

de sosiale forholdene til utdifferensierte grupper som arbeidsledige, homofile, aids-syke m.v. (den sosialantropologiske vendingen, ”the ethnographic turn”).¹⁵ Intensjonen med flere av disse praksisene var nettopp overskridelse av grenser, ikke bare mediets og museets grenser som på 1960- og 1970-tallet, men *grensene for selve kunstfeltet* (kunststoffentligheten) som sådan. I den direkte konfrontasjonen mellom kunstfeltets koder og kodene på andre samfunnsfelt som det politiske feltet, det økonomiske feltet, det juridiske feltet mv., så ble grensene for hva som kan vurderes estetisk, utprøvd konkret i hvert enkelt tilfelle. Dermed ble også grensene for kunstens autonomi, grensene mellom kunstnerisk frihet og yringsfrihet samtidig utfordret.

I vår sammenheng er det Marcel Duchamps urinal *Fountain* som benyttes som emblem for koden samtidskunst. Parallelt til den franske debatten om hvorvidt kunst kunne være ”hva som helst”, ble et norsk publikum i 1995 presentert for replikker av Duchamps readymades på Kunstnerens Hus i forbindelse med en mønstring av den amerikanske konseptkunstneren Joseph Kosuth. Ifølge en gjengs oppfatning i en større offentlighet er det nemlig Duchamps readymades qva ikke-håndlagede gjenstander som ofte utgjør referansen for grensen mellom kunst versus ikke-kunst, mellom konseptuell kunst versus materialbasert kunst nettopp fordi disse tydelig demonstrerer gjenstandens paradoksale tilstand av på en gang materiell og imaginær kunstverdi. At kunst er kodet via en sosialhistorisk prosess, innebærer samtidig en endring i språkbruken mht til betydningen av begrepet kunst. Urinalet *Fountain*, sykkelhjulet og snøskuflen er gjenstander fra begynnelsen av 1900-tallet som ikke eksisterer lenger annet enn som replikker som til gjengjeld sirkulerer i reproduert fotografisk form i utallige publikasjoner. Disse er dermed eksempler på hva slags forvandling, fortolkning og misforståelser som avbildede objekter satt i offentlig sirkulasjon, blir utsatt for relativt uavhengig av både kunstnerens intensjon og av opprinnelig kontekst.

¹⁵ ”These developments also constitute a series of shifts in the *siting* of art: from the surface of the medium to the space of the museum, from institutional frames to discursive networks, to the point where many artists and critics treat conditions like desire or disease, AIDS or homelessness, as sites for art. Along with this figure of *siting* has come the analogy of *mapping*.Otherwise mapping in recent art has tended toward the sociological and the anthropological, to the point where an ethnographic mapping of an institution or a community is a primary form of site-specific art today.” Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, 1996) 184-85.

Om vi vender tilbake til spørsmålet om hva kunst er, vil noen hevde at det derfor kan besvares på følgende måte: samtidskunstens praksiser har overskredet grensene for billedkunstens tradisjonelle medier som maleri og skulptur og "utvidet feltet" ("The expanded Field"), ved å ta i bruk utallige medier samt ubearbeidede gjenstander (ready-mades), iscenesatt som del av installasjoner, performances m.m. avhengig av hvilke teoretisk begrunnede legitimeringsstrategier som benyttes.¹⁶

Et slikt svar virker overbevisende, men forblir et svar på kunstinterne premisser. Dessuten får vi ikke svar på hvorfor "det vide feltet av muligheter er blitt redusert til et spørsmål om kunst/ikke kunst".¹⁷

Vi får ikke svar på hvorfor bare den ene av to gjenstander som eller synes like, er kunst, bare ved å vise til at museet utgjør grensen, og at kunstgjenstanden er den som befinner seg innenfor museet (institusjonsteoretisk analyse).¹⁸ Da har vi bare

¹⁶ I artikkelen "Sculpture in the Expanded Field" (1978) anvender Rosalind E. Krauss en strukturalistisk tilnærming for å fortolke overskridende kunstpraksiser som verken kan omfattes av betegnelsen "skulptur" innenfor den lange "realistiske" tradisjon (der skulpturen gjerne er et minnesmerke, en figurativ statue på sokkel) eller innenfor den "modernistiske perioden" (der skulpturen gjerne er nonfigurativ, selvreferensiell og stedløs). Som eksempel på sin egen samtids praksiser nevner hun "trange korridorer med TV-monitører, store fotografier som dokumenterer land, spill plassert i underlige vinkler i vanlige rom, utskårede midlertidige linjer i ørkenen".

Uten å følge analysen til Rosalind Krauss i detalj, kan vi fastslå at innenfor det hun kaller et "postmoderne" utvidet felts struktur, er "skulptur" verken bundet til en gitt kunstnerisk praksis som billedhugger, eller til et spesifikt medium (skulptur) eller til spesifikke materialer, som marmor, bronse m.m. En slik tilnærming åpner dermed for at "skulptur" kan forholde seg til omgivelsene i vid forstand, og dermed både til arkitektur og til landskap. Rosalind E. Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 12. Utg. 1999 (276-291). Innenfor fagmiljøet er *The expanded Field* blitt et viktig referansepunkt, slik vi ser det hos Sven-Olov Wallenstein i essayet "Konst i det utvidgede feltet", Skriftserien Kairos, nummer 3, *Från 60-tal til Cyber-space*, 117-153 (Stockholm: Kungl. Konsthögskolan, Raster Förlag, 1996. Også undertegnede har trukket vekslar på Krauss i "Craft – the Question of Identity again & Craft in the expanded Field", www.IASPIS.se"

¹⁷ Catherine Millet, redaktør av tidsskriftet *L'Art Press* samt forfatter av boken *Samtidskunst i Frankrike (L'art contemporain en France)* (1987)) påpeker i artikkelen "Dette er bare begynnelsen, kunsten fortsetter" at lenge før Duchamps gester ble opphevet til myte, så ble "det vide felt av muligheter redusert til et spørsmål om kunst/ikke kunst.....". "I de siste årene har kunstnerne akseptert grensene for det postmoderne. Hit hører ikke bare kunstnere som lever av sitater, men også de som lager *readymades*. Lenge før det ble snakket om historiens slutt, hadde enhver, som opphevet Marcel Duchamps gester til myte, redusert det vide feltet for muligheter til spørsmålet om kunst/ikke kunst. "Dies is nur ein Anfang, die Kunst geht weiter." *Kunst ohne Geschichte, Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, red. Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, (München: Verlag C.H. Beck, 1995) 23-38.

¹⁸ Hvor ulike tilnærmingene til hhv. den analytiske filosofen Arthur C Danto og Frankfurterskoleinspirerte litteraturhistorikeren Peter Bürger enn kan virke, så lar begge *Institusjonen kunst* utgjøre grensen for kunst versus ikke-kunst.

1) Danto: "But then we recognize that we have confused the artwork – "Brillo Box" – with its vulgar counterpart in commercial reality. (o.s.)The work of art vindicates its claim to be art by propounding a

utvidet autonomi på kunstverkets nivå til *autonomi på kunstfeltets nivå*. Heller ikke kan dette spørsmålet besvares ut fra kunstens materielle beskaffenhet som kunstverk (ontologisk) eller med kriterier for kunst på internt grunnlag som transcendent (epistemologisk).

Samtidskunst lar seg dermed verken forklare på kunstverkets eller på kunstfeltets premisser alene.

Nå er det ikke spørsmålet om hva kunst er, som er denne avhandlingens hovedanliggende, snarere demonstrerer spørsmålet at vi i vår omgang med kunst, nettopp har tatt for gitt hva kunst er. Det er samtidskunstens overskridende praksiser som har bidratt til å sette dette spørsmålet på dagsordenen, og slik demonstrert at "hva kunst er" har med hva vi i et gitt samfunn og i en gitt periode holder for å være estetisk troverdig (kunstkanon). Først med *moderniteten*, i betydningen *moderne samfunnsformasjon*, omkring 1800 er kanon å forstå som konstruksjon av estetiske verdier med krav på gyldighet. Om det også i førmoderne tid fantes estetiske forestillinger, så er poenget at disse ble definert annerledes som del av forhold utenfor kunsten. Mens den moderne kanon er eksplisitt, var den førmoderne implisitt, mens den moderne arbeider med ekskludering, var det eksklusivitet som opptok den førmoderne.¹⁹ Mens innbegrepet på den moderne kanons gyldighet arbeider med *forholdet mellom autonomi og heteronomi*, så var kragelen mellom "de gamle og de nye" ("la querelle des anciens et des modernes") et typisk eksempel på den representative offentlighets førmoderne kanon slik vi kommer til å vise i kapittel II. Ettersom utvalgets gyldighet forutsetter ekskludering i sontringen mellom autonomi og heteronomi, må vi ergo ty til kunstens sosialhistoriske forutsetninger for å forklare hvordan kunstkanon endres.

brash metaphor: the brillo-box-as-work-of-art. And in the end this transfiguration of a commonplace object transforms nothing in the artworld." *The Transfiguration of the Commonplace*, (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press) 1981." 208.

2) Bürger: "Er sieht dann nämlich gezwungen, zwei verschiedene und miteinander nicht kompatible Perspektiven auf die Kunst einzunehmen. Als Historiker der Institution Kunst betrachtet er die Kunst von aussen, als rezipient, kritiker und Interpret muss er sich dagegen im Rahmen der Institution bewegen, weil ausserhalb derselben die Gegenstände, die sie zu Werken macht, verstummen." i "Wenn der Felsen der Gegenwart zerschellt – Anmerkung zur Schwierigkeit des Interpretierens heute", i *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, herausgegeben von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, (München: Verlag C.H. Beck, 1995) 67.

¹⁹ Metzger, „Über das Kanonische“, 39.

Tese

Når vi i dag snakker om kunst som relativt sosialt uavhengig, selvrefleksiv og ahistorisk, som om forskjellen på vår kunstoppfatning og andres bare dreier seg om smaksforskjeller og estetiske preferanser, så forutsetter vi derfor et spesifikt *sosialt* basert utvalg og en historisk formidlet kunstoppfatning, en kunstkanon. Denne er blitt offentlig sanksjonert opp gjennom historien.

Kunstkanon endrer seg ikke isolert, men er relatert til den større offentlighets sosiale felt. Den er slik *sosialisert hhv. som utvendig materiell*, sedimenter (Østerberg) av arkitektur, monumenter og kunst, så vel som *innvendig habitus* eller estetisk kapital (Bourdieu) hos det enkelte individ. Slik kjennetegnes en gitt periodes kunstkanon av et visst samsvar (homologi) mellom hva kunstfeltets produsenter, formidlere og resipienter aksepterer som estetisk troverdig og hva aktører innenfor andre felt, som det politiske feltet, det økonomiske feltet mv., i en større offentlighet holder for å være estetisk troverdig.

All kunst er offentlig i den forstand at vår samtale om kunst forutsetter en kunst som allerede er blitt offentlig utstilt, omtalt, diskutert og vurdert estetisk. Dette skjer i et sosialt relasjonelt kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Den kontekstualt avhengige betraktningssmåten (det ”rene” blikket) som i dag blir gamle som nye verk til del, er slik blitt formet via en lang autonomiseringsprosess i relasjonen mellom billedkunstnere som produsenter, kunstkritikere (kunsthistorikere, konservatorer mm.) som formidlere og et sosialt differensiert publikum som resipienter.

Mer spesifikt kan endringens logikk slik den blir virksom mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, beskrives via autonomiseringsprosessens objektive relasjoner mellom kunstner, formidler og betrakter, slik sosiologen Pierre Bourdieu gjør. Endringen kan ytterligere konkretiseres via tre momenter som er ureduserbare til hverandre, nemlig overskridelse, reaksjon og integrasjon slik sosiologen Nathalie Heinich gjør i forlengelse av Bourdieus *resonnement*. Vi forutsetter derfor å kunne beskrive *endring* via kunstnernes ofte overskridende verk, publikums reaksjoner og kunstinstitusjonens integrasjon.

Ettersom overskridelse på kunstinterne premisser nærmest er blitt en forventet konvensjon i omgang med kunst, så vil avhandlingen vise at mer dyptgripende sosialt

betinget endring med konsekvenser for en hel epoke, først lar seg påvise når selve *trosgrunnlaget* for den hegemoniske kunstoppfatningen (kunstkanon, kunstkode) bringes i *krise*. Med andre ord er det først når de kriterier, prinsipper og praksiser som har opprettholdt koden, ikke lenger tas for gitt, men blir betvilt, at de skjellsettende forskjellene mellom to konkurrerende koder blir, om ikke synlige, så i hvert fall tydeligere.

Oppfatningen av kunst som uavhengig og autonom, forutsetter en estetisk innstilling, som ikke bare gjelder for kunstverk, men mer allment for enhver ting og tankestruktur, natur som kultur. Estetisk i denne betydningen innebærer å betrakte noe for sin egen del, refleksivt og autonomt, med hensyn til formen og ikke til funksjonen.²⁰

Målsetting

Avhandlingen vil vise til dette autonome eller ”rene” blikkets sosiale forutsetninger som en moderne historisk oppfinnelse knyttet til fremveksten av et selvstendig felt for produksjon, formidling og resepsjon av kunst (kunstforhold) i en markedsbetinget offentlighet der autonomi blir kunstens hegemoniske sosiale funksjon.

Avhandlingen vil vise at *økt autonomi medfører tiltakende koding av kunst*, der det er kampen mellom innforståtte eller troende på feltet som kontinuerlig opprettholder og overskrider gjeldende kode (kunstkanon); dvs. den kunst som i en gitt periode forutsettes som den mest estetisk troverdige.

I løpet av de siste tiårene år har den dominerende kunstkoden endret seg fra modernistisk kunst til samtidskunst, slik den modernistiske kunsten fra slutten av 1800-tallet gradvis og ikke uten motsetninger skulle avløse den figurative kunstens dominans. Slik kan disse tre sies å svare til tre forskjellige kategorier kunstmuseer, de nasjonale kunstmuseene i de europeiske nasjonalstaters første fase, fulgt av museer for moderne kunst før og etter annen verdenskrig og dernest museer for samtidskunst fra 1970-tallet av.

²⁰ “...le regard pur, capable d’appréhender l’oeuvre d’art comme elle demande à être appréhendée, en elle-même et pour elle-même, en tant que forme et non en tant que fonction, est inséparable de l’apparition de producteurs animés d’une intention artistique pure, elle-même indissociable de l’émergence d’un champ artistique autonome, capable de poser et d’imposer ses propres fins contre les demandes externes.” Bourdieu, « Genèse historique d’une esthétique pure », 95.

Jeg viser hvordan henholdsvis den figurative kunsten, den modernistiske kunsten og samtidskunsten suksessivt har fungert som dominerende kunstkanon og har materialisert seg som historiske sedimenter i hver sin periode.

For å nå målsettingen, har jeg disponert avhandlingen slik at jeg i kapittel I presenterer teoretiske innsikter som jeg forutsetter i gjennomgangen av det empiriske materialets eksempler. Deretter følger tre kapitler, II, III og IV som omhandler hver sin kunstkode, mens kapittel V sammenfatter hvordan endring av kunstkanon er å forstå, som hhv. brudd og kontinuitet.

Hver av de tre kunstkodene, hhv. figurativ kunst, modernistisk kunst og samtidskunst, er konstruert i analogi til tre politiske koder, nemlig liberal kode, sosialliberal kode og nyliberal kode. Disse er konstruert av sosiologen Dag Østerberg for å vise hvordan bygde omgivelser, arkitektur og kunst, kan betraktes som sosialiserte og materialiserte sedimenter, nemlig borgerlig sediment, funksjonalistisk sediment og mazdaistisk sediment.

Det er fordi et av målene har vært å vise hvordan kunstkanon er relatert til den større offentlighets sosiale felt, at jeg har tydd til Østerbergs begrep 'sediment'. Kapitlene II, III og IV er derfor skodd over samme lest. Etter en innledning (ca. 10 s) som presenterer kodens kjennetegn, blir hver kode omhandlet på tre ulike nivåer, 1) via sediment, (ca. 20 s) på et samfunnsmessig nivå qva offentlig arkitektur, monumenter og kunst, 2) via museet på nivå for kunstfeltet (ca 20 s) og 3) via det enkelte kunstprosjekt på nivå for det enkelte verk (ca 40 s.) der det er nivå 3) som i sideantall er størst i hhv. II, III og IV. Hvert av de kapitlene avrundes med en Sammenfatning på ca 10 sider.

Når kapittel II er lenger enn kapittel III og IV, er det for å nå målsettingen om å beskrive skillet mellom føydal tid og moderne tid (modernitet) mer inngående, blant annet via autonomiestetikkens institusjonalisering med eksempler fra Frankrike og Norge.

Her har målet vært å vise at kunstens primære sosiale funksjon i føydaltidens representative offentlighet ikke var til å skille fra monumentets, nemlig som påminnelse om geistlig eller fyrstelig overmakt, mens kunstens hegemoniske sosiale

funksjon i moderne tid blir å minne om seg selv og sin relative autonomi (refleksivt minne). Mens monument og kunst på begynnelsen av 1800-tallet refererte til tradisjon og konvensjon som påminnelse om politisk overmakt med utspring i et føydalt samfunns representative offentlighet (et disiplinært sediment), så kom kunst mer og mer til å fungere som refleksivt minne, og referere til brudd, nyhet og originalitet i et moderne samfunns borgerlige offentlighet (et borgerlig sediment).

Et mål er å vise at de sosiale forutsetningene som gjør denne endringen mulig, er at kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon i moderne tid blir virksomt via et marked i en borgerlig offentlighet, og at kunst blir individuell på samtlige tre nivåer for hhv. produksjon, distribusjon og resepsjon. Mens påminnelsen i førmoderne tid ble iscenesatt kollektivt, blir den heretter iscenesatt for individuell tilegnelse i en verdslig, sekularisert og sivil sammenheng med utstilling som fenomen og med museet som offentlig institusjon. Alle førmoderne verk, verk som i dag betraktes som kunst for sin egen del, enten de stammer fra antikk, renessanse eller barokk, har derfor opprinnelig sosialt fungert som påminnelse om noe utover seg selv. Slik viser jeg hvordan den historisk nye konsekvensen blir at kunst gir inntrykk av å være løsrevet sosial foranking slik den gjengse oppfatningen av kunst fortsatt gjør det.

Det gjelder for fremstillingen av samtlige tre kunstkoder at den omfatter både brudd og kontinuitet, ved å forene et normativt perspektiv basert på estetisk evaluering ved kunstoffentlighetens utelukkelse med et analytisk perspektiv basert på integrasjon i en større offentlighet.

Jeg sammenfatter ved å tilbakevise tre utbrette myter, nemlig kunstinstitusjonens aksept av "alt mulig", publikums negative reaksjon og kunstnerisk frihet, og ved å vise at endring av kunstkanon forstått i tidens sosialhistorisk språklig formidlede dimensjon ikke dreier seg om forandring av identifiserbare og opprinnelige gjenstander i rommet som om kunst står ontologisk fast og dermed utenfor historien, men snarere slik at kunst innenfor tidsdimensjonen ikke er mulig å forestille seg annet enn som sosialt relasjonell og historisk relativ.

B Begreper – teoretiske forutsetninger

Offentlighet – felt – autonomiestetikens institusjonalisering (Habermas/Bourdieu/Bürger)

“Den karismatiske ideologien som er troens prinsipp i kunstverkets verdi, dermed i selve den måten som feltet for produksjon og sirkulasjon av kulturelle goder fungerer på, konstituerer uten tvil den viktigste hindringen for en rigorøs vitenskap av kulturelle goders verdiproduksjon” Pierre Bourdieu

Ifølge Habermas defineres den borgerlige offentligheten i prinsippet under den private sfære med staten som motpol og motsatt det offentlige forstått som myndighet. Han fremhever offentlighetens kritiske og dermed politiske dimensjon ved privatfolk qua eiendomsbesittere samlet til publikum, mens det han kaller litterær offentlighet i salongene der man lærte seg kritisk argumentasjon, kun er interessant i egenskap av sin funksjon som en forform og et treningsfelt for den politiske offentlighet. ”I det private området er den egentlige ”offentlighet” innbefattet: den er nemlig en offentlighet av privatfolk.”²¹ Et problem ved Habermas fortolkning er at den inviterer til en oppfatning av offentlighet både som historisk kategori og som idealtipe, dvs. med fremheving av den borgerlige offentlighetens kritiske potensial som paradigmatisk, uten at skillet gjøres eksplisitt.²²

Som politisk idealtipe er tre forutsetninger lagt til grunn for almen konsensus, hhv. almen tilgjengelighet, kritikk av det bestående dannet via rasjonelle diskusjoner mellom dømmekraftige borgere og endelig det beste argumentets rett uavhengig av person. Som historisk kategori forutsetter den borgerlige offentlighet ikke bare mannlige stemmeberettigede borgere, men også privateiere. Slik sammenfaller

²¹ “Gjennom møtet med de borgerlige intellektuelle – som straks utviklet den selskapelige konversasjon til offentlig kritikk – slår arvtakerne til dette humanistisk-aristokratiske samfunnet en bro fra restene av en forfallen offentlighet – hoffets – og over til forformen til en ny: den borgerlige offentlighet (§ 5).” Jürgen Habermas, *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall Henimot en teori om det borgerlige samfunn*, overs. av Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien (Oslo: Gyldendal, 1971, 27.

²² “Habermas er blitt kritisert for å “fortegne historien, slik at den borgerlige offentlighet både fremstilles som å ha hatt en sterkere politisk betydning enn det som var tilfelle, og at den som kategori har blitt for positivt tegnet. Horkheimer og Adorno avviste å gi Habermas doktorgraden for “Borgerlig offentlighet” fordi den ikke stilte seg kritisk nok til “illusjonene og de farlige tendensene i en opplysningstids forståelse av demokratisk offentlige liv” (Calhoun, 1992, s. 4, min oversettelse)”. Lillin Cathrine Knudtson, “Offentligheten”, hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo, 1993, 116,

politisk radikalisme hos borgerskapet som samfunnsklasse med troen på økonomisk liberalisme.²³

I denne avhandlingen er det derfor borgerlig offentlighet som *historisk* kategori som legges til grunn. Dermed er det den diskursive dimensjonen, eller *argumentasjonskampen* mellom privatfolk samlet til et publikum av kritiske betraktere og fortolkere, som danner bakgrunnen for mine utvalgte eksempler fra tre faser i institusjonaliseringen av estetisk autonomi på 1800-tallet i Norge og i Frankrike i kapittel II.

At det likeledes er borgerlig offentlighet som historisk kategori også Østerberg forutsetter når han definerer sitt begrep om det borgerlig sedimentet, er rimelig å anta ettersom han lar følgende to trekk være bestemmende: ”spaltningen i vestkant og østkant” og ”formingen av et særegent borgerlig offentlig rom”, der den parlamentariske styreform med flere partier viderefører det partiløse offentlige ordskiftet, og der stortinget betraktes ”som materielt avtrykk av den borgerlige offentligheten”, åstedet for partipolitiske debatter.²⁴

Autonomien på institusjonelt nivå kan slik beskrives som en *mer avansert type heteronomi* der kunstens tilsynelatende frihet fremfor den tidligere avhengighet av adelige og kirkelige oppdragsgivere, nå snarere gradvis blir prisgitt en ny type avhengighet, en økonomisk avhengighet formidlet med markedets mellomkomst i en offentlighet der kunstneren skaper for et anonymt potensielt betalende publikum. Mer konkret kan autonomi på institusjonelt nivå dermed beskrives som kunstforhold.

Nettopp fremveksten av kunstinstitusjonen i Europa fra slutten av 1700-tallet er en forutsetning for kunstens relativt autonome funksjon og muliggjør ”..den kritiske funksjonen kunsten etter hvert ”skulle innta.²⁵ Ved inngangen til 1800-tallet fantes slik, verken i Norge eller i det øvrige Europa knapt det som vanligvis betegnes som kunstforhold eller en kunstoffentlighet med kunstmuseer, kunstforeninger og gallerier, kunstnerorganisasjoner, kunstkritikk som profesjon og kunsthistorie som

²³ “--- mellom privatmannen som “homme” og “citoyen” består det intet brudd, så lenge “l’homme” samtidig er privateier og som “cityoen” skal sørge for at eiendomsordningen stabiliserer seg som en privat eiendomsordning. Klasseinteressen er den offentlige menings basis.” Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 81.

²⁴ Dag Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo, en sosio-materiell fortolkning*, (Oslo: Pax, 1998) 46-47.

²⁵ Arnfinn Bø-Rygg, ”Institusjonen kunst”, i *Kunst og kulturformidling*, red. Arnfinn Bø-Rygg og Hild Sørby, (Oslo: Universitetsforlaget 1985), 16.

universitetsdisiplin. Denne institusjonaliseringen der oppfatningen av kunst som autonom forutsettes av dens offentlige markedsformidling og et betraktende publikum kan dokumenteres både i Frankrike og Norge.²⁶

En måte å beskrive dette forløpet på er nettopp via dannelsen av et kunstfelt, en kunstoffentlighet, eller kunstforhold. En beskrivelse av kunst som autonom forutsetter dermed beskrivelse av utstilling som betingelse for materiell handling, det vil si kjøp og salg, og som betingelse for immateriell virksomhet, nemlig evaluering av kunst. Slik kan det hevdes at le Salon i Frankrike og Kunstforeningenes utstillinger fulgt av Høstutstillingen i Norge innstifter utstilling som stedet for kultivering av en særegen vurderingspraksis og slik kan sies å institusjonalisere smaken som en autonom dømmekraft i den betydningen Kant definerte den, uten andre mål enn seg selv.²⁷ I vår fremstilling nøyer vi oss med å presisere at det er estetisk autonomi i betydningen et tenkt fellesskap (*sensus communis*) vi her holder oss til uten at vi drøfter ulike Kant-fortolkninger nærmere.²⁸

²⁶ Olga Schmedling, "Nasjonalgalleriet og fremveksten av kunstforhold i Norge", i *Museer i fortid og nåtid, Essays i museums kunnskap*, red. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, (Oslo: Novus Forlag, 2003), 168-187.

²⁷ "Smaken" er den dømmekraft som har interesseløst behag og formålstenlig uten formål som sin gjenstand. Skjønn kalles en gjenstand for et slikt interesseløst behag. "Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, overs. av Espen Hammer, Oslo 1995. Ordet estetikk kan dokumenteres brukt som substantiv fra ca. 1750. I Tyskland publiserte Baumgarten *Aesthetica*. Flere verk er viet begrepet om det 'skjønne' og det 'sublime', 'geni' og 'smak'. (jf. G. Gurdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, 1976, VI, 399.

²⁸ To av mange utbredte misforståelser i resepsjonen og fortolkningen av Kants begrep om "estetisk autonomi", er følgende: 1) En fortolkning forveksler *konsensus som symbolsk fordring med reell konsensus*, og kan tilbakevises ved å vise til at ettersom all estetisk evaluering er av påstands karakter, har den med *relasjonsbegreper* å gjøre. Dermed er den uten objektiv gyldighet men har samtidig en offentlig dimensjon i og med at enhver i prinsippet fritt kan ytre seg offentlig om estetiske anliggender med tro om forenlighet med andres utsagn. Kritikken forstått slik kan imidlertid ikke utøves eller håndheves i form av etablerte doktriner eller regler, men forblir uavsluttet og uendelig. "Overført på kunsten betyr dette at den ikke baseres på regler, samt at ingen kan foreskrive en kunstner noe." 2) En annen utbredt fortolkning forveksler *estetisk autonomi med kunstnerisk autonomi*. Denne kan imidlertid tilbakevises under henvisning til estetisk autonomi som erfaringskategori der en avgjørende forskjell mellom erfaring av det naturskjønne og det kunstskjønne ifølge Kant selv beskrives som følger: "En naturskjønnhet er en *skjønn* ting; kunstskjønnet er en *skjønn forestilling* om en ting." For Kants etterfølgere var det især maktpåliggende å hevde "kunstens frihet og uavhengighet, og – ikke uten en viss følgeriktighet – resulterte dette gjerne i en fastslått forestilling om den "frie" kunst, den kunst som er seg selv nok og ikke står i noe annets tjeneste. Men skjønt Kants tenkning åpner for en slik forståelse, er den langt fra den eneste mulige." Magne Malmanger, "Filosofen Immanuel Kants filosofiske estetikk" i *Kunsten og det Skjønne Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*, (Oslo: Aschehoug, 2000), 260.

Den gradvise institusjonaliseringen av autonomi på 1800-tallet er beskrevet både av Jürgen Habermas og Pierre Bourdieu. Mens Habermas fremstiller forløpet som utvidelse av salongkulturens betraktere til publikum i en større offentlighet i overgangen fra representativ til borgerlig offentlighet, så beskriver Bourdieu denne prosessen via fremveksten av et eget kunstfelt vis-à-vis andre samfunnsfelt som konstitueringen av et ”rent” estetisk blikk er relasjonelt forbundet med.

Habermas siterer La Fontes refleksjon ”Et utstilt bilde er en bok som er gitt til trykkens lys, et stykke som blir framstilt på scenen – enhver har rett til å bedømme det”. I forlengelse av denne refleksjonen, fastslår Habermas at på ”samme måte som med konsert og teater, institusjonaliseres med museene lekmannsbedømmelsen over kunst: diskusjonen (o.s.) blir til medium for tilegnelsen.”²⁹ Videre beskriver Habermas hvordan diskusjon om kunst, fra å være forbeholdt en elite, sprer seg til et ”bredere publikum” av lekfolk for så å profesjonaliseres som kunstkritikk.³⁰

Bourdieu tar for seg samme forløp og beskriver hvordan autonomien, dannelsen av et relativt autonomt felt (”champ”) suksessivt trer frem inntil den kulminerer i det han kaller en symbolsk revolusjon der den estetiske innstillingen å betrakte omverdenen på i og for seg sammenfaller med måten å betrakte kunst på.

I en første fase frigjør kunstartene seg fra hevdvunne sosiale konvensjoner som ”maktens ornament” og fra den ”etablerte smak”, og dermed fra religiøse og politiske fortolkningspraksiser for dernest å konstituere en (bokstavelig talt) estetisk sfære som ikke adlyder annet enn sin egen logikk. I denne første fasen er det først og fremst på et sosialt nivå at kunsten er autonomi.

I en neste fase knyttes autonomien til radikaliserings og spesialisering av spesifikt kunstneriske virkemidler, (l`art pour l`art) som frigjør uttrykksmidlene fra sin bruk som sine sosiale funksjoner.

I en tredje fase, takket være selvstendigjøringen og rendyrkingen av et kunstnerisk vokabular, så blir kunst suveren (souverain) i den forstand at den på

²⁹ ”De talløse pamfletter, som har kritikk av og apologi for den rådende kunstteori som sin gjenstand, knytter seg til salongsamtalene og blir på sin side tatt opp av disse – kunstkritikk som konversasjon.” Etter hvert som de ”offentlige utstillinger” blir sett av flere i ”det brede publikum”, blir den ”opplyste amatør” erstattet av ”den profesjonelle kunstkritikk”. Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 38.

³⁰ Ifølge Habermas er dagens offentlighet forfalt fra å være resonnerende til å bli konsumerende og ”reføydalisert” og som sådan har den ikke lenger noe kritisk potensiale.

selvrefleksivt vis er fristilt krav fra omverden for til gjengjeld å adlyde sin egen relativt autonome logikk.

Bourdieu peker videre på hvilke konsekvenser det har for kunstnere og skribenter å bli prisgitt markedet. For å forstå det ”kollektive sammenfallet av skribenters og kunstneres tenkemåte” mot et relativt autonomt univers der ”økonomisk nødvendighet (delvis) settes i parentes”, så må grensene for spesialiteter og kompetanse overskrides.³¹ Dette dokumenteres også av Thomas Crow som siterer Leblanc om hvordan litterære oppkomlinger slår seg frem som kunstkritikere drevet av ønsket om ”å skape seg et navn”.³²

Bourdieu beskriver autonomiseringsprosessen som intet mindre enn en ”vellykket symbolsk revolusjon”, på sitt område lik de store religiøse revolusjonene ettersom det dreier seg om endring i måten å se verden på. Han presiserer at det dreier seg både om våre kategorier for persepsjon som all annen evaluering springer ut fra og om vår estetiske evaluering når etterligningen av natur sammenlignes med natur. ”Den virkelighetsillusjonen som denne symbolske revolusjonen har forårsaket virker så innlysende og selvfølgelig at det oppstuss og den skandale som Manets malerier fremkalte, forbyr oss å se og å forstå det *kollektive sammenfall (o.s.)* som var nødvendig for å skape denne nye verden som selve vårt øye er produkt av.”³³

Sosialhistorisk dreier det seg om produksjon og reproduksjon av to ”virkeligheter” som stumt støtter hverandre i sin eksistens, ”kunstverket som gjenstand for tro” og kunst som ”gjenstand for en kritisk diskurs”.³⁴ Ettersom begge benytter felles begreper for å beskrive og for å skjelne fra hverandre genre, skoler, stiler etc og tilveiebringes ”en symbolsk revolusjon” både for persepsjon av verden generelt som for estetisk evaluering av kunst spesielt.³⁵ Tydeligst viser dette seg når motivet underordnes form og fremstillingsmåte, når kunstens hvordan blir viktigere enn kunstens hva. Det skjer nettopp på det tidspunkt i historien når et eget relativt autonomt kunstfelt dannes. ”Den sosiale konstruksjonen av et felt for autonom produksjon,går hånd i hånd med konstruksjonen av en særskilt, rent estetisk

³¹ Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les cahiers du Musée National d'art moderne*, 19-20 (Paris : Centre George Pompidou, 1987) 6.

³² Thomas Crow, *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, (New Haven and London: Yale University Press, 1995) 13.

³³ Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », 6.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid., 7.

persepsjonsmodus som plasserer den ”kunstneriske” skaperevnen i selve fremstillingsmåten fremfor i den ting som fremstilles.”³⁶ Nå ble selv de mest ubetydelige hverdagsting så vel som ”vulgære” motiver ansett verdige nok til kunstnerisk fremstilling og Bourdieu bruker noen av Manets malerier som eksempler. Få år etter skulle Frits Thaulow i likhet med de franske impresjonister som lot motivs betydning underordne seg formens, proklamere at ”hestelorten i Lakkegata” er et like verdig motiv som en religiøs motivkrets eller som klassisk mytologi.

For å vise autonomiens sosiale funksjon(er) i moderne tid, slik den nettopp kan sies å komme til uttrykk på ulike nivåer som alle er relatert til hverandre, er, slik vi allerede har påpekt, hvert kapittel som omhandler en kunstkode, skodd over samme lest. Etter en innledning som presenterer kunstkodens kjennetegn, så beskrives først på nivå 1) det sosiale feltet eller den større offentlighets nivå som *sediment* av arkitektur, monument og kunst. På nivå 2) dreier det seg om autonomi på nivå for kunstfeltet (institusjonen kunst, kunstforhold) omkring *museet* som institusjon og på nivå 3) er det autonomi som kunstverk det er tale om.

Relasjonen mellom betraktning av et verk med et desinteressert estetisk blikk og verkets tilsynelatende relative uavhengighet, betraktes slik som gjensidig forbundet med hverandre, som historisk og sosialt konstituert og dermed forbundet med de to andre nivåene for autonomi.

Jeg skjeler her mellom autonomi på nivå for hhv. verk og som felt (institusjonen kunst).³⁷ Autonomien viser seg på nivå for det enkelte verk ved at kunst i moderne tid vurderes og bedømmes ut fra kunstneriske kriterier og ikke ut fra religiøse, moralske og politiske. En relativt autonom og dermed estetisk tilegnelse av et kunstverk forutsetter en betraktningssmåte som er ”uafhængig av den borgerlige Geschæft man bedriver” slik en anonym betrakter uttrykte det i Aftenposten i 1880. Poenget er at erkjennelsen av et kunstverk ikke alene virker ut fra seg selv men at

³⁶ Ibid.

³⁷ Først ut fra en slik distinksjon kan en historie om kunst i det borgerlige samfunn konstrueres som en historie om *opphevingen av ”forskjellen mellom institusjon og Gehalt”*, mao. slik som en gjengs utbredt oppfatning av *kunst* som uformidlet. ”For å konstruere historien om kunstens delsystem, så synes det meg avgjørende å skjeler mellom *Institusjonen Kunst* (som funksjonerer i henhold til autonomiens prinsipp) og *enkeltverkenes Gehalt*. Først denne distinksjonen tillater historien om kunst i det borgerlige samfunn som historien om opphevingen av divergensen mellom institusjon og Gehalt.” Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974) 31.

virksomheten snarere formidles via institusjonen kunst. Institusjonen kunst defineres av Bürger i analogi til Bourdieu, som det kunstproduserende og det kunstdistribuerende apparat så vel som ”den resepsjon av verk som vesentlig bestemmer en gitt epokes herskende forestillinger”.³⁸ Imidlertid er en avgjørende forskjell mellom Bürger og Bourdieu, at Bürger lar institusjonens autonomi, dens ekspertspråk à la Habermas, avskjære seg fra kommunikasjon med omverdenen.

Uansett forutsetter autonomi på verkets nivå dermed autonomi på institusjonelt nivå (feltnivå), men ettersom autonomi på nivå for hhv. verk og felt er historisk diakront konstituert, så er det også synkront, qva samtid, sosialt og språklig formidlet. I forhold til hva vi kommer til å hevde om den lingvistiske dimensjonen, kan vi videre hevde at det heller ikke dreier seg om immanens og autonomi på nivå for verket som verk, og heller ikke på nivå for felt som felt (institusjonen som institusjon), men snarere om immanens og autonomi på nivå for de språklige utsagn om kunsten som riktignok springer ut fra kunstfeltet (som en deloffentlighet, Institusjonen kunst) men som spres og formidles utover til en større offentlighet. Derfor kan den relative autonomien snarere knyttes til prinsipper, kriterier, definisjoner og distinksjoner som kan sies å gjelde for estetiske utsagn og de ulike diskursive posisjoner som kan skjernes fra hverandre der.

Dermed vil hevdvunne oppfatninger om hhv. kunstens autonomi, så vel på institusjonsnivå som for verknivå, kunne drøftes på nytt og annerledes i hvert fall i forhold til definisjoner av autonomi som mer eller mindre eksplisitte avgrensninger.

For eksempel vil det være mulig å komme utover det dilemmaet Peter Bürger hevder autonomien representerer for historikere som vil utforske endring både av kunstinstitusjonen og av kunsten. Han ser forskning på kunstinstitusjonen, med andre ord produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, som utvendig og kunsthistorisk som innvendig virksomhet. Kunsthistorikeren blir mottaker, kritiker og fortolker og tvinges med nødvendighet til å operere innenfor rammen av institusjonen fordi ”utenfor den, så vil de gjenstander som institusjonen gjør til verk, forstumme.”³⁹

³⁸ Ibid.

³⁹ Peter Bürger, ... ”weil ausserhalb derselben die Gegenstände, die Sie zu Werken macht, verstummen.” i ”Wenn der Felsen der Gegenwart zerfällt – Anmerkung zur Schwierigkeit des Interpretierens heute”, i *Kunst Ohne Geschichte, Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, (München: C.H. Bock, 1995), 67.

Bourdieu derimot, hevder han kommer ut over skillet mellom intern fortolkning og ekstern forklaring, ved begrepene 'felt' og 'habitus', ettersom disse er knyttet til en relasjonell tenkemåte.⁴⁰ Både den formalistiske fortolkningstradisjonen, som er resultatet av at kodede kunstneriske handlinger har oppnådd en høy grad av autonomi, og den reduksjonistiske tilnærmingen som tvert om ser kunstneriske former som mer eller mindre direkte avtrykk av sosiale forhold, overser begge produksjonsfeltet som et rom av objektive relasjoner, ifølge Bourdieu.

Endringens logikk –

Habitus – felt - objektive relasjoner (Pierre Bourdieu)

"Gjennom flere år husker jeg at jeg ofte sa til studentene mine: "Ta et stykke papir og tegn en sosial verden for meg." Nesten alle tegnet en pyramide. For å erstatte et bilde med et annet kom jeg litt etter litt til å se den sosiale verden som en mobil (bevegelig skulptur (o.s.) av Calder, der det ville være små slags universer som snakket seg i mellom i et rom med flere dimensjoner."
Pierre Bourdieu

Når det er en billedkunstners tredimensjonale bevegelige konstruksjon som Bourdieu tyr til for å illustrere en sosial verden, er det nettopp for å vise hvordan de sosiale relasjonene vi innehar og stadig inntar overfor hverandre innenfor ett og samme flerdimensjonale roms forskjellige samfunnsfelt, er i konstant endring.

Ettersom Calders mobil konstruerer et relativt autonomt imaginært rom som ikke er statisk men bevegelig, så synliggjøres den bevegelige relasjonen mellom objekt og rom som sådan. Vi kan se hvordan det imaginære rommets bevegelighet både forutsettes av og reagerer på, det større tredimensjonale rommets egen fysiske beskaffenhet der tid er substans og i konstant bevegelighet. Det er følgende Pascalsitat Bourdieu benytter som utgangspunkt for å komme ut over en subjektivistisk så vel som en objektivistisk posisjon: "Via rommet omfatter og inkluderer universet meg som et punkt, via tanken omfatter jeg universet."⁴¹ Tilsvarende kan det sies at det

⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, 2. utg. (Paris: Éditions du Seuil, 1998), 268.

⁴¹ Sitert etter Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 2. utg. (Paris : Éditions du Seuil, 2003), 189-190.

sosiale rommet omfatter og ”inkluderer” individet samtidig som individet kan forstå og handle innenfor det, reagere på og mot det større sosiale rommet som individet er situert innenfor. Det dreier seg verken om et frittsvevende individ i et tomrom eller om at individet er statisk bundet til sin situerte plass, men snarere om at individets frihet og autonomi er relativ til ”denne materielle inkluderingen”.⁴² Denne bestemmer individets situerte plass innenfor det sosiale rommet samtidig som individet selv kan endre denne sin plass, relativt til de sosiale disposisjoner som den bestemte plassen åpner tilgang for innenfor et gitt tidsrom.

Autonomiseringen av intellektuelt og kunstnerisk arbeid får oss til å tro på vitenskapelige forestillinger og kunstverks uavhengighet ettersom de synes helt og holdent løsrøvet fra produksjonsbetingelsene. Imidlertid er de sosiale relasjonene som utgjør forutsetningene for vitenskapelig og kunstnerisk produksjon og som er historisk konstituert over tid og slik foreligger som objektive relasjoner, like lite synliggjort for oss som det faktiske rommets betingelser (fysiske, kjemiske, matematiske, elektromagnetiske m.m.).

Slik vi skal se at Marx har vært sentral for Østerbergs utforming av en særskilt sosio-materiell forståelsesform, ”de indre og ytre forholds logikk” som samtidig er dialektisk, har Marx vært viktig for Bourdieu i utformingen av begrepene ’habitus’ og ’felt’, for å komme ut over en reduksjonistisk dialektikkfortolkning (speilteorien) i den materialistiske tradisjonen. I den siste boken han skrev før han døde, *Méditations pascaliennes*, er det nettopp dialektikken han er engasjert i. Han presiserer at habitus’ funksjon nettopp er et bidrag til en materialistisk tilnærming som tar opp igjen Marx sitt ønske fra *Teser om Feuerbach*, ”den aktive siden ved praktisk bevissthet som den materialistiske tradisjonen har berøvet den for”.⁴³ Også i beskrivelsen av hva han forstår som vitenskapelig rasjonalitet, lar han samme Marx-henvisning være

⁴² Sitert etter Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 190.

⁴³ “En d’autres termes, il faut construire une théorie matérialiste capable de reprendre à l’idéalisme, suivant le vœu que Marx exprimait dans *les Thèses sur Feuerbach*, “le côté actif” de la connaissance pratique que la tradition matérialiste lui a abandonné. C’est précisément la fonction de la notion d’habitus qui restitue à l’agent un pouvoir générateur et unificateur, constructeur et classificateur, tout en rappelant que cette capacité de construire la réalité sociale, elle-même socialement construite, n’est pas celle d’un sujet transcendantal, mais celle d’un corps socialisé, investissant dans la pratique des principes organisateurs socialement construits et acquis au cours d’une expérience sociale située et datée. » Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 198.

foranledningen til å fremheve habitus som en ”kognitiv konstruksjon” som går utover ”den kanoniske motsetningen mellom teori og praksis”.⁴⁴ Denne motsetningen er så dypt innskrevet i arbeidsfordelingens strukturer (gjennom selve eksistensen av yrker som egner seg til intellektuelt arbeid)...og dermed i de intellektuelles mentale strukturer, at de hindrer oss fra å oppfatte den praktiske kunnskapen eller kunnskapsinnrettet praksis.”⁴⁵

Bourdieu sine siste bok knytter dermed an til ett av hans tidlige bidrag, som i vår sammenheng er vesentlig for å vise endring som en teoretisk begrunnet empirisk fremgangsmåte.

Felt – som struktur av objektive relasjoner

Det dreier seg om hans kritikk av Max Webers interaksjonistiske syn på relasjonene mellom de religiøse aktørene i kapitlet om religionsfilosofi i *Wirtschaft und Gesellschaft* fra 1971, der Bourdieu lanserer *felt* som formulering. Ettersom Weberkritikken sprang ut av Bourdieus egen empiriske forskning nettopp da han kjempet med samme problematikk i sin egen studie av 1800-tallets litterære felt, presiserer han at kritikken ikke skulle oppfattes som rent akademisk eller teoretisk. Det var ikke inndelingen i tre aktørtyper profet (som overskridende) prest (som formidlende) og menighet (som mottakende troende/tvilende) i og for seg, Bourdieu hadde innvendinger mot. Senere gjorde han nettopp bruk av Webers modell overført på kunstfeltets aktører, nemlig kunstner (profet), kritiker(prest) og publikum (menighet). Snarere er det *formen* som Weber konkretiserer interaksjonene på, i en realistisk typologi, som er Bourdieus ankepunkt. Weber stopper nemlig opp ved de synlige relasjonene mellom aktørene. Derfor var det så mange unntak knyttet til typologien, at den synes å bekrefte heller enn benekte det skillet mellom idealisme og reduksjonisme, som Weber nettopp ville til livs. I alle fall så tydeligjorde Weber noe begge nevnte tilnærminger manglet eller utelot. Både den idealistiske tilnærmingen, illusjonen om det religiøse budskapets ”absolutte autonomi”, og den reduksjonistiske

⁴⁴ Bourdieu, *Konstens regler*, 266.

⁴⁵ Ibid.

teorien, som ”faktisk direkte refleks av økonomiske og sosiale betingelser”, manglet nemlig det ”religiøse *arbeidet(o.s.)*”⁴⁶ som en struktur av objektive relasjoner.⁴⁷

Ettersom ”objektive relasjoner” lanseres som alternativ til Webers ”synlige” relasjoner mellom aktører, skal vi følge Bourdieus resonnement i kritikken av Weber parallelt til resonnementet fra 1977 overført på kunstfeltets ”synlige” relasjoner, i artikkelen ”Produksjon av tro, bidrag til en økonomi for symbolske varer”.⁴⁸ Bourdieu mislyktes første gang han skulle analysere det intellektuelle feltet nettopp fordi han stoppet opp ved relasjonenes manifeste nivå. I relasjonen mellom aktørene, blir det altfor lett å la produsenten (profeten, kunstneren, den filosofiske avant-gardetenkeren) være den ”karismatiske” aktøren med makt til å øve innflytelse på en heller avmektig resipient (menighet, kunstpublikum, leserkrets). Utover å investere produsenten med for mye makt og karismatisk magi slik Weber ifølge Bourdieu gjør, så blir det reduksjonistisk å tro at produsentens budskap lar seg levere ferdig på et fat. ”Tvetydigheten” som karakteriserer det profetiske budskapet gjenfinnes i ”enhver diskurs som, selv når den henvender seg direkte til et publikum som er sosialt spesifisert, retter seg inn på å vinne tilhengere der allusjoner og ellipser er møysommelig utarbeidet for å favorisere det misforståtte og underforståtte i forståelsen, det vil si de gjenfortolkede persepsjoner som er viktige for alle mottakernes forventinger.”⁴⁹

⁴⁶ ”...il reste qu’il fournit lui-même le moyen d’échapper à l’alternative simpliste dont ses analyses les plus incertaines sont le produit, c’est-à-dire à l’opposition entre l’illusion de l’autonomie absolue portant à concevoir le message religieux comme surgissement inspiré et la théorie réductrice qui en fait le reflet direct des conditions économiques et sociales; il met en effet en lumière ce que les deux positions opposées et complémentaires ont en commun d’oublier, à savoir le *travail religieux* que réalisent les agents et les porte-parole spécialisés, investis du pouvoir, institutionnel ou non, de répondre, par un type déterminé de pratiques ou de discours, à une catégorie particulière de besoins propres à des groupes sociaux déterminés.” Bourdieu : “Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber”, i *Archives Européennes de Sociologie*, Tome XII (1971) 3.

⁴⁷ «Et la première formulation rigoureuse de la notion (*du champ,o.s.*) est élaborée à l’occasion d’une lecture du chapitre de *Wirtschaft und Gesellschaft* sur la sociologie religieuse qui, hantée par la référence aux problèmes posés par l’étude du champ littéraire au XIXe siècle, n’avait rien d’un commentaire scolaire : au prix d’une critique de la vision interactionniste des relations entre les agents religieux propose par Weber, qui impliquait une critique rétrospective de ma représentation première du champ intellectuel, je proposais une construction du champ religieux comme *structure de relations objectives* permettant de rendre compte de la forme concrète des *interactions* que Weber tentait désespérément d’enfermer dans une *typologie réaliste*, trouée d’innombrables exceptions.» Bourdieu, *Les règles de l’art*, 299-300.

⁴⁸ Bourdieu, « La production de la croyance », 3-45.

⁴⁹ Bourdieu, « Une interprétation de la théorie de la religion selon Marx Weber », 16-17.

Et vesentlig poeng for Bourdieu er *budskapets tvetydighet*, og han krediterer Weber for å ha lokalisert problemet til ”interaksjonen” mellom aktører.⁵⁰ Å ta et budskap for gitt eller budskapets aktører for gitt representerer en misforståelse ettersom ethvert budskap pr. definisjon er tvetydig enten det gjelder det religiøse budskapet, det kunstneriske budskapet til ”misforståtte” avantgardekunstnere, eller også budskapet til humanvitere og samfunnsvitere.

Tvetydigheten til den opprinnelige profesjon gjør den disponibel for etterfølgende brukeres gjenfortokninger, enten bevisste eller ubevisste sådanne. Formidlingen mellom budskap og mottakere gjøres av profesjonelle, prester, kritikere og samfunnsvitere. Via kommunikasjon mellom budskap og tilhørere endres det opprinnelige budskapet både mht til verdisyn og verdenssyn.⁵¹ Det oppstår lett misforståelser slik Bourdieu selv er blitt misforstått.⁵² I tråd med sin ikke-skolastiske

⁵⁰ “Max Weber a le mérite d’attirer l’attention sur les producteurs de ces produits particuliers (les agents religieux, dans le cas qui l’intéresse) et sur leurs *interactions* (conflit, concurrence, etc.). À la différence des marxistes qui, ...il rappelle que, pour comprendre la religion, il ne suffit pas d’étudier les formes symboliques de type religieux, comme Cassirer, ou Durkheim, ni même la structure immanente du message religieux ou de corpus mythologiques, comme les structuralistes: il s’attache aux producteurs du message religieux, aux intérêts spécifiques qui les animent aux stratégies qu’ils emploient dans leurs luttes, comme l’excommunication.” Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 256.

⁵¹ Bourdieu, ”Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber”, 19.

⁵² Muligheten for at Bourdieu kan ha blitt misforstått, er blitt påpekt av Dag Østerberg: ”Foucault og Bourdieu har, hevder han (Jon Elster) hatt en ”uheldig innflytelse” på norsk samfunnsforskning. Det kan jo tenkes at selv om de to skulle hatt rett i ett og alt, kunne deres innflytelse i Norge vært uforskyldt ”uheldig”, for eksempel ved at de ble fullstendig misforstått” Morgenbladet, 26.1.-1.2.07, ”Nye toner fra Nils Roll-Hansen”

En innvending som ofte er blitt rettet mot Bourdieu, og som i noen tilfelle nettopp bygger på misforståelse, har vært at Bourdieu med begrepene felt og habitus, ikke formår å gripe endring, men snarere fastholder statiske posisjoner.

Ut fra vår fortolkning av Bourdieus ”endringens logikk” og analyse av Webers religionssosiologi, der der *endring knyttes til det relasjonelle kretsløpet mellom aktører som uopphørlig prosess*, så synes det som om Roar Høstaker misforstår Bourdieu i sin artikkel ”Sosiale felt – ein kritisk analyse”.

”Hjå Bourdieu, som gjer ei gjentolking av Webers religionssosiologi blir profetane eit paradigmatisk tilfelle på avantgarden i eit felt og som fornya kva feltet handler mot prestanes stivna ortodoksi. Dette er likevel avgrensa til prosessar innan feltet.” Ifølge Høstaker formår derimot Deleuze og Guattari å gripe endring, også de med referanse til det Gamle testamentet, med den forskjell at profeten fortolkes som svindler, som bare tilsynelatende skaper noe nytt, men i realiteten repeterer et gammalt mønster.

...”Medan Bourdieu sitt feltomgrep *arresterer rørsle*, så kan kanskje denne skissen av Deleuze og Guattari sine teorier peike på at samfunnsviteskapelig refleksjon kan knyte seg til rørsle. Dette inneber imidlertid ei drøfting av *kva det sosiale* er, noko Bourdieu vanlegvis skydde unna til fordel for å diskutere korleis ein kan utforske den sosiale verda.” Høstaker skriver også at ”Ein kan ikkje for det litterære feltet svare på spørsmålet: Kva er litteratur? Feltet fremstår som eit skjelett der innhaldet berre er relevant som innsatsar i striden mellom agentane.” Roar Høstaker, ”Sosiale felt – ein kritisk analyse”, i *Agora, journal for metafysisk spekulasjon*, 2006, nr 1-2:171-197.

Mot Høstaker vil jeg hevde at Bourdieus interesse verken er å studere hva den sosiale verden er, ei heller hva litteratur er fordi det er ontologiske spørsmål som forutsetter et svar en gang for alle, mens svarene derimot vil avhengig av hvilke spesifikke felt i hvilket historiske tidsrom som vil være emne for empirisk utforskning. Bourdieu har verken lansert *habitus* og *felt* for disse begrepene egen skyld

overbevisning, kom derfor Bourdieu 26 år etter til å avvise muligheten av et universelt språk som kan overkomme kløften mellom hverdagspråk og ekspertspråk, og fastslår at det "eksisterer ikke transhistoriske universer for kommunikasjon, slik Apel og Habermas vil ha det til".⁵³

Poenget er her at ettersom all form for kommunikasjon mellom aktører innebærer eksplisitte misforståelser samt implisitte underforståtte forhold som stilltiende blir tatt for gitt, så kan produsenten verken utpekes som den første årsak eller identifiseres som den med mest karismatisk makt. At heller ikke distributøren eller mottakerne kan tillegges en slik status, fikk Bourdieu erfare i sin jakt på karismaens første aktør. Han oppdaget at han selv hadde begått samme feil som Weber i en studie han hadde foretatt av det intellektuelle feltet, nemlig å redusere relasjonene mellom aktørene til de synlige relasjonene, dem mellom skuespiller og teaterdirektør, forfatter og forlag, osv. Han beskriver at han først trodde han måtte bak ryggen på kunstprodusenten for å finne "skaperen til skaperen". Slik kom han fra produsent til distributør, fra forfatter til forlagsfolk, fra billedkunstner til gallerist mv. Riktignok fikk han bekreftet at kunstneres bakmenn var de som aktivt iscenesatte kunstneres utstillinger, forfatterens publikasjoner mv. Men ved å forskyve interessen fra kunstprodusenten til forlegger eller gallerist, har man ikke gjort annet enn å la distributøren bli første årsak.

"Hvor kommer så distributørens eller formidlerens initieringsmakt fra?"⁵⁴ spør Bourdieu videre, og svarer at det er "troen" som eksisterer mellom aktørene. Han kom slik frem til at det var den *karismatiske ideologien*, troen som feltets aktører deler seg imellom som utgjorde forutsetningene for galleristers "inspirerte desinteresse" som "skaperen av skaperen", nemlig maleren." Denne "troen knyttet til kunstverkets (autonome) verdi gjør kunstneren (produsenten) til skaperen. Autoriteten eksisterer

eller for å bli møtt med kritikk på immanent teoretisk grunnlag. Snarere vil disse begrepene gyldighet måtte påvises gang på gang gjennom faktisk bruk på et gitt empirisk område. Ergo er det de objektive sosiale relasjonene som bidrar til å påvise endring. Etterskuddsvis viser endringen seg som sosialt faktum, som markante forskjeller, ettersom *medgått tid*, for Bourdieu konstituerer *sosiale distinksjoner*.

⁵³ "Il n'existe pas d'universaux transhistoriques de la communication qui, comme le veut Apel ou Habermas; mais il existe des formes socialement instituées et garanties de communication, qui comme celles qui s'imposent *en fait* dans le champ scientifique, confèrent leur pleine efficacité à des mécanismes d'universalisation comme les contrôles mutuels que la logique de concurrence impose plus efficacement que toutes les exhortations à l'"impartialité" où la "neutralité éthique". Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 158.

⁵⁴ Bourdieu, "La production de la croyance", 6.

ikke annet enn i relasjon til hele produksjonsfeltet, malere og skribenter, og utgjør ikke annet enn ”kreditt” vis-à-vis en samling aktører som konstituerer ”relasjoner”. ”Troens sirkel” kaller Bourdieu feltet for produksjon av ”symbolske varer” som system av ”objektive relasjoner mellom aktører og institusjoner” der feltet blir stedet for kamper om monopol på makt” som både forutsetter og er viet til ”kunstverkets verdi og troen på denne verdien”⁵⁵

Habitus

Alle er vi situerte i det sosiale rommet, ifølge Bourdieu. Hver og en av oss innehar en spesifikk sosial posisjon som slik utstyres oss med et tilsvarende spesifikt syn på verden, som han kaller habitus. Ikke bare er habitus noe vi innehar, men også noe vi konstant tilegner oss, inntar og kjemper oss til underveis. *Habitus er dermed noe man både passivt innehar og aktivt inntar*. Til enhver situasjon på et sosialt felt svarer en spesifikk habitus, det vil si tilegnet praktisk kunnskap, som et sett av kroppsliggjorte og mentale disposisjoner. Disse er ”sosialisert”, tilegnet over lang tid og utgjør forutsetningen for å kunne tenke og handle i verden samt reagere med eller mot den.

Habitus som begrep har Bourdieu hentet fra kunsthistorikeren Erwin Panofsky og hans studie av gotisk arkitektur. Her ble habitus brukt for å forklare den skolastiske tankens sammenfall (homologi) med strukturen på arkitekturens område. Bourdieu introduserte denne studien av Panofsky sammen med en artikkel om abbed Suger for franske lesere i forbindelse med oversettelse av begge studier.

Når han tar habitusbegrepet fra Panofsky, så er det for å levendegjøre et tidligere begrep som har vært i en teoretisk tradisjon.⁵⁶ Det som er viktig for Bourdieu når han skal studere endring, er å kunne utsi noe både om kontinuitet og om brudd gjennom kritisk å systematisere tidligere landevinninger.

I vår sammenheng er det avgjørende å understreke hvilke motsetninger han hevder å kunne overkomme med begrepene habitus og felt.

⁵⁵ Bourdieu, “La production de la croyance”, 6 - 8.

⁵⁶ Det må skilles diametralt fra den strategien som går ut på å forsøke å assosiere begrepet til en neologisme eller til effekt eller virkning slik som naturvitenskapen gjør. Om begrepet synes ubetydelig synes Bourdieu og Østerberg å være enige i at arbeidet med begreper kan være kumulativt. Dette er dessuten en måte å unngå å jakte etter den opprinnelige årsaken på. På den annen side så motsetter Bourdieu seg den religiøse troen på en kanonisert forfatter som oppmuntrer til nesten rituell gjentakelse. Altså, forkaster han både jakten på den opprinnelige årsak og kanonisk gjentakelse.

Et dilemma som ingen av de vitenskapelige og historiske disipliner som studerer kulturell og kunstnerisk produksjon (kunsthistorie, litteraturhistorie, religionshistorie, litteratursosiologi) kommer utenom, er skillet mellom ekstern forklaring og intern fortolkning. Slik vi nevnte innledningsvis, kommer det av at forskeren på kulturens og særskilt på kunstens område, befinner seg på et av "de fremste områdene for sosial fornektning." Ergo fremstår kunstfeltet som et spesifikt relativt uavhengig mikrokosmos, et autonom felt, som de enkelte verk synes sosialt forutsetningsløse innenfor, mens de utenfor synes å "forstumme"⁵⁷ Imidlertid hevder Bourdieu å komme utover dette dilemmaet mellom en formalistisk innstilt fortolkningstradisjon som vurderer seg som autonome og en reduksjonistisk tradisjon som lar kunstverk være avspeilinger av sosiale og økonomiske forhold. Begge retninger overser produksjonsfeltet som et felt med "objektive sosiale relasjoner". Både felt som begrep og den relasjonelle tenkemåten, er det Ernst Cassirer som har fått Bourdieu til å arbeide videre med.⁵⁸

Han fremholder at han med habitus som dialektisk begrep kunne bryte med det strukturalistiske paradigmet, uten å falle tilbake i den gamle subjeks- eller bevissthetsfilosofien som dukket opp som metodologisk individualisme eller i den klassiske økonomiske teorien. Med begrepet habitus så gir Bourdieu aktørene igjen en funksjon som de er blitt fratatt i strukturalismen der aktørene reduseres til støtte for, eller bærer av, selve strukturen. På den annen side så unngår han å gjeninnføre det rene subjektet som den nykantianske filosofien fortsatt holdt på. Han kunne også ta avstand fra symboldannelse slik en annen bok av Panofsky (mindre aktet av Bourdieu) der perspektivet fortolkes som symbolsk form.⁵⁹

⁵⁷ Under gjennomgangen av Habermas og Bürger, viste vi til at Bürger mener at kunstverkets grenser sammenfaller med kunstinstitusjonens grenser, slik at et gitt kunstverk ikke nødvendigvis vil overleve som verk utenfor kunstinstitusjonen. "weil ausserhalb derselben die Gegenstände, die Sie zu Werken macht, verstummen." i "Wenn der Felsen der Gegenwart zerfällt – Anmerkung zur Schwierigkeit des Interpretierens heute", 67.

⁵⁸ Bourdieu henviser til Cassirer og den relasjonelle tenkemåten versus den substansielle, flere steder, bla. i *Distinksjonen, en sosialkritisk av Kants dømmekraft* og i *Les Regles de l'Art*. Østerberg har tatt for seg hvordan *Den relasjonelle tenkemåten* ligger til grunn for hele den moderne vitenskapen og anvendes i analyser av symbolsystemer, myter ... "Dag Østerberg, "Bourdieu's forhold til Cassirer", *AGORA, Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 1-2, (2006), 199.

⁵⁹ "... pour éviter de réintroduire le pur sujet connaissant de la philosophie néo-kantienne des "formes symboliques", dans laquelle l'auteur de *La perspective comme forme symbolique* était resté enfermé." Bourdieu, *Les règles de l'art*, 294.

Når det gjelder habitus som genererende ”skapende kapasitet”, noe som habitus vanligvis ikke forbindes med, så er det Chomsky Bourdieu fremhever.⁶⁰

Slik jeg allerede har pekt på, hevder han å komme ut over skillet mellom *teori og praksis*, ved å bidra med en konstruktiv form for materialistisk dialektikk i forlengelse av Marx i *Teser om Feuerbach* (noe også Østerberg mener å bidra til med sin sosio-materielle tilnærming, ytre- og indre logikk) med ’habitus’ som begrep. Han distanserer seg slik fra den materialistiske tradisjonens mest dominerende dialektikkfortolkning, nemlig speilteorien. Han produserer en ”kognitiv konstruksjon av den sosiale virkeligheten” som verken kan reduseres til tekniske virkemidler eller til noe rent intellektuelt ”abstrakt” tankearbeid.

Når det gjelder motsetningen mellom *individ og samfunn*, hevder Bourdieu at også den kan overkommes via habitus. Det som i en gitt sosial situasjon gjør oss i stand til spontant å ha en ”naturlig” atferd, enten det gjelder bordskikk eller museumsbesøk, er resultat av en lang innlæringsprosess tilegnet i et gitt sosialt univers. Samtidig er det samme sosiale universet blitt en integrert del av oss, slik at det ikke lenger synes mulig å skjelne mellom hva som er tillært kunnskap og hva som er personlige egenskaper, hva som henger sammen med vår situerte plass i et gitt sosialt univers og hva som skyldes oss selv som aktivt handlende individer. *Språket, kodene for atferd og det sosiale spillets regler er blitt integrert i hode og i kropp.*⁶¹

En tredje motsetning, utover motsetningen mellom teori og praksis og den mellom individ og samfunn, som Bourdieu hevder han kan komme utover med habitus forstått som ”praktisk sans”, er motsetningen mellom det *bevisste og det ubevisste*. En inkarnert habitus synes som en annen natur, som man ikke er seg bevisst, ettersom fortroligheten med et gitt felt synes ett med individet som på sin side har ”glemt” innlæringsprosessen. Spesielt åpenbares innlært kunnskap eller mangel på

⁶⁰ Habitus er da verken er universell fornuft eller natur. Slik Chomsky selv er inne på er habitus noe man tilegner seg og noe man har og som da kan fungere som *kapital* i visse henseender Habitus er ikke lenger det transcendentale subjektet som forekommer i den idealistiske tradisjonen og det er for Bourdieu viktig å presisere. Heller ikke vil han assosieres til Althusser som gjør det motsatte, å tillegge den objektive strukturen for stor vekt.

⁶¹ (Il englobe la société autant qu’elle l’englobe) ”Les cas d’ajustement des dispositions (habitus) aux situations constituent l’une des plus saisissantes attestations de l’inanité de l’opposition préconstruite entre l’individu et la société ou entre l’individuel et le collectif.” Jean-Francois Dortier, ”À propos de...Méditations pascaliennes”, i *Sciences humaines, numéro spécial, L’oeuvre de Pierre Bourdieu* (2002) 54-57.

slik, når et individ skifter miljø og ser seg nødt til å tilpasse seg det nye miljøet ved å lære praksisene, kodene, språket mv. som gjelder der.

En av de viktigste funksjonene til habitus er å imøtegå to motsatte men komplementære tilnærminger. På den ene siden, en mekanistisk tilnærming som ser handling som mekanisk virkning av ytre faktorer, og på den annen side, en finalistisk tilnærming, særlig representert ved teorien for rasjonell handling, som fremholder at aktøren handler rasjonelt, fritt og bevisst. "Ikke sjelden er det tilhengere av teorien for rasjonell handling, som i én og samme tekst, påberoper seg både et mekanistisk syn med modeller hentet fra fysikken, og et finalistisk syn, (jeg tenker spesielt på Jon Elster som har den fortjeneste overalt å si at han identifiserer rasjonalitet med opplyst bevissthet mens han mener *ønsker* utgjør en form for *irrasjonalitet* ettersom de tilhører obskure psykologiske krefter".⁶² Denne glidningen mellom motsatte posisjoner mener Bourdieu kan skje fordi den mekaniske determinisme som henviser til ytre årsaker og den intellektuelle determinismen som henviser til fornuften som årsak, stadig blir sammenvevd og sammenblandet.

Selv synes Pierre Bourdieu dermed å fjerne seg fra de deterministiske skjema som ofte tillegges ham, og referansene til den pascalske dialektikk synes derfor likeledes berettiget. Bourdieus polyteistiske metodologi, ("polythéisme méthodologique") som har fått ham til å låne begreper like mye fra marxisme som fra strukturalisme, for å omforme og overføre dem, dialektisere dem, er kanskje den mest fruktbare lærdom vi kan trekke.⁶³

⁶² « Il n'est pas rare que les défenseurs de la "théorie de l'action rationnelle" se réclament, en alternance, dans le même texte, de la vision mécaniste, qui est impliquées dans le recours à des modèles empruntés à la physique, et de la vision finaliste, l'une et l'autre enracinées dans l'alternative scolastique de la conscience pure et du corps chose (je pense notamment à Jon Elster 13) qui a le mérite de dire en toutes lettres qu'il identifie la rationalité à la lucidité consciente et qu'il tient tout ajustement des désires aux possibilités assurées par des forces psychologiques obscures pour une forme d'irrationalité : on pourra ainsi expliquer la rationalité des pratiques, indifféremment, par l'hypothèse que les agents agissent sous la contrainte directe de causes que le savant est en mesure de dégager, ou par l'hypothèse en apparence outre à fait opposée, que les agents agissent comme on dit, en connaissance de cause et sont capables de faire par eux-mêmes ce que le savant fait à leur place dans l'hypothèse mécaniste." Bourdieu, "Habitus et incorporation", *Méditations pascaliennes*, 202.

⁶³ Car le "polythéisme méthodologique" de P. Bourdieu, qui lui faisait emprunter des concepts aussi bien au marxisme qu'au structuralisme, pour les transformer, les dialectiser, est peut-être sa leçon la plus fructueuse." Louis-Jean Calvet, professeur de linguistique à l'université de Provence, "Bourdieu et la langue", 58-61, I *Sciences Humaines*, Numéro spécial, 2002, "L'oeuvre de Pierre Bourdieu".

I *Pascalske meditasjoner*, er det hans livslange motstand mot den skolastiske tradisjonen som er tema. Den går ut på at det kan eksistere en kunst for kunstens egen skyld, en filosofi som rent begrepsarbeid, og at vitenskapelig arbeid kan foregå som ikke-inkarnert virksomhet, jf Elsters innstilling til humaniora som fortolkning i motsetning til naturvitenskap som *ren* vitenskap. Imidlertid har også forestillinger uansett hvor abstrakte de enn kan virke, en historisk fortid, hevder Bourdieu, ”en underbevissthet” som er innskrevet i det større sosiale feltets tenkemåter og strategier samt i spillet mellom posisjoner, og som samfunnsforskeren kan nærme seg som en psykoanalytiker.

Dermed kan det se ut som om Bourdieu vil bekjempe autonomi, men det er ikke tilfelle. På den ene side fastholder han at abstrakte ”autonome” forestillinger har en forhistorie, at de foreligger nettopp som objektive sosiale relasjoner, med en sosial ”underbevissthet” som den skolastiske fornuften har en tendens til å glemme. På den annen side ser han nettopp erobring av en viss autonomi som forutsetning for at kunstnere kan skape og for at forskeren kan arbeide.

Slik er vi tilbake til Calders bevegelige tredimensjonale konstruksjon (mobil) som bilde på et sosialt univers. Det ville ikke være i tråd med Bourdieus dialektiske teoretisk begrunnede empiriske tilnærming, om ikke nettopp autonomien på ethvert nivå blir sett i forhold til, og satt i forhold til det sosiale universets heteronomi. Med andre ord inkluderes individet i et flerdimensjonalt rom hvor individet posisjoner seg, men samtidig innehar, inntar og erobrer individet nettopp en viss autonomi og handlefrihet. Hos Bourdieu eksisterer ikke autonomi uten i forhold til heteronomi som begge aktiveres i empirisk forskning. I hvert enkelt konkrete tilfelle dreier det seg om analyse av sammensatte og differensierte betingelser for autonomi på ulike nivåer, på nivå for felt (kunstfeltet, det politiske feltet, vitenskapsfeltet osv) på nivå for habitus som på nivå for verk, men aldri på et nivå i og for seg uten i relasjon til andre nivåer. For det er de objektive relasjonene som utgjør de sosiale forutsetningene for kampene som utkjempes (mer eller mindre bevisst).

Ettersom spørsmålet blir hvilke konkrete sosiale betingelser som favoriseres og hvilke ikke, er det visse strategier som ekskluderes eller utelukkes og andre som inkluderes og integreres i kanon. Uten en forståelse av dette spillets regler, kan vi vanskelig få en fullverdig forståelse verken av kunst eller av forskning.

Faktisk bruker han kunstnerens ”skapende” generative driv som bilde på forskerens virksomhet uten at han dermed henfaller til den karismatiske ideologien. I motsetning til teoretisk kunnskap for sin egen del, betrakter Bourdieu det vitenskapelige arbeidet lik et musikkstykke som ikke er skapt for passivt å avlyttes, eller for å spilles, men for å utgjøre underlag for nye komposisjoner. Vitenskapelig arbeid er heller ikke skapt for ren kontemplasjon, ei heller for teoretiske utlegninger men for praktisk konfrontasjon med erfaringen.⁶⁴

Sosio-materiell tilnærming – politisk kode – sediment (Dag Østerberg)

Felles for det Bourdieu kaller habitus og det Østerberg kaller sosio-materie som materiellstrukturens upåaktede à priori, som danner grenser for hva det er mulig å tenke og skape innenfor en gitt historisk periode, er at både habitus og sosio-materie begge defineres som noe på en gang åndelig og legemlig som er dannet via omgang med de kulturelle og sosiale omgivelsene. I denne forstand kan tenkningen og ”skapingen” sies å være innvendiggjort, inkarnert og kroppsliggjort som legemlige vaner hos det enkelte individ og således prege dennes subjektive tenkning på den ene siden, så vel som utvendiggjort, materialisert og objektivert på et kollektivt offentlig nivå i form av arkitektur, monument og kunst på den annen side. Spørsmålet blir hvordan habitus og felt lar seg forene med sosio-materiell tilnærming, politisk kode og sediment.

Mens Bourdieu definerer et gitt felts dobbelte instituering, det vil si i ”tingene (dokumenter, instrumenter, partiturer, bilder, etc.) og i kroppene (kunnskap, teknikker, håndverk, etc.), der habitus presenteres som den inkarnerte historiske kulturarvens à priori,⁶⁵ så definerer Østerberg sosio-materie som den ”materielle

⁶⁴ Bourdieu, *Les règles de l'art*, 267.

⁶⁵ “Cet ordre, institué à la fois dans les choses (documents, instruments, partitions, tableaux, etc.) et dans les corps (savoirs, techniques, tours de main, etc.), se présente comme une réalité *transcendante* à tous les actes privés et circonstanciels qui le visent : il donne ainsi les apparences d’un fondement au platonisme déclaré ou larvé de de ceux qui, comme Husserl ou Meinsong, entendent fonder l’activité proprement philosophique sur l’irréductibilité des contenus de conscience (noèmes) aux actes de conscience (noèses), du nombre aux opérations (psychologiques) de calcul, ou de ceux qui, comme Popper, et bien d’autres, affirment l’autonomie du monde des idées, de son fonctionnement et de son devenir, par rapport aux sujets connaissants. En fait bien qu’il ait ses propres lois, transcendentantes aux consciences et aux volontés individuelles, *l’héritage culturel, qui existe à l’état matérialisé et à l’état incorporé (sous la forme d’un habitus fonctionnant comme une sorte de transcendental historique)*, n’existe et ne subsiste effectivement (c’est-à-dire en tant qu’*actif*) que dans et par les luttes dont les champs de production culturelle (champ artistique, etc.) sont le lieu, c’est-à-dire par et pour

verden av menneskelig virksomhet som viser seg som ”utilsiktede spor – fra stier i skogen til kjemiforurensede elvefar, eller som tilsiktede tegn (skilter, oppslag, bøker) eller som redskaper (maskiner, apparatur) eller som våpen av alle slag, eller som transport- og kommunikasjonsmidler eller som byggverk - hus, verksteder, kirker, skoler.”⁶⁶

Slik Bourdieu i tilbakeblikk erkjenner å ha brukt lang tid på å konstruere begrepene ’habitus’ og ’felt’, så påpeker likeledes Østerberg retrospektivt at forståelsesformen som han i dag kaller sosio-materiell, har blitt utarbeidet over tid. I Samfunnsmotsetninger (1977) presenterer han en “samfunnsforståelse som Marx er viktig talsmann for, ved siden av flere andre”.⁶⁷ Denne samfunnsforståelsen er i sin tur en utforming av en særskilt forståelsesform,” som Østerberg ”tidligere har betegnet som innvendighetens forståelsesform, eller som ”de indre og ytre forholds logikk” (i *Forståelsesformer*), eller også, ”i pakt med en mektig tankeretning, (som) kan betegnes som den dialektiske tenkemåten” i (“Metasosiologisk essay”).⁶⁸ I etterordet til samleutgaven *Sosialfilosofi* (1995) presiserer han at ”*Forståelsesformer* er en liten avhandling om fremgangsmåte (metode), mens *Samfunnsmotsetninger* anvender metoden på et særskilt område, nemlig teorien om sosial konflikt.”⁶⁹

Østerberg garderer seg mot den form for dialektisk fortolkning av Marx som praktiseres i “den kommunistiske arbeiderbevegelse og statsforvaltningen i en rekke land”, der Marx’ lære om samfunnsklassene blir den altoverskyggende.⁷⁰

Om jeg forstår Østerberg rett, så mister ikke den dialektiske samfunnsforståelsen gyldighet, selv om én bestemt fortolkning av den er blitt hegemonisk. At den hegemoniske fortolkningen slik bidrar til misforståelser, er

des agents disposés et aptes à en assurer la réactivation continuée.” Bourdieu, *Les règles de l’art*, 445-446.

⁶⁶ Østerberg, *Fortolkende sosiologi I*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1993), 116.

⁶⁷ Østerberg, *Samfunnsmotsetninger*, (Oslo: Tanum/Norli: 1977), 97.

⁶⁸ “Denne samfunnsforståelsen er i sin tur en utforming av en særskilt forståelsesform, som jeg tidligere har betegnet som *innvendighetens* forståelsesform, 1) (*I Forståelsesformer*) eller som de *indre* og *ytre* forholds logikk, 2) (*I Metasosiologisk essay*) eller også, i pakt med en mektig tankeretning, (som) kan betegnes som den *dialektiske* tenkning.” Østerberg, *Samfunnsmotsetninger*, 97-98.

⁶⁹ Østerberg, *Sosialfilosofi. ”Forståelsesformer” og ”Samfunnsmotsetninger” samlet i ett bind med etterord av forfatteren*, 4. utg. (Oslo: Gyldendal, 1996), 217.

⁷⁰ “Den omstendighet at en særskilt tolkning av Marx samfunnslære har hatt og fortsatt har veldig betydning innen den kommunistiske arbeiderbevegelse og statsforvaltningen i en rekke land, er ikke tilstrekkelig grunn til å gjøre den dialektiske samfunnsforståelse til ensbetydende med en enkelt av dens fremtredelsesformer, nemlig Marxs lære om samfunnsklassene.” Østerberg, “Samfunnsmotsetninger” i samleutgaven *Sosialfilosofi*, 204.

derimot helt i overensstemmelse med hvordan Bourdieu karakteriserer hegemoni som en uavsluttet kamp mellom aktører.⁷¹ Her tillater vi oss derfor å knytte Østerbergs sosio-materielle dialektiske forståelsesform nettopp til hvordan Bourdieu hevder å praktisere dialektisk forståelse i sin forskning, men først skal vi se nærmere på Østerbergs tre begreper sosio-materiell tilnærming, politisk kode og sediment.

Det er ”forholdet (o.s.) mellom menneskene i et samfunn” som de ”sosio-materielle strukturer formidler og uttrykker” ifølge Østerberg.⁷² I boken *Arkitektur og sosiologi i Oslo En sosio-materiell fortolkning* fra 1998 anvender Østerberg sin sosio-materielle tilnærming på et empirisk materiale, nemlig hovedstaden. Da han presenterte boken for en forsamling av kunsthistorikere 26.8.1998, la han vekt på at intensjonen var et forsøk på å ”tenke en eldgammel disiplin” fra den menneskelige sivilisasjons urtid som arkitektur sammen med den yngre disiplinen sosiologi fra siste halvpart av det 20. århundre. Fra et kunsthistorisk ståsted, kan ”resultatet synes magert”, slik han selv formulerte det, men ikke om målsettingen er å utforske de sosialhistoriske forutsetningene for endring slik denne avhandlingen tar mål av seg til.

På samme måte som poenget for Dag Østerberg er å ”fastholde én bestemt spørsmålsstilling” for å påvise hvordan dagens samfunnsformasjon bedre lar seg

⁷¹ At Østerbergs dialektiske forståelsesform er blitt misforstått, er nettopp et eksempel fra det samfunnsvitenskapelige feltet på det Bourdieu betegner som *kampen om hegemoniet*. Rune Slagstad skriver: “Hos Østerberg gikk denne tilbakevending til de sosiologiske klassikere sammen med en tilbakevending til sosialismen som en marxistisk samfunnslære, forut for dens omforming til en reformteknokratisk styringsideologi. I første rekke var det Emile Durkheims samfunnslære Østerberg brakte frem igjen på en tid da også Durkheim av tidens amerikanske hegemonikere var parkert på et vitenskapelig sidespor.” Rune Slagstad, *De nasjonale strateger*, (Oslo: Pax Forlag Oslo, 2001) 457-458. At Østerbergs dialektiske fortolkning er blitt fordreid som en ”tilbakevending” heller enn som et konstruktivt alternativ, er i beste fall naivt og i verste fall intellektuelt uredelig. Naivt, som om fortolkning av ”sosiologiske klassikere” (eller Marx for den del) i seg selv skulle innebære aksept en-block fremfor differensiering og videre bearbeiding av enkelte begreper og innsikter slik Bourdieu gjør krav på når han ”levendegjør” begrepet habitus fra Panofsky men uten å akseptere Panofskys premisser. Intellektuelt uredelig, når påstanden mangler belegg og Slagstad tror seg å marginalisere Østerbergs forståelsesform med et par tastetrykk under henvisning til ”at tidens amerikanske hegemonikere” hadde ”parkert” Durkheim på et vitenskapelig sidespor.” Slik denne avhandlingen går inn for å vise, er det som til enhver tid regnes som *hegemonisk* på et gitt felt, (i vår tilfelle *kunstfeltet*), en uopphørlig kamp mellom aktører. Å legitimere en påstand under henvisning til ”hegemonikere” som om det å inneha hegemoniet er ensbetydende med å ha vitenskapelig rett, virker derfor naivt og useriøst. Dessuten røper Slagstad mangelfull kunnskap om den franske resepsjonen av Durkheim, som ganske riktig ikke er hegemonisk.

⁷² Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 64. Disse ”sosio-materielle strukturer formidler og uttrykker *forholdet* mellom menneskene i et samfunn” og kan opprettholde maktstillinger som til syvende og sist grunner seg på at mange andre mennesker er for maktesløse til å rokke ved dem.”

forstå som sosio-materiell ”regional” fortetning ” enn via det foreldede skillet by/land eller via andre alternative forståelsesformer som den ”sosio-spatiale” eller atter andre mer gjengse forståelsesformer - så er poenget også for meg å fastholde én bestemt forståelsesform. Denne forståelsesformen går ut på å vise at endring av kunstkanon bedre lar seg forstå via sosialhistoriske forutsetninger enn via forskning på kunstnernt grunnlag eller via gjengse oppfatninger av kunst som form eller som autonom. Med andre ord hevder jeg dermed at vår egen tids sammensatte kunstpraksiser betegnet som samtidskunst, vanskelig lar seg forstå annet enn nettopp via sin samfunnsmessige språklig formidlede tidsbestemte forankring.

Østerberg avgrensar sin sosio-materielle tilnærming mot en annen tilnærming som synes å ligne, nemlig den ”sosio-spatiale”. Også den er ”opptatt av at samfunnslivet ikke foregår bare i menneskenes sinn (eller ”mentalitet”), men utenfor, på gater og plasser, i hus og kontorer, til fots eller bil, båt og fly eller gjennom en eller annen arbeids- eller fritidsvirksomhet”, men den ”sosio-spatiale” tilnærmingen gir ”tanken en annen retning. Mens ”rommet” fremkaller forestillingen om å bevege seg fra et sted til et annet, får ”*det materielle (o.s.)*” en i stedet til å tenke på omverdenens motstand”.⁷³ I motsetning til denne, beskriver Østerberg sin egen sosio-materielle tilnærming som ”en tilnærming” som ”legger vekt på at menneskelivet er en materiell tilværelse i materielle omgivelser, den materielle virksomheten forandrer omgivelsene, som spor, eller tegn, eller som redskap og andre formålstjenlige former”.⁷⁴

Når det gjelder avvisningen av den sosio-spatiale tilnærmingen, refererer Østerberg blant annet til den spanske forskeren Manuel Castells argumenter. Castell forkaster forskning om det ”sosio-spatiale som skinnforskning” som ””ideologi” i Marx´ forstand”, som ”romfetisjisme” ettersom rommet ikke kan tillegges sosiale egenskaper. Denne ideologien hindrer en i å se ”lønnsarbeiderklassens gjenskapning

⁷³ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 26.

⁷⁴ Slik blir materien ”som kalles ”natur” når den ikke bære spor etter menneskers virksomhet” preget av ”samfunnslivet, den er blitt til *sosio-materie*. Omgivelsene fremstår som et *sosio-materielt handlingsfelt*, hvor sosio-materien på et vis henvender seg til menneskene i feltet, som svarer tilbake gjennom sin atferd.....Til sammen utgjør f.eks. handlingsfeltet Oslo en sosio-materiell fortetning av en viss, høy grad.” Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 27.

av sin arbeidskraft i form av kollektivt forbruk.”⁷⁵ Det er dette som utgjør ”det egentlige vitenskapelige emnet” ifølge Castell.

Ettersom Østerbergs intensjon med boken om Oslo er å ”foreta et ”brudd” av samme slag som det Castell foretok”, der en sosio-materiell fortetning er ment å fortrenge det ”foreldede” skillet by/land, så vel som den sosio-spatiale tilnærming, så er det nærliggende å forstå Østerberg dit hen at han er enig med Castell om at et viktig vitenskapelige emne i vår egen samtid er utforskning av måter som lønnsarbeiderklassen gjensker ”sin arbeidskraft i form av kollektivt forbruk.”

Det kan nemlig se ut som at Østerberg har slipt til sine begrepskonstruksjoner i denne retningen i boken fra 1998, sett i forhold til tidligere presentasjoner av Oslos historiske lag. I artikkelen ”Oslo som sosio-materie” i festskriftet til Christian Norberg-Schulz fra 1996 presenteres kun ”tre stadier”, der det tredje stadiet defineres som en ”fordistisk-keynesiansk” kode som svare til ”den sosialdemokratiske region”.⁷⁶

Østerberg gjør det klart at hans begrep sosio-materiell fortetning er knyttet til en forståelse av Oslo som ”handlingsfelt”,⁷⁷ der den mer allmenne drøftingen av forholdet mellom ”situert frihet og ufrihet”, inspirert av Jean-Paul Sartre (som igjen støtter på Marx blant andre) presenteres som en drøfting av forholdet mellom ”tyngsel og avlastning”.⁷⁸ Imidlertid er det først på bakgrunn av en analyse av Oslos historisk sammensatte bygde omgivelser presentert som fire sedimenter, at han karakteriser handlingsfeltet nærmere. Oslo-området beskrives ”nærmest arkeologisk, som et

⁷⁵ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 26.

⁷⁶ Her presenteres kun ”tre stadier” og tre koder. (og ikke fire sedimenter). Det dreier seg om følgende koder: ”absolutistisk-merkantilistisk kode” som svarer til den ”disiplinære fortetning”, en liberal kode som svarer til den borgerlige fortetning og den ”sosialistiske eller kommunistiske” som omformes til ”sosial-liberal” etter hvert ”sosialdemokratisk” eller ”fordistisk”. ”Til den fordistisk-keynesianske koden svarer en ny fortetning, *den sosialdemokratiske region*. Den borgerlige sosio-materien gjennomgår en kraftig utvidelse, muliggjort, skjønt ikke fremtvunget, av *massebilismen*. ”, 184-185, Østerberg. ”Oslo som sosio-materie”, i *Christian Norberg-Schulz, Et festskrift til 70-årsdagen*, red. Guttorm Fløistad, Ketil Moe og Thomas Thiis-Evensen, (Oslo: Norsk Arkitekturforlag 1996) 180-202.

⁷⁷ Når det gjelder det sosio-materielle handlingsfeltet, så viser han til ”en tenkning om frihet og handling i situasjon, en situasjonsfilosofi som særlig den franske filosofen Jean-Paul Sartre har utformet, 6) først på bakgrunn av Heidegger og senere ut fra Marx.” Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 27.

⁷⁸ ”Således er det sosio-materielle feltet preget av makt- og eiendomsforhold som får feltet til å erfare tyngende. *Tyngsel* er en form for faktiskitetserfaring. Dens motstykke – avlastningen – er en form for frihetserfaring. Den almene drøftelsen av forholdet mellom situert frihet og ufrihet blir dermed til en drøftelse av forholdet mellom tyngsel og avlastning i en sosio-materiell fortetning som f.eks. Oslo.” Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 29.

landskap med flere lag eller *sedimenter*. Hvert sediment tolkes som et avtrykk av en tilsvarende politisk *styreform* eller *kode*.”⁷⁹

Ettersom denne inndelingen ikke er ”vilkårlig eller foretatt for anledningen (”ad hoc”), men henger sammen med standpunkter innen mer ”almen sosiologi,”⁸⁰ så mener jeg det er berettiget å bruke hans begreper for hhv. *sediment* og *kode*. Dessuten synes ikke Østerbergs inndeling å være uforenlig med beslektede måter å periodisere kapitalisme sett i forhold til kulturelle paradigmer på, som for eksempel hos Frederic Jameson i *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*.⁸¹

La oss derfor foreløpig sette parentes om handlingsfeltet, for å gå nærmere inn på hvordan politisk kode beskrives i forhold til historisk sediment. Sediment blir definert som politisk avtrykk i henhold til følgende fire politiske koder: det disiplinære sedimentet som absolutismens avtrykk, det borgerlige sediment som det liberales avtrykk, det funksjonalistiske sedimentet som den sosialliberale politiske kodens avtrykk og endelig det mazdaistiske sediment som avtrykk av den nyliberale politiske kode. Østerberg lar de tre elementene *stat*, *marked* og *individ* kjennetegne modernitetens politiske koder, nemlig den *liberale*, *sosialliberale* og den *nyliberale*. Forskjellen mellom disse tre, slik disse atskiller seg fra den førmoderne føydaltidens absolutistiske sediment, kan forenklet sies å bestå i at *stat*, *marked* og *individ* er ulikt posisjonert i forhold til hverandre. I den liberale koden har markedet forrang, mens

⁷⁹ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 34.

⁸⁰ *Ibid*, 34, note 13, viser Østerberg til sin bok fra 1988, *Metasociology*, hvor skillet mellom forskjellige retninger innen sosiologi og samfunnsforskning ses i sammenheng med skillet mellom eneveldet og den liberale tidsalder.”

⁸¹ I sin modell for *postmodernisme* anvender Frederic Jameson teorien til økonomen Enest Mandel som fremstiller vestlig kapitalisme via fire femtiårs-sykluser der han relaterer de økonomisk bestemte stadiene til utvikling (og stagnasjon av) teknologi. Mens a) Markedskapitaliseringens første fase, den industrielle revolusjon frem til den politiske krisen i 1848 kjennetegnes av spredning av håndrevne dampmaskiner så følger b) neste stadium av *Markedskapitalismen* fra 1848-1890, (maskindrevne dampmaskiner) og c) *Monopolkapitalismens* første fase fra 1890-1940 (elektronisk teknologi) d) *Multinasjonal kapitalisme* maskindreven elektronikk og atomkraft systemer i overgangen fra 19. til 20. århundre.

Jameson på sin side relaterer de økonomisk bestemte stadiene til *kulturelle paradigmer* fremfor til teknologiske, slik Mandel gjør. Slik ser han 1) *markedskapitalisme* i forhold til mye av den *realistiske* kunstens individualisme i litteratur og kunst. Videre setter han 2) *monopolkapitalismen* med byråkratiseringens fremmedgjøringstendens i forbindelse med *abstraksjonstendensen* innen modernistisk litteratur og kunst. Endelig ser han 3) *multinasjonal kapitalisme* i forbindelse med *postmodernismens* grenseoverskridende praksiser på tvers av skillet kunst og liv og skillet høy og lav enten det gjelder billedkunst, arkitektur, film, klesmote, matvaner etc. Slik kan vi forenklet si, men uten å henfalle til reduksjonisme, at Jameson fortolker overskridelse av grenser, blanding av medier og kontekster i lys av *konsum* av varer. Frederic Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991.

det er staten i den sosialliberale koden og igjen markedet som har forrang i den nyliberale koden, men da i forhold nettopp til ”kollektivt konsum” og ”massesamfunn”.

Nettopp når Østerberg skal karakterisere vår egen samtids sediment, så synes hans synspunkter å være analoge til Castells med hensyn til ”arbeid og kapital” i Marx forstand, så vel som til analyse av lønnsarbeideklassens gjenskaping av sin arbeidskraft i form av kollektivt forbruk. Det er slik den nyliberale koden som karakteriserer sedimentet som fra 1960-tallet begynte å gjøre seg gjeldende og som vi fortsatt lever innenfor. Dette sedimentet, som han tidligere har kalt fordo-keynesiansk, kaller Østerberg nå for mazdaistiske sediment. Dette arkeologiske laget har fått navnet etter det japanske billigbilmerket Mazda, ettersom det er massebilismens veinett som har bidratt til å viske ut skillet by/land. Denne nyliberale politiske koden er i likhet med ”den opprinnelig liberale” grunnet på forholdet mellom privat kapital og lønnsarbeid, men den ”fremkaller ingen sterk lønnstakerbevegelse som tilsvarer den tidlige arbeiderbevegelsen.”⁸² Lønnstakerne fremstår som en høyst uensartet mengde enkeltmennsker” og splittes av ”forskjellige livsstiler, mens arbeiderbevegelsen delvis lyktes i å fremme en felles ”kultur”. Samtidig finnes et høyt masseforbruk av en del forbruksvarer og tjenester; og dette gjør at innen den nyliberale koden fremtrer klassesamfunnet – grunnet på motsetningen mellom kapital og lønnsarbeid – som dels et (”pluralistisk”) samfunn av livsstilsgrupper, dels som et massesamfunn.”⁸³

Ettersom det ”mazdaistiske” sedimentet dels ”er et avtrykk av, og dels bestyrker lønnstakenes oppsplitting”, så får ikke samfunnsklassenes skiller og motsetninger noe tydelig avtrykk i det sosio-materiellet feltet.”⁸⁴ Kjøpesentret ”materialiserer forbrukskulturen og er utbygget med sikte på familier med barn; kjøpesentret utfyller dermed boligen, uten å utgjøre noen form for politisk offentlighet (o.s.), dvs. forbruket er og blir ”privat”.”⁸⁵ Mens en eller annen form for ”kulturell eller politisk virksomhet inngår i en liberal eller sosialistisk livsform, gir mellomlandets materialitet et inntrykk av at arbeid, forbruk og familieliv i sin private form utgjør innbyggernes hele tilværelse.”⁸⁶

⁸² Dag Østerberg. *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 38-39.

⁸³ *Ibid.*, 39.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, 38.

⁸⁶ *Ibid.*

Nå skal jeg ikke foregripe beskrivelsen verken av den nyliberale kodens mazdaistiske sediment som jeg redegjør nærmere for i et eget avsnitt i kapittel IV om samtidskunst som kunstkode, eller den sosialliberale kodens funksjonalistiske sediment som beskrives i et eget avsnitt I kapittel III om modernisme som kunstkode. Heller ikke skal den liberale kodens borgerlige sediment redegjøres for her, ettersom det omhandles grundig i neste kapittel II Fra disiplinært til borgerlig sediment, fra klassisk til figurativ kunst, Nasjonale kunstmusser.

Imidlertid skal vi likefullt dvele ved én bestemt refleksjon som Østerberg har gjort seg om det mazdaistiske sedimentet ”*dobbelthet(o.s.)*”. Han skriver at vi står overfor den ”vanlige dobbelthet ved materialitet som ikke umiddelbart er avtrykk av samfunnsforholdene”.⁸⁷ På den ene side kommuniseres en ”slags ”falsk beskjedenhet” og på den annen side ”forkynner boligområdene økonomisk likhet som moraloppfatning”, og denne ”doppelthet er uttryddelig”, der det gjelder ikke å la ”synet av handlingsfeltet” bedra. Det er Sartres filosofi om situert frihet ligger til grunn for Østerbergs begrep om handlingsfelt, men som vi i vår sammenheng garderer oss imot. I stedet vil jeg hevde at en *sosialhistorisk fremgangsmåte* à la Bourdieu sammen med en *lingvistisk dimensjon*, kan komme til unnsetning når det gjelder den ”doppeltheten” Østerberg hevder er uttryddelig. Doppeltheten blir riktignok ikke mindre uttryddelig med Bourdieu, eller går opp i en tredje dimensjon som dialektisk sammensmeltning av to motsetninger à la Hegel, men tilbyr en alternativ forståelsesform der dobbelthetens uforståelighet blir mer forståelig.

Som tidligere påpekt, insisterer Bourdieu nemlig på en dobbelt bestemmelse av sosiale objektive relasjoner, som hhv. habitus og felt, som er virksomme i kretsløpet mellom produksjon distribusjon og resepsjon. Her dreier det seg mindre om å lese materialitetens ”doppelthet” som avtrykk av samfunnsforholdene, enn å utforske denne dobbelte bestemmelsen som sosialhistorisk konstituerte språklig formidlede ”a priori”, der autonomi blant annet forutsettes av samfunnets økonomiske markedsløkk samtidig som autonomi opprettholdes av dem som har interesse av tilsynelatende ikke å ha noen interesse, det være seg økonomisk, politisk e.l. Her er det også på sin plass å referere et Adorno-sitat som går rett i kjernen på den

⁸⁷ Østerberg, Dag, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 40

problematikken vi har skissert, ”Vel blir kunstens autonomi ugjenkallelig; en kunstens autonomi uten tildekning av arbeid lar seg ikke tenke overhode.”⁸⁸

Østerberg understreker selv i en artikkel om autonomi som konstruksjon og konstitusjon, at Bourdieu viser både at ”autonomi er noe for bestemte samfunnslag, og at denne autonomi på sett og vis er skinn, den inngår i eller konstrueres av en økonomisk kontekst. Kunsten som institusjon eller felt er ikke uavhengig av eiendoms- og produksjonsforholdene, og inngår heller ikke i noe komplementaritetsforhold, men preges av dem. Kunstens autonomi er en fremtoning av borgerlig frihet.”⁸⁹

Som tidligere påpekt, så er ikke Bourdieu å forstå dit hen at han vil den relative autonomien til livs i utopisk påvente av et avdifferensiert samfunn der den enkelte, i likhet med Marx i den Tyske ideologi, i en klasseløs Edens hage kan fiske om morgenen og skrive kunstkritikk om ettermiddagen.

Etttersom Østerberg har gjort det klart at han ikke identifiserer ”dialektisk” med Marx’ lære om samfunnssklassene alene, så antar jeg dermed videre at ”dialektisk” heller ikke kan reduseres til dialektikk forstått som dialektisering av to motsetninger. Snarere er det rimelig å anta at han forutsetter nyere forsknings innsikter om *forholdet mellom språk og materialitet* slik at semiologi og fenomenologi ikke blir to motsatte forskningsstrategier, slik Østerberg anfører mot Bourdieu i innledningen til *Distinksjonen*,⁹⁰ men at innsikter fra begge disipliner nettopp kan aktualiseres innenfor en sosio-materiell tilnærming som trekker veksler på Marx når det gjelder forståelsen av dialektikk via kretsløpet mellom samfunnsmessig produksjon, distribusjon og konsumpsjon (resepsjon).

⁸⁸ “Wohl bleibt ihre Autonomie (sc die der Kunst) irrevokabel.”(Es) lässt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken”. Theodor W. Adorno sitert etter Peter Bürger kap. II „Zum Problem der Autonomie der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft, i *Theorie der Avantgarde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), 49.

⁸⁹ Østerberg, ”Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon. En begrepsavklaring” i Dag Sveen *Kunst, kunstinstitusjoner og kunstinstitusjoner*, (Oslo: Pax Forlag, 1995), 158-159.

⁹⁰ ”Fenomenologien er opptatt av motiverte tegn, siden disse viser enheten mellom mennesker og omgivelser. Strukturalistene legger størst vekt på arbitrære tegn, antagelig fordi de fleste av språkets tegn er arbitrære. Bourdieu veksler mellom å behandle smakens gjenstander som motiverte og som arbitrære tegn, men ut å gjøre oppmerksom på det. Tegnene er motiverte når han vil vise hvordan hvert samfunnslag har sin særskilte habitus som er forståelig ut fra det sistuasjon i det sosiale feltet: derimot er de arbitrære når han vil vise hvordan de herskende klasser og lag skifter smak eller forbruk for at de oppadstrebbende samfunnslagene ikke skal innhente dem.Denne glidningen mellom forskjellige slags tegn kullkaster neppe Bourdieus farkost, men den medfører en uklarhet som det blir en oppgave å avklare for dem som vil arbeide videre med Bourdieus spørsmålstillinger.” Østerberg, i innledning til Bourdieu, *Distinksjonen*, 26-27.

Om det forholder seg slik, vil jeg være i stand til å forfølge to av denne avhandlingens mål, nemlig 1) å vise både brudd og kontinuitet ved å utforske ett og samme fenomen diakront og synkront, med andre ord (kunst) som en kunstens (for)historie (diakront), men også synkront, som et historisk fenomen, der tegnet kunst bærer historien inni seg via ordets fortsatte bruksmåte 2) å kunne drøfte begrepet om autonomi på nytt og annerledes, på nivå for kunstfeltet (kunstforhold, kunstinstitusjonen), på nivå for det enkelte verk, så vel som (autonomi) på nivå for språklige utsagn (tegn) .

Først forholdet *språk og materialitet*. Når det gjelder språklig persepsjon, kan begrepet om tegn (signe) betraktes som en relasjonell identitet slik Saussure gjør det.⁹¹ Ettersom det er bygde omgivelsers materialitet som aktualiseres via Østerbergs begrep om sediment i denne avhandlingen, skal vi dvele ved et eksempel som Saussure selv bruker, og som Arild Utaker levendegjør for oss, nemlig eksemplet med tegnet ”gaten” (la rue) versus eksemplet med ”dressen”(habit). En ødelagt gate, som gjenoppbygges, forblir likefullt den samme gaten, fordi gaten er en konkret materiell enhet, lokalisierbar i forhold til andre gater. Som gate er den både konkret og relasjonell: ingen gate uten form eller materie, men gatens lingvistiske identitet sammenfaller ikke med dens materie. Jeg kan riktignok vende tilbake til den samme gaten, og si de samme ordene, men det er gjentakelsen, det at jeg som språkbruker i kommunikasjon med andre språkbrukere anvender samme ord som for eksempel gate igjen og igjen, som utgjør tegnets relasjonelle identitet. Om jeg blir frastjålet en dress (habit), så er savnet knyttet til dressen som ”materiell enhet” (Saussure), til dens særegne substans, dens unike taktile stofflige egenskaper, fasjon, søm, kombinasjon av farge, lukt, etc. altså til det vi kan kalle dressens fenomenologiske dimensjon. ”En annen dress uansett hvor lik den enn er, vil ikke være min. Men den lingvistiske identiteten er ikke dressens, mengatens.”(Saussure).⁹²

I tilfellet med gaten, som er blitt ødelagt men gjenoppbygd, kan jeg nok savne barndommens gate med dens daværende bebyggelse, utseende, lukt og lyd (den

⁹¹ “Au niveau de la perception linguistique – et nulle part ailleurs-, Saussure cherche un concept du signe en tant qu’identité relationnelle.” Arild Utaker, *La philosophie du langage Une archéologie saussurienne*, (Paris: Presses Universitaires de France, 2002), 275.

⁹² Utaker refererer til følgende Saussure-sitat: ”Un autre habit, si semblable soit-il au premier, ne sera pas le mien. Mais l’identité linguistique nest pas celle de l’habit, c’est celle de l’express et de la rue.”(CLG, 152). Arild Utaker, *La philosophie du langage*, 276-277.

fenomenologiske dimensjonen), men likefullt er det den samme gaten jeg vender tilbake til, som relasjonelle identitet betraktet, det vil si ”gate” som tegn som jeg bruker for å kommunisere med andre, og som er relasjonelt knyttet til andres bruk og gjenbruk av samme tegn i sirkulasjon av tegn blant språkbrukere, som så i sin tur også produserer, dvs endrer tegnets betydning. Når Saussure fastslår at ”tegnene som språket er komponert av, ikke er abstraksjoner men reelle objekter.”⁹³, så sikter han til tegnets faktiske bruk.

Det er *tegnets eksistens som reell ”materialisert” hendelse*, han sikter til, tegnet omsatt i lyd og intervaller samt i det grammatikalske spillet. Med andre ord er tegnets relasjonelle bestemmelse knyttet til det som skjer når tegnet sirkulerer blant språkbrukere, og ikke til tingsubstansen som tegnet refererer til.

Det at *tegnets relasjonelle identitet ikke kan isoleres fra dets bruk*, gjør tegnet til noe som på en gang er *sosialt og temporelt*. Tegn anvendes mellom språkbrukere for å kommunisere, og blir noe samfunnslivet ikke kan tenkes foruten, samtidig som det heller ikke synes mulig i en forstand å isolere bruken av tegnet fra tidsdimensjonen som tegnet brukes innenfor.

Følgende fenomenologiske paradoks, som Maurice Merleau-Ponty viser til, kan dermed rekonstrueres på et lingvistisk nivå uten å slutte å være materielt samtidig som det også er relasjonelt. Merleau-Ponty påpeker tvetydigheten i å se sin egen kropp på en gang som seende og synlig, en som berører og blir berørt, en som lukter og blir luktet på – en som er tatt mellom tingene som å ha en forside og en bakside, en fortid og en fremtid⁹⁴ samtidig som forutsetningen for hva som blir sett av meg, er avhengig av min posisjon i rommet. ”Jeg ser ikke rommets ytre inkludering, jeg lever innenfor

⁹³ “Par analogie avec une chose un mot sera le signe d’une chose ou le nom que porte la chose. En revanche, une détermination relationnelle révèle que la “substance” n’est pas l’essentiel, et que le réel (ce qui existe) dans une langue existe par ce qui résonne: les assonances, les alternances, le jeu sonore qui fait le tissu ou la grammaire d’une langue.”...”Les signes dont la langue se compose ne sont pas des abstractions, mais des objets réels”(CLG, 144). Utaker, *La philosophie du langage*, 269-270.

⁹⁴ “L’énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’”autre côté” de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touché touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C’est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu’en l’assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée – mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui touché à ce qu’il touché, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir....” Maurice Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, (Paris : Éditions Gallimard, 1964) 18-19.

det, jeg er inkludert (omsluttet av det (englobé) ”⁹⁵ skriver han videre. Dette utsagnet kan settes i forbindelse med Pascals utsagn som vi refererte til i gjennomgangen av Bourdieu, nemlig at ”rommet inkluderer meg som et punkt samtidig som jeg kan forstå det via tanken”.

Som påpekt hevder Bourdieu å komme utover motsetningen mellom *subjekt* og *objekt* under henvisning til dette Pascalske paradokset. Slik får han vist at individets sosiale posisjon, dets frihet og autonomi er relativ til individets ”materielle inkludering”⁹⁶ i det sosiale rommet. Riktignok markerer en gitt posisjon bestemte grenser for en persons individuelle tanke og handlingsrom, men relativt til posisjonen, åpnes individet likefullt for muligheten av å bevege seg innenfor rommet og posisjonere seg annerledes. Dette er avhengig av de sosiale disposisjoner (habitus) som individet passivt innehar, men som individet også aktivt kan innta og kjempe seg til for å mestre innenfor grensene av et gitt tidsrom.

Merleau-Ponty har påpekt at vitenskapen ”manipulerer tingene og nekter og bo blant dem”⁹⁷, og Østerberg refererer nettopp til Merleau-Ponty for å underbygge hvordan kjensgjerningene selv (fenomenene) som et indre forhold mellom det ”begrepne og det sansede” kan overskride så vel ”empirisme som rasjonalisme”⁹⁸.

Imidlertid kan vi ikke bli værende på et fenomenologisk nivå om vi gjør krav på ”vitenskapelig rasjonalitet”(Bourdieu) der dialektikk både foregir å omfatte en sosialhistorisk og en lingvistisk dimensjon. Som tidligere påpekt, så tilbyr Bourdieu nettopp en fremgangsmåte som vitenskapen kan ”bebo tingene på”, for å komme ut

⁹⁵ Ibid. 59. ”L’espace n’est plus celui dont parle la *Dioptique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géométrie qui la reconstruit et la survole, c’est un espace compté à partir de moi comme *point* ou degré zero de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j’y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.” Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, 59.

⁹⁶ Bourdieu på sin side siterer Pascal « Par l’espace, l’univers me comprends et m’engloutit comme un point; par la pensée, je le comprends » og resonnerer slik at verden omslutter meg, og omfatter meg som en ting blant andre ting, men som en ting som ting er til for, så forstår jeg også tingenes tilstand innenfor rommet, og slik er jeg innpakket i rommet samtidig som jeg forstår det, på tvers av min « materielle inkludering, som ofte ikke blir lagt merke til, fordi det er inkorporert som en del av meg og mine disposisjoner (subjektivt) og som objektive sosiale strukturer rommet. ». « Le monde me comprend, m’inclut comme une chose parmi les choses, mais, chose pour qui il y a des choses, un monde, je comprends ce monde; et cela, faut-il ajouter, parce qu’il m’englobe et me comprend: c’est en effet à travers cette *inclusion matérielle* – souvent inaperçue ou refoulée – et ce qui s’ensuit, c’est-à-dire l’incorporation des structures sociales sous la forme de structures dispositionnelles, de chances objectives sou la forme d’espérances et d’anticipations, que j’acquiers une connaissance et une maîtrise pratiques de l’espace englobant ». Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, 189-190.

⁹⁷ “La science manipule les choses – et renonce à les habiter”. Merleau-Ponty, *L’Oeil et l’Esprit*, 9.

⁹⁸ Østerberg, *Sosialfilosofi*, 71.

over motsetningen mellom *subjekt og objekt*, mellom *individ og samfunn* og mellom *bevissthet og underbevissthet*. Faktisk hevder han endog å komme utover motsetningen mellom *ekstern forklaring og intern fortolkning*, uten at han dermed gir avkall på vitenskapelig rasjonalitet. Han snur på et sitat av Emil Durkheim om at å priori er ”underbevissthet”, til at å priori er ”historie”.⁹⁹ Dermed kommer vi til den lingvistiske dimensjonen.

Slik vi har sett at Bourdieu selv brukte en tredimensjonal bevegelig konstruksjon (en mobil) av billedkunstneren Calder for å illustrere det sosiale rommets stilltiende underforståtte historiske forutsetninger som samtidig sosialt er i konstant endring, så bruker Arild Utaker et maleri av René Magritte ”Dette er ikke en pipe” som bilde på språkets underforståtte forutsetninger. Bildet presenterer et paradoks som bare er gjort mulig om man forutsetter at det faktisk dreier seg om en pipe.¹⁰⁰ Med andre ord er det ikke slik at Magrittes bilde benekter forbindelsen mellom pipen som tingsubstans og ordet pipe, snarere er det slik at *bildet illustrerer betingelsene* for denne forbindelsen på en måte som språket ikke formår.¹⁰¹

Slik det ikke er mulig å tenke seg et sosialt rom uten språkbrukere, er det heller ikke mulig å forestille seg et språk som ikke er sosialt forankret i tiden.

I likhet med Bourdieu går også Østerberg inn for en dialektisk forståelse som garderer seg mot dialektikk forklart ut fra samfunnsklassene alene så vel som mot en reduksjonistisk utvendig forklaring. Hans sosio-materielle tilnærming der Sartres

⁹⁹ Bourdieu, ”L’Esthétique pur”, Cahiers du musée d’art moderne, 1987, 9.

¹⁰⁰ ”Le tableau joue ainsi avec les conditions du langage: il présente un paradoxe qui n’est possible que si l’on présuppose qu’il s’agit en fait d’une pipe. L’effet de ”Ceci n’est pas une pipe” face au dessin présuppose l’affirmation sous-jacente, ”ceci est une pipe”, il ne s’agit pas d’une cigarette). La négation confirme donc le rapport entre la pipe et le mot ”pipe”, sans quoi, il n’y aurait pas de paradoxe. Mais la négation vise plus profond que l’affirmation, à savoir que ce rapport n’est possible que si le mot et la chose n’ont rien de commun; donc que le mot (”pipe”) n’est pas la chose (pipe). Ainsi, ”Ceci n’est pas une pipe” est une condition pour que le rapport qui s’énonce comme ”Ceci est une pipe” existe. C’est pourquoi le tableau de Magritte ne nie pas le rapport entre la pipe et le nom de pipe mais en énonce une condition. Il n’est possible que parce qu’il est, au fond, un non-rapport; rien ne les rapproche l’un de l’autre, il n’y a pas de lieu commun pour qu’un rapport entre ces deux éléments différents soit possible.” Utaker, *La philosophie du langage*, 256-258.

¹⁰¹ Her presenteres kun ”tre stadier”, og tre koder: 1) ”absolutistisk-merkantilistisk kode” som svarer til den ”disiplinære fortetning”, 2) en liberal kode som svarer til den borgerlige fortetning og 3) den ”sosialistiske eller kommunistiske” som omformes til ”sosial-liberal” etter hvert ”sosialdemokratisk” eller ”fordistisk”. ”Til den fordistisk-keynesianske koden svarer en ny fortetning, *den sosialdemokratiske region*. Den borgerlige sosio-materien gjennomgår en kraftig utvidelse, muliggjort, skjønt ikke fremtvinget, av *massebilismen*. ”Østerberg, ”Oslo som sosio-materie”, 184-185.

frihetsfilosofi forutsettes, synes å innebære en avvisning av et ”universelt språk” à la Habermas.¹⁰² Når det gjelder begrepet ’sediment’ som ”materieellstrukturens upåaktede à priori”, så vil det derfor ikke være urimelig å berettige en fortolkning som legger så vel det lingvistiske paradoks som den pascalske dialektikk til grunn. I hvert fall vil en slik fortolkning kunne favorisere endring fremstilt som en logikk bestående av tre elementer som er ureduserbare til hverandre, nemlig overskridelse, reaksjon og integrasjon, slik sosiologen Nathalie Heinich gjør.

Overskridelse, reaksjon, integrasjon (Nathalie Heinich)

Museet overses til fordel for verket mens verket på sin side ikke eksisterer uten via Museet” Daniel Buren

For å skissere konteksten som en slik logikk anvendes innenfor, så vil jeg minne om at begrepet ’modernitet’ i denne avhandlingen defineres som en spesifikk samfunnsformasjon fra slutten av 1700-tallet til i dag. der kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon blir virksomt via en markedsbetinget offentlighet.¹⁰³ Heretter blir kunst individuell på samtlige tre nivåer for hhv. produksjon, distribusjon og resepsjon, der museet, som ny offentlig institusjon, iscenesetter kunst på utstilling for individuell tilegnelse i en verdslig, sekularisert og sivil sammenheng.

Modernitet kan videre sies å være den perioden da det å være *moderne* blir den dominerende hegemoniske verdien som *alle andre verdier forholder seg til*, men samtidig er det den perioden som kjennetegnes av *sekularisert tro og en tro på*

¹⁰² I biografien om Sartre beskrives Jürgen Habermas og Karl-Otto Apel “kommunikativ handling som “en forsterket utgave av Kants moralfilosofi”, der “tenkningen er menneskets viktigste egenskap, *argumentet* dets viktigste ytring. ...Sartre tok ikke opp denne filosofien noen gang, det spørres om han i det hele tatt kjente til den. Men han ville sikkert avvist den. Grunnen kunne være at for Sartre er ikke menneskets vesen tenkning, men frihet. Kunnskapsforholdet til verden er ingen eksistensiell relasjon. Den gjensidighet mellom mennesker som han søker, skal ikke være intellektuell, men eksistensiell. Sartre ville kanskje satt pris på den omhyggelige og skarpsindige tenkningen til Habermas og Apel, deres påvisning av hvordan all kommunikasjon mellom mennesker skjemmes av tvang og forstillelse og kommer til kort overfor den “Ideelle kommunikasjon”; som likefullt danner en (“a priori”) forutsetning for kommunikasjon. Men han ville betraktet denne filosofien som en skinnløsning...” Østerberg, *Jean-Paul Sartre filosofi kunst politikk privatliv*, (Oslo: Gyldendal, 1993) 51-52.

¹⁰³ Espen Schaanning, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens historie*, 3. utg. (Oslo: Spartacus: 2000), 3.

sekularisering .¹⁰⁴ Museet kan i en slik sammenheng sies å representere det ypperste av gammelt og nytt som de sekulariserte samfunnsborgerne fant minneverdig. I et slikt perspektiv kan kunstmuseene som offentlige institusjoner sies å høre til en ”sekularisert kunnskapssfære” slik Carol Duncan viser til, ”ikke bare fordi vitenskapelige og humanistiske disipliner praktiserer i dem – konservering, kunsthistorie arkeologi - men også fordi museenes status var knyttet til ivaretagelse av samfunnets offisielle kulturelle minne.”¹⁰⁵

Derfor kan museet betraktes som modernitetens monument *par excellence*. Museet er en ”karakteristisk institusjon for det moderne” ettersom det å samle systematisk og kronologisk er et nytt historisk og ”moderne” fenomen.¹⁰⁶ Interessen for historie for historiens egen skyld, der all kunst ble sidestilt som autonom, innebar dermed også et moderne paradoks: nemlig en sidestilling av minnet om det nye som er blitt gammelt og om det gamle som har fått fornyet interesse. Et slikt imaginært autonomt rom forutsetter, ifølge Jean Francois Lyotard, at en sekularisert tro på verkets egenverdi har overtatt for enhver annen tro.¹⁰⁷

Vi så at denne ”troen på verkets egenverdi” ifølge Bourdieu er en tro som konstitueres via en lang autonomiseringsprosess der en bestemt estetisk innstilling som prioriterer formen på bekostning av funksjonen, er knyttet til fremveksten av et eget felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst.

¹⁰⁴ Gianni Vattimo, *The end of the Modernity: nihilism and hermeneutics in post-modern culture*, 2. utg. (Cambridge: Polity Press, 1988), 99-100.

¹⁰⁵ ”Secular truth became authoritative truth; religion, although guaranteed as a matter of personal freedom and choice, kept its authority only for voluntary believers. It is secular truth – truth that is rational and verifiable – that has the status of ”objective” knowledge. It is this truest of truths that helps bind a community into a civic body by providing it as a universal base of knowledge and validating its highest values and most cherished memories. *Art museums belongs decisively to this realm of secular knowledge* (os) not only because if the scientific and humanistic disciplines practiced in them – conservation, art history, archaeology – but also because of their status as preservers of *the community’s official cultural memory* (os)” *Civilizing Rituals. Inside public Art Museums, ”The Art Museum as Ritual”*, Carol Duncan, (New York: Routledge, 1995), 8.

¹⁰⁶ Jf. Boris Groys: ”I en viss forstand er museet en karakteristisk institusjon for det moderne. (o.s.) Man har sikkert alltid samlet, men først i det moderne kunne museet, dvs. som statlig samling oppnå sin nåværende sentrale kulturelle posisjon. Med den fremadskridende opplysning og sekularisering ble det stadig vanskeligere å belage seg på den evige tanken om gud eller om de evige lovene for fornuft og natur for å sikre seg en identitet om inklusive kulturell identitet, som varer.” *Logik der Sammlung, Am Ende des musealen Zeitalters*, (Wien: Karl Hauser Verlag, 1997), 47.

¹⁰⁷ ”Det imaginære museum kan ikke være andet end ”moderne”. Det er faktisk en nødvendig forudsætning at den kultur, hvori det opstår, har mistet enhver tro, for at den i fuld alvor skal kunne indsamle genstandene for enhver tænkelig tro uden at betragte disse som tåbelige, barbariske og utilgængelige” Jean-Francois Lyotard, *Mulighedernes Monument*, Det kgl. danske Kunstakademi, København, 1995, 9. Overs. fra *Moralités postmodernes*, (Paris: Galilée, 1993).

Om vi lar museet representere kunstfeltets ”domstol”, kunstkanons offisielle offentlige sted, der resultatet av kampene om hegemoniet på kunstfeltet stilles til skue, så markerer museet den institusjonelle og symbolske grensen mellom kunst som er funnet estetisk troverdig og dermed inkludert, og alt det andre som er ekskludert for slik å bli henvist til den øvrige offentlighet.

Ikke bare forutsetter kunst en offentlighet, men kunst erindres forskjellig til forskjellige tider.¹⁰⁸ Med andre ord forutsetter vår omgang med kunst, gammel som ny, et spesifikt sosialt basert utvalg og en historisk formidlet kunstoppfatning (kunstkanon) som er offentlig sanksjonert over tid. Vi har påpekt at kunst er offentlig i den forstand at det som formidles til oss som kunst (kunstkanon) utelukkende erkjennes via offentligheten over tid. Det er først via offentligheten at overskridelser i kunsten utstilles, registreres, og møter reaksjoner fra publikum for så muligens å integreres i kunstoffentlighetens snevre utvalg basert på estetisk evaluering.

Denne prosessen kan, ifølge Nathalie Heinich, beskrives via tre momenter som er ureduserbare til hverandre overskridelse, reaksjon og integrasjon. Her argumenterer hun i forlengelse av Bourdieus kritikk av Weber,¹⁰⁹ for at skillet mellom troende versus ikke-troende, ikke bare kan gjøres gjeldende på religionsfeltet, men også på kunstfeltet. Vi husker at Bourdieu med utgangspunkt i kritikken av Weber (1971) lanserte felt som begrep, som han bearbeidet ytterligere i ”Produksjon av tro. Et bidrag til en økonomi for symbolske varer” (1987). Her tenker han seg at kunstnerne inntar profetenes funksjon, mens kommentatorene, kunstkritikerne og spesialistene inntar prestenes funksjon som de som tilrettelegger for å la den profetiske tale bli tatt opp og akseptert i den religiøse tro (doxa), mens tilskuerne eller publikum er tiltenkt menighetens funksjon, eller rettene de troendes (eller også tvilendes).

Bourdieu beskriver logikken mellom produsenter, distributører og resipienter som en endringens logikk som sammen med begrepene om felt og habitus, eger seg for empirisk å utforske og beskrive brudd og kontinuitet. Det er denne logikken som

¹⁰⁸ Spørsmålet kan la seg stille slik Nelson Goodman gjør det, når han fastslår at det virkelige spørsmålet ikke er ”Hvilke objekter er (til evig tid) kunstverk?”, men ”når et objekt er et kunstverk?”, eller enklere, som i min tittel ”Når er kunst?”, ”La vraie question n’est pas: ”Quels objets sont (de façon permanente) des oeuvres d’art?”, mais: ”Quand un objet est-il une oeuvre d’art?, - ou plus brièvement, comme dans mon titre: ”Quand y-a-t-il art?” (Nelson Goodman, *Quand y-a-t-il art?*, 1977, i Gérard Genette, (Paris; 1992), 78.

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu, *Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber*, 1971.

sosiologen Nathalie Heinich tyr til for sin studie av samtidskunst der hun kaller kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon for et tredobbelt spill.¹¹⁰

I forlengelse av Bourdieu, resonnerer Nathalie Heinich omkring relasjonene mellom et det rene estetisk blikket (*habitus*) og feltet. Kunst er noe som blir til i møte med blikkene den utsettes for og diskursene den veves inn i, noe som igjen danner forutsetningene for å skape nye verk. Derfor er det legitimt å hevde at slik det knapt nok finnes noe kunstverk uten betrakterens blikk, eller noe blikk for kunst uten utsagn om den, slik er det vanskelig å tenke seg utsagn om kunst uten virkning på produksjon av nye kunstverk. Kunstnerne overskrider kunstens grenser, publikum reagerer overveiende negativt mens spesialistene på sin side offentlig taler kunstneres sak for integrering av overskridelsene i den offisielle (les: kunstfeltets eller kunstinstitusjonens) kanon.

Det dreier seg her om grenser på ulike nivåer. Disse grensene blir synliggjort for eventuelt å forflyttes via kunstnerens overskridelser men disse erkjennes kun qva overskridelser i ettertid når de offentlig er blitt utstilt, reagert på og omtalt for så eventuelt å bli integrert som del av kunstkanon.

Imidlertid forholder det seg ikke slik i virkeligheten at denne logikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon følger på hverandre i logisk rekkefølge. Riktignok må det en eller annen form for overskridelse til for å fremprovosere reaksjoner som i sin tur kan hende blir integrert, men i virkeligheten, i selve prosessens gang, så fremtrer disse momentene mindre artikulerte enn de gjør for ettertiden når de tvert om synes selvfølgelig.

Når Nathalie Heinich kaller disse tre momentene som er ureduserbare til hverandre for det tredobbelte spillet, (*le triple jeu*) så er poenget at det synes umulig å tenke ett av momentene isolert uten samtidig å tenke på de to andre.¹¹¹ For eksempel

¹¹⁰ Nathalie Heinich postulerer en *homologi* eller en modell for samsvarende strukturer mellom feltene for kunst og religion. Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1998).

¹¹¹ "Un jeu à trois. Transgression, réaction, intégration: quelque logiquement incompatibles, ces trois moments du jeu sont indissociables, tant il est vrai qu'il n'est guère d'œuvres sans regards, de regards sans commentaires, ni de commentaires sans effets en retour sur la production des œuvres. S'ils sont présentés ici dans cet ordre, c'est en raison, certes, d'une succession logique (il faut bien qu'il y ait transgressions pour qu'il y ait réactions, lesquelles ont toutes chances de précéder les processus d'intégration), mais qui dans la réalité se présente souvent de facons moins articulées, lorsqu'elle n'est pas brouillée, superposée, voire inversée- Les propositions des artistes ne sont nullement indépendantes des probabilités de leur réception, leur assimilation par les spécialistes est largement fonction de l'anticipation des rejets du public, lequel proteste souvent plus contre le laxisme des institutions que

er det vanskelig å forestille seg kunstnere uten publikum og kunstkritikk, eller overskridelse uten grenser som kan utfordres, synliggjøres og forflyttes, for igjen å bekreftes og integreres.

Det er videre vanskelig å tenke overskridelse isolert fra mulig resepsjon og reaksjon samt integrasjon. Tilsvarende synes det heller ikke lett å tenke seg reaksjon uten i forhold til overskridelse og integrasjon, eller også integrasjon uten de to andre. Dermed er det relevant å vise til en gjensidig avhengighet mellom de tre momentene.

At denne logikken kan gjøres gjeldende, innebærer ikke at den kan håndheves som et stivt skjema uten å relativiseres og relateres til den aktuelle sammenhengen eller situasjonen. I virkeligheten er det verken slik at majoriteten av kunstnere er å betrakte som avantgarde eller at flertallet av betrakterne forholder seg motvillige. Snarere kan det være gjennomsnittskunstnere som tallmessig dominerer, og tilsvarende kan det være slik at flertallet av en gitt publikumsgruppe i prinsippet stiller seg åpne og aksepterende til overskridelse og endring. Videre er det heller ikke slik at kunstekspertisen, i hvert fall ikke kunstkritikere, nødvendigvis forholder seg bifallende til kunstinstitusjonens integrasjoner. Snarere skjer det at kunstkritikere offentlig kan gå ut å betvile og stille spørsmålstegn ved for eksempel visse kunstinnkjøp ved visse museer, og således være med på å initiere en debatt om kunstkanon.

Uansett er prinsippet med logikken overskridelse, reaksjon og integrasjon er at de synes uløselig forbundet med hverandre i uopphørlig bevegelse og endring.

C. Hvordan fremstille endring av kunstkanon

Ut fra de teoretiske forutsetningene vi har redegjort for i det foregående, så blir avstanden i tid skjellsettende mellom en gitt overskridelse, reaksjonene den utsettes for og dens eventuelle aksept eller integrasjon. Det er først med ettertidens institusjonalisering av en gitt overskridelse snarere enn selve overskridelsen i og for

contre les provocations des artistes. C'est le principe du "triple jeu": on ne peut penser une main sans penser les deux autres, les artistes sans publics et sans spécialistes, les transgressions sans frontières à bousculer, à réaffirmer et à déplacer. Le concept d'interdépendance cher à Norbert Elias est ici, plus que jamais, indispensable au sociologue." Nathalie Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, (Paris : Les Éditions de Minuit, 1998), 53-54.

seg, at overskridelsen får kunststatus. Derfor er det mulig å hevde at kunstfeltet ikke bare formidler overskridelse, men også produserer den. Kunst med avantgardestatus er slik å betrakte som en status som utelukkende er tilegnet via ettertidens estetiske dom formidlet av offentligheten. Derfor er det først qva institusjonalisert post festum at avantgardens forhistorie tildrar seg interesse og først med en offentlig iscenesatt gjentakelse, at avantgarden erkjennes som sådan. ¹¹²

Det er slik bare for den som betrakter nåtidens kunst som vellykket endemål for et lineært utviklingsforløp, at det blir viktig å innholdsbestemme og avgrense avantgardens "identitet" ved å søke etter dens opprinnelse, den såkalt "først avantgarde" som senere gjentas for annen gang. Ettersom jeg tvert om prioriterer sosialhistoriske språklig formidlede forutsetninger innenfor tidsdimensjonen for å utsi noe om endring, blir en definisjon som identifiserer ord med ting (jf. en identitetslogikk) og også en definisjon som begrenser seg til nåtidens årsak, (jf. en årsakslogikk) ikke bare forgjeves, men uinteressante logikker som jeg her søker å komme utover.

Innenfor tidsdimensjonen viser det seg nemlig at en og samme betegnelse, enten det er "avantgarde" eller "kunst" har flere, tildels motstridende betydninger avhengig av hvilket tidsrom som prioriteres. For eksempel har avantgardestatusen over historisk tid vært knyttet til alt fra politisk "revolusjonær, dandy, anarkist, estet, teknolog, mystiker." ¹¹³

Av dette, fremgår at selve tidspunktet for en gitt overskridelse i "kunstens" eller "avantgardens" navn, ikke er å betrakte som tidspunkt 1, startpunktet for overskridelsen, som så blir gjentatt på et gitt tidspunkt 2, men snarere som et nullpunkt, et åpent tidsrom i en gitt fortids samtid der ettertidens reaksjon og

¹¹² Å erkjenne er "å gjenkjenne for første gang" skriver Østerberg når han utdyper hva *forandring* innebærer innenfor det han kaller en *innvendig forståelsesform*. "Dette begrepet om forandring som det ubestemt mulige er noe nytt som verken kan tilbakeføres til en *gjentagelse av fortiden*, (os) heller ikke til noe *fullstendig annet*." Østerberg, "Forståelsesformer", punkt 91 og 92. i *Sosialfilosofi*, 72.

¹¹³ "The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds." Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1999), 157.

eventuelle aksept av en gitt overskridelse og måter den blir betegnet og omtalt på, er uforutsigelig og usikker i kampen om hegemoniet.

For å kunne påvise endring av kunstkanon, er imidlertid ikke bare tidsdimensjonen avgjørende, med andre ord avstanden i tid mellom en gitt overskridelse og dens aksept. Også graden av kollektiv aksept er skjellsettende, slik eksemplet med kunststofflighetens integrasjon av hverdagsgjenstander såkalte readymades. Tidsavstanden og den kollektive aksepten virker sammen slik at endring først kan påvises post festum.

I historien om enhver innovasjon i språket, kan en skjelve mellom to distinktive momenter ifølge Saussure. Det er det øyeblikket der en gitt innovasjon dukker opp hos individene og det er det øyeblikket der innovasjonen er blitt et språklig faktum; noe det først blir som kollektivt integrert, altså et talens faktum for språkbrukerne. Arild Utaker påpeker at kollektivitet og tid er de to prinsippene som språket, og også talen, hviler på ifølge Saussure.¹¹⁴ Når et gitt lingvistisk tegn tenkes løsrevet fra tingen det referer til, så er det verken intensjon eller vilje (slik vi kommer til å se med Duchamps intensjon med readymades) som blir utslagsgivende for den hegemoniske betydningen tegnet blir tillagt i gitt periode, men den kollektive bruken av tegnet. Med andre ord er det tegnets anvendelse i det sosiale liv blant språkbrukere som gir tegnet mening, men som samtidig med nødvendighet innebærer konstant endring av tegnes betydning.

Også historien om kunstneriske innovasjoner eller avantgarde, kan beskrives slik Saussure gjør det i forhold til kollektivitet og tid, der kollektiviteten innsnevres til å gjelde for et relativt avgrenset felt, nemlig kunstfeltet (kunststoffligheten). I hvert fall er det en nærliggende måte å fortolke den skjematisk fremstillingen av kunstens integrasjon på som Nathalie Heinich lanserer:

¹¹⁴ "Saussure: Si la langue a un caractère de fixité, ce n'est pas seulement qu'elle est attachée au poids de la collectivité, c'est aussi qu'elle est située dans le temps". (CLG, 108). La collectivité et le temps, voilà les deux principes de la langue selon Saussure. Le signe linguistique détaché de la chose est un signe employé dans une collectivité; c'est son utilisation dans la "vie sociale" qui lui donne un sens, en non une intention ou une volonté. On pourrait parler d'habitudes. Un moyen d'expression, (comme la politesse, par exemple) est également une convention, c'est-à-dire un moyen d'expression reçu ou hérité." "En principe, tout moyen d'expression reçu dans une société repose en principe sur une habitude collective ou, ce qui revient au même, sur la convention" (CGL, 100). Utaker, *La philosophie du langage*, 196.

Tidspunktet null for selve den avantgardistisk overskridelse. Her er det bare kunstnerens aller nærmeste, kolleger, kritikere og noen få troende tilhengere bestående av interesserte publikummere vis-à-vis et større misbilligende publikum og en skeptisk presse og museumsstab,

Tidspunkt én er tidspunktet for integrering av den avantgardistiske overskridelsen i kunstoffentligheten. Det er nå overskridelsen institusjonaliseres som innebærer interesse fra en større skare av interesserte publikummere, av en velvillig presse og museumsstab men stadig vis-à-vis et større fortsatt misbilligende publikum.

Tidspunkt to er tidspunktet der så overskridelsen integreres i en større offentlighet som omfatter et kultivert publikum, offentlig ansatte på kultursektoren m.v. ¹¹⁵

Dermed blir det mulig å registrere hvordan kunstneriske overskridelser integreres over tid med gjennomsnittlig en generasjons tidsspann. Slik kunne kunststudenter som ble spurt om sin fremtid i 1905, fortelle at de hadde integrert impresjonistenes innovasjoner fra 1870-tallet i sitt kunstneriske arbeid, mens kunstkjennere som i den påfølgende generasjonen i 1925 ble forespurt om å liste opp ti av de viktigste kunstnerne i moderne tid, innkalkulerte navn fra den forutgående kunstnergenerasjonen som Matisse, Picasso, Braque, Vlaminck, Maillol, Rouault, altså fra kunstneriske ismer som kubisme, fauvisme fra tidlig 1900-tall. ¹¹⁶

En måtte vente helt til mellomkrigstiden for at de kultiverte Parismiljøene begynte å tilegne seg avantgardekunsten fra begynnelsen av århundret, altså en generasjon. Videre måtte en vente ennå en generasjon til etter annen verdenskrig for at offentlige institusjoner skulle anerkjenne overskridelsene ved innkjøp og slik institusjonalisere av avantgarden. Slik blir avstanden i tid hele to generasjoner mellom

¹¹⁵ "Il faut se figurer le monde de l'art comme un emboîtement de cercles concentriques, dont le plus central et le plus petit est le plus proche des artistes (pairs), et don le plus périphérique et le plus grand est le plus éloigné (grand public, non public), avec ces cercles intermédiaires que sont les spécialistes, les amateurs, les marchands.

En prenant en compte ces trois dimensions (opinion, temporalité, catégorie), on obtient un schéma qui permet de comprendre à la fois les longs délais de reconnaissance de la part du grand public et les délais de reconnaissance de la part du grand public et les délais parfois très courts de la part des spécialistes – chaque "temps" correspondant approximativement à une génération, le "temps 0" désignant la production de l'oeuvre: Nathalie Heinich, *Le triple jeu*, 42-43.

¹¹⁶ Ibid. 43. Hun viser her til to undersøkelser av Philippe Dagen, *La Peinture en 1905: l'Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques* de Charles Morice, 1985, 15. Le résultat donne dans l'ordre: Matisse, Maillol, Derain, Dunoyer de Segonzac, Picasso, Utrillo, Rouault, Bonnard, Braque, Vlaminck (cf. *Pour un musée français d'art moderne*, 1996)

et tidspunkt null for ismer som kubisme, fauvisme m.v. på begynnelsen av 1900-tallet, til første generasjon i mellomkrigstidens integrasjon i et pluralistisk privatmarked med galleristenes omsetning og kunstpressens interesse til andre generasjon med de offentlige museenes integrasjon. I Norge viser Marit Werenskiold at de ”norske Matisse-elevenes endelige gjennombrudd – ikke bare i Norge, men også ellers i Skandinavia” lar seg dokumentere ”kanskje aller klarest ved at både museer og private samlere nå kappedes om å få kjøpe bildene deres.”¹¹⁷

Når det derimot gjelder integreringen i en større offentlighet, regner en med opptil flere generasjoner. For eksempel viser publikumsundersøkelser foretatt på utstillinger av den typen som Bourdieu sammen med Darbel o.a., initierte på 1970-tallet, at det tok nærmere hundre år for impresjonismen å bli integrert i en større offentlighet i den forstand at folk som ikke er spesielt kunstinteresserte likefullt regner impresjonistenes verk som kunst. Tilsvarende er det mulig å registrere hvordan avantgardestatusen blant galleriene også blir gjeninnhentet av tiden. Durand-Ruel i Paris som hadde avantgardestatus på 1870-tallet da impresjonistene begynte å stille ut der, ble etter hvert fortrent av andre gallerier som hadde tilkjempet seg avantgardestatus. Bevegelsen som produksjonsfeltet temporaliseres på bidrar dermed også til å definere smakspreferansenes temporalitet, følge Bourdieu.¹¹⁸

Om vi ser på overskridelsen, graden av radikalitet, så er forutsetningen for at en gitt overskridelse skal kunne aksepteres og integreres at den er såpass radikal at den ikke blir tatt for gitt men samtidig såpass tiltrodd at den teller flere tilhengere enn avantgardekunstnerens nærmeste. Østerberg fastslår at det ”radikalt nye” alltid bare

¹¹⁷ ”De norske Matisse-elevenes endelige gjennombrudd – ikke bare i Norge, men også ellers i Skandinavia, dokumenteres kanskje aller klarest ved at både museer og private samlere nå kappedes om å få kjøpe bildene deres. Mesenen Rasmus Meyer hadde hittil vært den beste økonomiske støtte: Hele seks av Henrik Sørensens utstillingsbilder tilhørte allerede den bergenske foretningmann, som etter råd av Erik Werenskiold også hadde satset på Heiberg, Revold, Grande og Sandberg. Matisse-elevenene var fra sin førsteopptreden i norsk kunsthiv 1909 båret frem på en bølge av økonomisk vekst, som nettopp Jubileumsutstillingen 1914 var det mest iøyenfallende uttrykk for.” Marit Werenskiold, *De norske Matisse-elevenes Læretid og gjennombrudd*, (Oslo: Gyldendal, 1972), 111-112.

¹¹⁸ “Le mouvement par lequel le champ de production se temporalise contribue aussi à définir la temporalité des goûts (entendus comme systèmes de préférences concrètement manifestés dans des choix de consommation). ...c’est à dire du système des distinctions symboliques entre les groupes:auraient trouvé s’exprimer tout aussi efficacement en 1945, dans un espace dont Denise René représentait l’avant-garde, ou en 1875 lorsque cette position avancée était tenue par Durand-Ruel.” Bourdieu, *Les Règles de l’art*, 265-266.

har ”skrikets betydning og verdi. Men noe siver igjennom og gjør seg gjeldende. Det omdanner fortiden i sitt bilde og samtidig begynner omtolkningen.”¹¹⁹ Det er via *offentligheten at stadig flere får del i denne omtolkningsprosessen over tid.*

Bourdieu peker på at ”avantgarden” fordi den er så vidt radikal og har så få tilhengere, knapt har ”samtidige”. Fordi flere kjemper om samme avantgardestatus i et gitt tidsrom samtidig, så vil det først vise seg via den tiden som kampen om avantgardestatusen tar, hvilken av de stridende parter som oppnår avantgardestatus for en tid for så å bli ”historisk” (*faire date*) og bli frarøvet statusen av atter en ny part som inntar hegemoniet. Bourdieu innfører relasjonen mellom billedkunstneres biologiske alder versus deres kunstneriske alder innenfor et gitt tidsrom avhengig av hvilken posisjon de innehar og inntar innenfor kunstfeltet. Avantgardegalleriers kunstnere opponerer både mot kunstnere med samme biologiske alder så vel som mot eldre og endog avdøde kunstnere, mens den kunstneriske alderen lar seg måle ved ”generasjoner av kunstneriske revolusjoner”.¹²⁰

Avantgarden er til enhver tid atskilt med en kunstnerisk generasjon (forstått som forskjellen mellom to kunstneriske produksjonsmåter) fra den forhenværende avantgarden, som igjen er atskilt med en kunstnerisk generasjon fra den forutgående avantgarden som allerede var passé i det øyeblikk den yngste gjorde sin inntreden på feltet.

Av dette følger at det ikke finnes noen bedre måte å måle et kunstfelts stiler eller et sosialt felts livsstiler ”enn via begreper om tid(*o.s.*)” fastslår Bourdieu, som før Heinich har laget en skjematisk fremstilling av endringens logikk anvendt på kunstfeltets temporalitet.¹²¹ Det er denne skjematiseringen som Nathalie Heinich har bearbeidet videre tilpasset billedkunstfeltet.

¹¹⁹ Østerberg, ”Gjentakelse og fornyelse”, i *TERSKELE*, Tidsskrift for Museet for Samtidskunst, nr.1, 1990, 98.

¹²⁰ «Les peintres des galeries d’avant-garde s’opposent aussi bien aux peintres de leur âge (biologique) qui exposent dans les galeries de la rive droite qu’aux peintres beaucoup plus âgés ou déjà morts qui sont exposés dans ces galeries: ils n’ont rien en commun avec les seconds, auxquels ils s’opposent par l’âge artistique qui se mesure en générations (révolutions) artistiques, d’occuper une position homologue de celle que ces devanciers prestigieux occupaient dans des états plus ou moins anciens du champs et d’avoir toutes les chances d’occuper des positions homologues dans des états ultérieurs (comme en témoignent les indices de consécration tels que catalogues, articles ou livres déjà attachés à leur oeuvres). » Bourdieu, *Les règles de l’art*, 249.

¹²¹ Ibid. s.264-265 « L’avant-garde est à chaque moment séparée par une génération artistique (entendue comme l’écart entre deux modes de production artistique) de l’avant-garde consacrée, elle-même

For at en innovasjon skal kunne integreres må den være såpass i pakt med en gitt samtids estetiske normer for hva og hvordan billedkunst skal være, at en passasje blir mulig.

Alt er ikke mulig til enhver tid. Derfor er normene for hva som kan aksepteres og ikke, historisk bestemt og hviler på kognitive persepsjonsrammer og konvensjoner slik disse språklig formidles til et stadig større kollektiv innenfor et gitt tidsrom. Det er slik ikke kunsten i og for seg men den institusjonaliserte integrerte kunsten som skaper forventninger om at det er noe som skal fortolkes og forstås estetisk. Det er derfor mindre kunsten som kunst enn et gitt spesifikt allerede integrert kunstverk som skaper estetiske forventninger.

I ettertid blir det derfor mer forståelig at det ikke var mulig for mellomkrigstiden å innlemme hverdagsgjenstander som kunst innenfor et estetisk register der figurativ kunst regjerte, men at denne passasjen måtte skje via relativt velkjente premisser, som dem representert ved de konvensjonelle billedkunstneriske mediene maleri og skulptur. Dermed virker det logisk at selv om Duchamp stilte ut sin første *ready-made* allerede på begynnelsen av 1900-tallet så skulle altså integrering samt initiering til koden for samtidskunst først skje på 1960-tallet via det nonfigurative maleriet. Passasjen fra koden for den klassiske figurative koden til koden for samtidskunst, kunne slik ikke skje direkte fra kunst som avbildning via et sentralperspektivisk figurativt maleri eller via en ditto skulptur til aksept, men via kjente kunstmediers tømning av innhold, eller fjerning av figurativ fremstilling overhodet, med andre ord den abstrakte eller nonfigurative kunsten som viser til medium som medium, maleri som maleri, skulptur som skulptur, nemlig koden for modernismen.

Med en slik logikk, kan de to nevnte fallgruvne unngås, nemlig en identitetslogikk som identifiserer kunst med fysiske gjenstander og en årsakslogikk som søker tilbake til en første årsak for utvikling mot et mål.

séparée par une autre génération artistique de l'avant-garde déjà consacrée au moment de son entrée dans le champ. Il s'ensuit que, dans l'espace du champ artistique comme dans l'espace social, les distances entre les styles ou les styles de vie *ne se mesurent jamais mieux qu'en termes de temps*. "(o.s.)...*La logique du changement*.Le mouvement par lequel le champ de production se temporalise contribue aussi à définir la temporalité des goûts (entendu comme systèmes de préférences concrètement manifestés dans des choix de consommation).

Utover en identitetslogikk – Ting og språk

Et stadig tilbakevendende spørsmål i dagens debatter er *hva* som kan kalles kunst og ikke, som om det dreier seg om et spørsmål som kan besvares med, og dermed reduseres til, å peke på konkrete objekter i virkeligheten. En slik identitetslogikk preger ikke bare språkbrukeres hverdagsoppfatning, men også kunstteorier. I henhold til en slik oppfatning refererer ordet kunst til tingen(e) kunst av subjekter som antas å erfare omverdenen som et overskuelig objektivt rom, der ting kan ordnes, sorteres, katalogiseres og navngis jf. en såkalt kartesiansk oppfatning slik også en klassisk oppfatning av språk vil ha det til. I henhold til en slik klassisk oppfatning har rommet forrang fremfor tiden ettersom det er synet og det visuelle som prioriteres og dermed det skrevne fremfor det talte språket, de klart avgrensede ting og saksforhold fremfor relasjonene mellom dem.¹²²

Duchamps første utstilling av ready-mades skjer i tid fra 1913-20 omtrent samtidig med Saussures insistering på å betrakte språk som "et sosialt faktum" med en relasjonell identitet, slik vi tidligere har vist eksempel på.¹²³ Duchamp markerte avstand til identifikasjonen mellom billedkunst og øyet som sansorgan, slik Saussure motsatte seg en organisk oppfatning av språk der ting og ord identifiseres. *Billedlig nominalisme* (*nominalisme pictural*) som Duchamp kalte fenomenet med navnetiketter på kunstretninger, er ikke resultat av en enkeltstående smaksdom, men utallige, ifølge de Duve.¹²⁴ Et poeng for oss er at dette fenomenet, som ensidig fokuserer på det som er synlig for øyets netthinne (det retinale: Duchamp), trekker oppmerksomheten bort fra kommunikasjonskretsløpet mellom produsenter, formidlere

¹²² Bourdieu advarer mot en "substansialistisk lesning" av *Distinksjonen*. Når det gjelder analyser som er ment å være *relasjonelle* viser han til Ernst Cassirers motsetning mellom "substansielle" begreper og "funksjonelle" eller relasjonelle begreper. "Denne substansialistiske tenkemåten er den sunne fornuftens – og rasismens – tenkemåte: Den behandler aktiviteter eller preferanser som er typiske for bestemte individer eller grupper i et bestemt samfunn på et bestemt tidspunkt som substansielle egenskaper, innskrevet en gang for alle i en slags biologisk eller (og det er slett ikke noe bedre) kulturell *essens*." / "Le mode de pensée *relationnel* (plutôt que structuraliste), qui, comme Cassirer l'a montré, est celui de toute la science moderne et qui a trouvé quelques applications, avec les formalistes russes notamment 9), dans l'analyse des systèmes symboliques, mythes ou oeuvres littéraires, ne peut s'appliquer aux réalités sociales qu'au prix d'une rupture radicale avec la représentation ordinaire du monde social." Bourdieu, *Les règles de l'art*, 298.

¹²³ I det vi viser til eksemplet med tegnets relasjonelle bruk, siterer vi Utaker "Au niveau de la perception linguistique – et nulle part ailleurs -, Saussure cherche un concept du signe en tant qu'identité relationnelle," Utaker, *La philosophie du langage*, 275.

¹²⁴ Thierry De Duve, *Nominalisme picturale, Marcel Duchamp La peinture et la Modernité*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1984), 276.

og resipienter og dermed bort fra de usynlige premisser, praksiser og språklige formidlede forutsetninger som kunstverk sirkulerer i.

I vår sammenheng kan fenomenet karakteriseres som et av flere *distinktive* kjennetegn ved kunstfeltet (kunstoffentligheten) nemlig konkurransen om avantgardestatus, slik vi så Bourdieu hevder det er via denne kampen på kunstfeltet (kunstoffentligheten) at tidsdimensjonen (temporaliteten) viser seg å være skjellsettende for å kunne måle hhv. stiler på kunstfeltet og livsstiler på det sosiale feltet.

All kunst, dvs alt det betegnelsene kunst og avantgarde refererer til, uansett om det er tradisjonelle malerier og skulpturer, nonfigurativ kunst eller kunstnerisk ubearbejdede hverdagsgjenstander, samtlige er underlagt samme språklige formidlede og sosialt betingede forutsetninger ved å bli betegnet, navngitt, omtalt, kritisert og diskutert som del av de for øyet usynlige praksiser og handlemåter som kunstgjenstander utsettes for ved å være *offentlig* formidlet.

Det som gjelder for forandringer i språket gjelder også for endring av historiske forhold, nemlig at tidsdimensjonen omfatter både endring og kontinuitet, påpeker Utaker. Han viser til at Saussures konkretisering av forholdet: "Folks historie, som institusjoners historie og språks historie, består av kriser og tilstander som er forandret gjennom kriser; dette er ABC til alt. I historiske forhold generelt er der ingen absolutt antitese mellom det som er en tilstand og det som er en krise ...Hvorfor? Fordi det er de samme faktorene, de samme pasjonene, de samme interessene som både forklarer tilstanden og krisen."¹²⁵ Like lite som vårt historisk relative og sosialt relasjonelle perspektiv tillater identifikasjon mellom språk og ting, tillater det noen skarp sonndring mellom kontinuitet og endring, og derfor kan heller ikke avant-garde betraktes som gjentakelse.

Utover en årsakslogikk der avant-garde betraktes som gjentakelse

Vi prøver å komme utover en årsakslogikk der nåtidens kunst betraktes som "normalisert" sluttspunkt for en fortidig målrettet kunstnerisk utvikling, slik en hegeliansk fortolkning gjerne forbindes med.¹²⁶ At noe forandres og blir brakt i krise

¹²⁵ Sitert etter Utaker i "Språk, vitenskap og historie. Det langsomme bruddet med historiemetafysikken i det 19. århundre" I *Utviklingsteorier og historiesyn, 15 vitenskapshistoriske studier*, Forum for universitetshistorie, Skriftserie 1/2001, Unipub, Universitetet i Oslo, 247-248.

¹²⁶ "Om man vil unngå igjen og igjen komme tilbake til rekken av årsaker uten slutt, kanskje må man

skyldes verken et avvik i forhold til en opprinnelig årsak eller at noe skal innløse et kommende mål.

En slik årsakslogikk som tar utgangspunkt i egen samtids institusjonaliserte uproblematiske og normaliserte avant-garde, risikerer i tilbakeblikket etterpåkløskap å totalisere motstanden mot samme avant-garde som anormal. Mangt et kunsthistorisk oversiktsverk har ut fra nåtidens normalsyn nettopp gjort seg skyldig i grove forenklinger i beskrivelsen av fortidens avantgarde. Også mer avanserte marxistisk inspirerte fortolkninger av kunstnerisk avant-garde, som den til Peter Bürger fra 1974, som er blitt et viktig referansepunkt for diskusjonen om avant-garde generelt, viser til en opprinnelig heroisk avantgarde som gjentas av en nyere.¹²⁷ Bürger skjelner mellom den "historiske" avantgarden på 1910-20-tallet representert bla. ved Duchamps tidlige readymades og John Heartfields tidlige fotocollager, som den første opprinnelige og heroiske avantgarde, som så blir gjentatt av Neo-avantgarden.

Slik opprettholdes myter om fortidens skepsis til visse verks radikalitet. Ofte er også fremstillingen av radikaliteten til verket likeledes langt overdrevet. Som oftest dreier det seg om verk som er enestående nok til å skille seg ut fra en gitt kanons normalnorm, men samtidig populære nok til å bli anerkjent og beundret av flere enn kunstnerens nærmeste tilhengere.

Slik jeg har redegjort for, blir det innenfor et slikt perspektiv mulig å *kombinere en deskriptiv og diakron tilnærming* når logikken brukes som en inkluderingslogikk over et lengre historisk tidsrom og en normativ tilnærming når

opphøre å tenke i logikken, som enhver tradisjon favoriserer, av den "første begynnelse", som uvegerlig fører til troen på "skaperen". Imidlertid er det umulig å forestille seg en første "skaper" blant forfattere og malere som ikke allerede er blitt "skapt" av nettverket av renommerte mellommenn, som redigerer forfatters manus eller som kommenterer og påvirkere maleres produksjon. Bourdieu, "La production de la croyance", 6.

¹²⁷ Bürger, *Theorie der Avant-garde*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974) 24.

Ifølge Bürgers marxistiske fortolkning, baserer historisk periodisering seg på at forståelsen av kunst bare kan være så avansert som kunsten selv. Først med den "opprinnelige" historiske avantgardens kritikk lar de tre forutgående historiske stadiene av kunst seg erkjenne. Det første stadiet fra og med slutten av 1700-tallet der kunstens autonomi er idealet (opplysningens estetikk). Det neste stadiet fra slutten av 1800-tallet da autonomien blir til kunstens tema, markert av abstraksjon så vel som tilbaketrekking fra verden. Tredje stadium, på begynnelsen av 1900-tallet markeres av at den estetiske tilbaketrekkingen fra verden blir kritisert av den historiske avantgarden, enten ved eksplisitt fordring om at kunstnerisk produksjon skal gjenvinne sin bruksverdi eller, som dadaismen, ved implisitt å godta sin manglende bruksverdi men ved å la være å bekrefte eksisterende orden via tilbaketrekking.

logikken gjøres gjeldende som en ekskluderingslogikk basert på utvalg som forutsetter estetisk bedømmelse.

Derfor hevder jeg at det er mulig å kombinere beskrivelsen av en gitt historisk periode qva åpent tidsrom der kampen for avant-gardestatus mellom kunstkoder ennå er uavklart, med en beskrivelse av status her og nå der resultatet av kampen foreligger som de facto integrerte og institusjonaliserte avant-gardebevegelser.

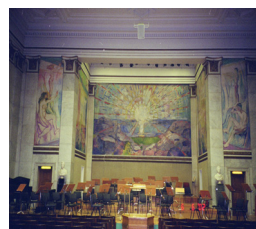
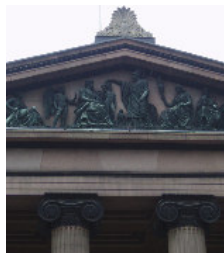
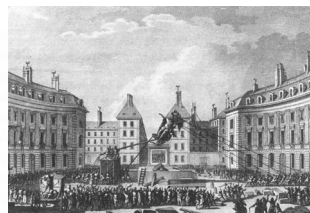
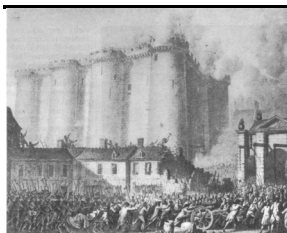
Konkret demonstreres denne bruken i måten å disponere kapitlene om hver av de tre kunstkodene på. Hvert kapittel starter på politisk nivå med beskrivelse av hvordan ettertidens fortid foreligger qva sediment, i form av offentlig arkitektur og kunst. Deretter beskrives på et kunstpolitisk nivå med museenes samlinger som inkarnasjonen av en gitt epokes estetiske troskode. Hvert av kapitlene avslutter på nivå for det enkelte monument og verk, ved gå å inn i angjeldende historiske periodes kontekst i forsøk på å betrakte denne som et åpent tidsrom der ettertidens estetiske dom og integrasjon fortsatt er uvisst og der vi slik blir vitne til pågående kamper om avantgardestatus mellom konkurrerende koder eksemplifisert ved utvalgte kunst – og monumentprosjekter og diskursene omkring disse.

Som en introduksjon til måten å bruke denne endringens logikk (Bourdieu/Heinich), både som ekskludering og som inkludering, kan vi bruke mellomkrigstiden (1918-1940) som eksempel. Om vi går inn i denne periodens samtid vurdert som et åpent tidsrom i et synkront perspektiv, vil vi være vitne til at det utkjempes en kamp om avantgardestatus mellom ”sosialrealisme” og ”modernisme” samt om hvorvidt avantgarden skal defineres formalestetisk eller politisk. Om perspektivet derimot er diakront og resultatet av denne kampen er kjent ut fra ettertidens integrering, så er ”modernisme” den seirende i kampen om avantgardestatus, da med referanse til formalestetisk eksperimentering. ”Sosialrealisme” er tvert om forlengst utdatert qva kunstkode så vel som politisk avant-garde, ettersom den nå i ettertid refererer til totalitære staters offisielle stereotype og propagandistiske kunstproduksjon. Etter Berlinmurens fall og Perestrojkas ankomst, ble flere av totalitærismens helter på sokkel felt, slik vi likeledes så det i Irak med Saddams fall. Imidlertid opprettholdes fortsatt en propagaproduksjonen i noen av de tidligere østeuropeiske stater samt i Nord Korea.

Det gjelder for fremstillingen av samtlige tre kunstkoder, figurativ kunst, modernistisk kunst og samtidskunst, at den omfatter både brudd og kontinuitet, ved å forene et normativt perspektiv basert på estetisk evaluering ved kunstoffentlighetens utelukkelse, med et analytisk perspektiv basert på integrasjon i en større offentlighet.

Slik er det vårt mål å vise at endring av kunst er sosialt relasjonell og historisk relativ.

FRA KLASSISK TIL FIGURATIV KODE NASJONALE KUNSTMUSEER – FRA DISIPLINÆRT TIL BORGERLIG SEDIMENT



Øv. Fra ve: Bastillen, mynt fra revolusjonsdagene "Offentligheten er folkets vakt", Statue av Ludvig XIV rives under revolusjonen i 1792, Place des Victoires, Paris.
2. ve. Triumfbuen, Francois Rude: Relief på Triumfbuen i Paris og Krohgstøtten i Oslo 1833 hovedstadens første offentlige og skulpturerte monument.
3 ve. Vendomesøylen rives under Paris-kommunen i 1870, den gjenoppbygde Vendômesøylen i dag. Frihetsstatuen 1869 av den franske billed-huggeren Bartholdi, New York, Auguste Rodin *Balzac* 1898. Gustav Vigeland Camilla Collett 1911.
4. ve. Panthéon i Paris som har skiftet funksjon fra å være kirke til et nasjonalmonument. Universitetet i Oslo, Domus Media. Matthias Skeibrok Gavlfelt 1898. Edvard Munch Auladekorasjon 1916.

KAPITTEL II

1800-tallet FRA KLASSISK TIL FIGURATIV KODE Fra disiplinært til borgerlig sediment – nasjonale kunstmuseer

Innledning – fra klassisk til figurativ kode – kapittelinnledning

”Stilistiske merkelapper som klassisk, romansk, gotisk, renessanse, manierisme, barokk, rokokko, nyklassisk og romantisk maskerer alle en grunnleggende motsetning mellom to kategorier, nemlig – klassisk versus ikke klassisk.”
Ernst Gombrich

”Kunstenes fremskritt avhenger av graden av folkets frihet og skole for teknisk dannelse av frie kunstnere”.
Jacobinerne etter 1789-revolusjonen

”Dette monumentet skal være nasjonalt...Museet må bli en viktig skole”
Innenriksminister Roland til kunstneren Jacques-Louis David i 1792

Herkules ble direkte overført fra ”kongen til hans undersotter”.
Friedrich Poleross

Dette kapitlet skal handle om overskridelsene av en førmoderne klassisk kanon til en moderne *figurativ* kunstkode. Koden fremstilles på tre nivåer som svarer til kapitlets oppdeling i tre separate avsnitt. På det politiske nivået tar jeg for meg forskjellen mellom føydal tid og moderne tid med hensyn til kunstens og arkitekturens funksjon. Denne blir demonstrert som forskjeller mellom det disiplinære sediment versus det borgerlige sediment definert som avtrykk av hhv. absolutisme og liberalisme qua politiske koder (Østerberg). På kunstpolitisk nivå belyses det offentlige museet som historisk ny og *moderne institusjon*. På nivået for det enkelte kunstverk og monument er det gjort et utvalg som kan illustrere overgangen fra kunst som *påminnelse* om føydal overmakt til kunst som politisk påminnelse om sivil oppdragelse (politisk funksjon) til kunst som påminnelse om seg selv (estetisk funksjon).

I førmoderne tid ble det ikke skjelnet mellom monument og kunst på samme måte som nå. Kunstens fremste funksjon var *påminnelsens*, men da var det som

påminnelse om forhold utenfor kunsten selv. Ifølge tidens genrehierarki var derfor malerier med historiske, religiøse og mytologiske motiver den høyest ansette genren etterfulgt av portrett, landskap, stilleben mm. Monument var å forstå som ”kunstverk på offentlig plass” og som ”tegn for ettertanke om minneverdige personer” eller ”begivenheter”.¹²⁸ Det var artikkelforfatterne i opplysningstidens oppslagsverk *La Grande Encyclopédie* som sørget for å gjøre den kunstteorien som denne definisjonen er hentet fra, tilgjengelig for en større lesekyndig allmennhet. De bearbeidet stoff fra den sveitsisk-tyske filosofen Johann Gottlieb Sulzers *Allgemeine Theorie der Schöne Kunst* som først utkom 1771-74 og på nytt i 1798. Ifølge Sulzer omfattet monument følgende kategorier ”gravstøtter, statuer av fortjenestefulle personer, trofeer, triumfbuer, æresporter”, ”frittstående kolonner, pilarer, obelisker og pyramider” samt ”verk fra byggekunsten som den bildende kunst kan tale til ettertiden via.”¹²⁹ Videre skulle et monument være utstyrt med en inskripsjon om hva eller hvem som skulle påminnes slik at innskriften kunne formidle mellom monumentets fysiske og imaginære sted.

I føydaltidens Frankrike var det bare *kongen* som hadde anledning til å oppføre monumenter og rytterstatuer på plasser som i dag regnes som offentlige.¹³⁰ Imidlertid ble det kongelige monopolet stadig mindre selvsagt under opplysningstiden på 1700-tallet. Heller enn å forherlige monarkiet ivret Voltaire, Rousseau, d’Alembert og Denis Diderot for en ny politisk funksjon for de ”skjønne kunster” generelt som for monumenter spesielt, nemlig som *moralisk folkeoppdrager*. Slik kunne ”byens gater, torg og parker” forvandles til skoledannende steder for oppdragelse.¹³¹ Monumentet skulle fungere som en ”offentlig oppfordring” til innsats som medborger (citoyen).

Fra å tjene som påminnelse om føydal overmakt enten denne var religiøs eller fyrstelig, skulle monumentet heretter minne om den verdslige makt som *fellesskapet* mellom likesinnede medborgere utgjorde. Etter 1789-revolusjonen ble det forventet at *museet* qva offentlig tilgjengelig nasjonalt ”monument” kunne bli ”en viktig

¹²⁸ 1798-utgaven sitert etter Lars Berggren, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprosjekt i Rom 1876-1889* (Lund: Artifex, 1991), 19.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Pierre Patte, *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* (Paris: Rozet, 1767), 93, sitert etter Berggren, *Giordano Bruno*, 22.

¹³¹ Penelope Curtis, E. A. *Bourdelle and Monumental Sculpture*, Ph. D.Thesis, University of London, 1990, sitert etter James Hall *The World as Sculpture* (London: Pimplico, 2000), 225.

skole” ettersom nå ”enhver” kunne plassere ”sitt staffeli foran et hvilket som helst bilde eller statue” og ”tegne, male eller modelere”, ifølge brev fra innenriksministeren i 1792 til billedkunstneren Jacques-Louis David.¹³² Om grunnlaget for billedkunstens genrehierarki ble lagt allerede fra slutten av 1600-tallet, var det først etter at de kongelige samlingene ble offentliggjort og etter at salongutstillingene ble arrangert mer regelmessig mot slutten av 1700-tallet, at genrehierarkiet ble til *en akademisk konvensjon*. De vanligste genrene var følgende fem: historie, portrett, folkeliv, landskap og stilleben, der den sosialt høyest ansette genre, nemlig historiegenren, var den som krevde mest både av kunstner og tilskuer når det gjaldt innsikt i historie, religion, mytologi generelt og kjennskap til allegoriske fremstillinger spesielt.

Gradvis kom dermed kunstens funksjon til å endre seg fra påminnelse i føydalrepresentasjonens tjeneste til påminnelse om *kunstens imaginære sted* qva estetisk autonomi. Denne bidro museene til å institusjonalisere. Med andre ord er det først når kunstens hegemoniske funksjon blir autonom og estetisk at det blir teoretisk mulig å forestille seg kunstens *heteronome relasjoner*.¹³³ Det er denne endringen fra kunst som påminnelse om noe annet enn seg selv til påminnelse om seg selv qva selvrefleksivt minne som er dette kapitlets hovedanliggende.

Qva avbildningskonvensjon der et klassisk repertoar benyttes, kan stilbetegnelser som ”klassisk, romansk, gotisk, renessanse, manierisme, barokk, rokokko, nyklassisk og romantisk”, alle sies å være basert på motsetningen mellom kategoriene ”klassisk versus ikke klassisk” ifølge Ernst Gombrich.¹³⁴

”Klassisk” defineres da som naturetterlikning via studium av levende modell kombinert med fremstilling av arkitektoniske elementer som baser, søyler og kapiteler uten sammenblanding med fantasifigurer og dekor til hybridformer som ikke finnes i virkeligheten. I hvert fall er det en slik rasjonell fremgangsmåte som er foreskrevet av Vitruvius i *Om arkitektur*, en de få skriftlige kildene fra antikken som etertidens

¹³² Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours* (Paris: Gallimard, 1995), 37.

¹³³ ”Først konstitueringen av estetikk som et autonomt felt tillater å forestille seg denne heteronomien (dvs kunstens utenomkunstneriske relasjoner som politikk, religion, metafysikk, mytologi, (o.s.)) på et teoretisk nivå”. Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique* (Paris: Gallimard, 1997), 168.

¹³⁴ Ernst Gombrich, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals* (London: Phaidon, 1966), 83-94.

kunsthistorikere ofte refererer til.¹³⁵ I et slikt perspektiv synes de nevnte periodebetegnelse redusert til tidsbestemte fortolkninger av det klassiske repertoar, uten noen avgjørende forskjell mellom føydaltid og moderne tid.

Den skjellsettende forskjellen til *moderne tid* i vår sammenheng er at det konstitueres et relativt autonomt kunstfelt med den borgerlige offentlighetens og markedets mellomkomst. Derfor er *overskridelse* å forstå mer som en *epokal sosialt og politisk betinget endring* enn som stilistiske forskjeller.

Den figurative koden som gjøres gjeldende som dominerende kunstkanon for hele 1800-tallet omfatter slik (ny) klassisisme, romantikk, realisme, naturalisme, impresjonisme og ekspresjonisme. Disse stilbetegnelse, som ettertidens fortolkere har bidratt til å gjøre gjengse, dreier seg om stilistiske forskjeller på verknivå innenfor de ulike mediene arkitektur, maleri og skulptur. Kunsthistoriske oversiktsverk har tradisjonelt ofte vært skodd over samme lest, der de overordnede kategoriene har vært *kronologi, kunst/medium* (arkitektur, maleri, skulptur) og dernest *stilbetegnelse* (klassisisme, romantikk etc.) fulgt av nivået for det enkelte kunstnerindivid, dennes liv og verk.¹³⁶ I ettertid synes det som om det har vært overveiende estetiske kriterier som har vært utslagsgivende for denne inndelingen.

Poenget i vår sammenheng er nettopp å løse opp eller *dekonstruere* en slik inndeling for til gjengjeld å konstruere én som er annerledes uten at vi gir avkall på autonomiestikkens verdi. Vår inndeling fastholder kronologi, men åpner for en *sidestilling* mellom arkitektur, skulptur og maleri i deres historiske kontekst for slik å påvise *sammenhengene mellom et politisk nivå, et kunstpolitisk nivå og et nivå for det enkelte verk*. Det er vår påstand at forutsetningene for evaluering av verk som verk, med andre ord for estetisk autonomi og dermed for estetisk vurdering overhodet, så vel som for kunstnerisk pluralisme, har med de endrede, *offentlig* formidlede

¹³⁵ På 1500-tallet henviste Vasari til Vitruvius slik flere kom til å gjøre etter at kunsthistorie ble en profesjon på slutten av 1800-tallet. Heinrich Wölflin refererte til Vitruvius i *Klassisk kunst*. 1.utg. av *Die Klassische Kunst* kom i 1898.

¹³⁶ Mens hhv. H.W. Janson *History of Art, History of Art, A Survey of the Major Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*, (Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1962) og *Norges kunsthistorie*, i 7 bind, på Gyldendal, er eksempler på slike oversiktsverk, er hhv. *The Oxford History of Western Art* redigert av Martin Kemp (Oxford: Oxford University Press, 2000) og Gunnar Danbolt *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag* (Oslo: Det Norske Samlaget, 1997) eksempler på alternative kontekstrelaterede innfallsvinkler og skrivemåter.

markedsbaserte betingelser for produksjon, distribusjon og resepsjon i moderne tid å gjøre.

Når jeg forsvarer å redegjøre for føydalmakt qva hhv. disiplinært sediment (Østerberg), representativ offentlighet (Habermas) og klassisk kunstkode i et kapittel som fortrinnsvis redegjør for endring av kunst og arkitektur i postføydal modernitet, så er det for å fremheve *tre forhold*. Det er 1) *autonomi* på ulike nivåer som utgjør den avgjørende forskjellen mellom føydaltidens representative offentlighet og den moderne tids borgerlige offentlighet. Videre er det 2) for å iverksette egne *politiske formål* at de borgerlige makthavere overtok *antikkens repertoar* fra deres føydale forgjengere. Dessuten forholder det seg slik at 3) offentlig arkitektur og kunst *fortsetter* å referere til det klassiske repertoar gjennom hele 1800-tallet. I det følgende skal vi kort redegjøre for de tre nevnte forholdene.

Vi påpekte at det 1) er i kontrast til det disiplinære sedimentet og den representative offentlighet at det lar seg gjøre å beskrive *endring* via ulike nivåer for *autonomi* som er karakteristisk for den borgerlige offentlighetens moderne markedsbaserte betingelser for kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon. Ettersom kunst og arkitektur qva disiplinært sediment og dermed som avtrykk av absolutismens politiske kode, i den representative offentlighet ble skapt og formidlet med ett overgripende formål for øye, som påminnelse om politisk føydal overmakt, så ble det ikke skilt mellom monument og kunst. Det er i denne forstand at *all førmoderne kunst som i dag betraktes for sin egen del* og som minne om seg selv, enten den stammer fra antikk, renessanse eller barokk, kan sies å ha fungert som minne ut over seg selv og som påminnelse i riter regissert av geistlige eller adelige makthavere.

Det var minnefunksjonen forstått som hhv. som religiøs kult og som føydalt representasjonsformål, som kom til å avta med spredning av den nye offentligheten. Først når kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon formidles via en markedsbasert offentlighet der kunst tilsynelatende skapes *fritt* for sin egen del, der kunstens vareform blir hegemonisk, så blir kunst til *selvrefleksivt minne*. Dermed er det først når kunst blir autonom, uten andre utenforliggende politiske eller sosiale funksjoner enn den estetiske, at kontrasten til monument som et politisk fenomen og til populærkultur som et sosialt fenomen, blir tydelig.

Dermed er det i kontrast til den representative offentligheten, at *museets og utstillingens (salongens) skjellsettende funksjon* i den borgerlige tidsalder kan synliggjøres. Det er med museet og dermed med offentlige kunstutstilling at lekmannsbedømmelsen institusjonaliseres: diskusjonen blir til medium for tilegnelsen, ”kunstkritikk som konversasjon”.¹³⁷ Fra å være politisk, en ”folkets skole” og dannelsesanstalt, til å være estetisk, som den hegemoniske sosiale funksjonen i moderne tid. Det er på denne bakgrunn at skillet mellom monument og kunst lar seg beskrive.

Når kunst i moderne tid i vår sammenheng derfor beskrives som *offentlig iscenesatt refleksivt minne*, gjøres det nettopp med bakgrunn i at den nye offentligheten, fortrinnsvis med museet som institusjon, heretter kom til å markere den institusjonelle grensen mellom relativt autonom kunst og alt som etter hvert skulle henvises til den øvrige offentlighet, slik som monument, offentlig kunst, sosialt orientert avantgarde og populærkultur. Slik oppsto gradvis et *skille* mellom *monument* som pr definisjon skulle fylle ulike offentlige og sosiale funksjoner til minne om begivenheter og personer, og *kunst* som pr definisjon skulle være *selvrefleksiv*, og dermed ikke fylle andre offentlige og sosiale funksjoner enn den å vise til seg selv som *estetisk*.

Et annet forhold som rettferdiggjør vår gjennomgang av disiplinært sediment og representativ offentlighet, er 2) den *omfortolkning* de borgerlige makthavere foretar av det klassiske repertoaret til deres føydale forgjengere for til gjengjeld å bruk det til egen politisk målsetting som del av *moderne sivilisasjonsbygging på begynnelsen av 1800-tallet*. Etter 1789- revolusjonen ble for eksempel identifikasjonen med *Herkules* direkte overført fra ”kongen til hans undersotter”.¹³⁸

Kunst, dvs. ”de skjønne kunster” inngikk i denne konstruksjonen av sivilisasjon og demokrati definert som hhv. *det moderne* qva ”vestlig kulturmønster”

¹³⁷ ”De talløse pamfletter, som har kritikk av og apologi for den rådende kunstteori som sin gjenstand, knytter seg til salongsamtalene og blir på sin side tatt opp av disse – kunstkritikk som konversasjon. Etter hvert som de ”offentlige utstillinger” blir sett av flere i ”det brede publikum”, blir den ”opplyste amatør”, erstattet av ”den profesjonelle kunstkritikk”. Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 38.

¹³⁸ Friedrich Polleross, ”From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation”, *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, red. av Allan Ellenius, (Oxford: Oxford University Press, 1988), 62.

som ”har gjort seg gjeldende de siste to hundre og femti år” (Østerberg), *det moderne prosjekt* (Habermas) eller *modernitet* (Espen Schaaning) som ”en mer generell prosess som har foregått i vesten siden 1500-1600-tallet hvor for eksempel boktrykkerkunsten, den nye naturvitenskapen og den gryende kapitalisme bidro til et nytt tenkesett”.¹³⁹ Det er særskilt de tre begrepene ”*det frie individet, fornuften og fremskrittet*” som blir viktige i moderniteten ifølge Østerberg.¹⁴⁰ Modernitet forstått på denne måten er slik ikke å forveksle med *modernisme* som mer begrensede retninger innenfor kunst, litteratur, musikk og teologi.

Det tredje forholdet vi i vår sammenheng trekker frem, er at 3) henvisningen til det klassiske repertoar vedvarte helt til slutten av 1800-tallet når det gjaldt offentlig kunst og arkitektur i kontrast til moderne nyskapende kunst skapt på kunststoffentlighetens premisser. Samtidig forble den ”moderne” kunsten overveiende figurativ.

Det er på bakgrunn av de tre ovenfor nevnte forhold at vi kaller den hevdvunne kunstanon på 1800-tallet for *figurativ*. Forskjellen mellom den førmoderne henvisningen til det klassiske repertoar i ”klassisk, romansk, gotisk, renessanse, manierisme, barokk, rokokko,” og moderne tids referanse fra siste halvdel av 1700-tallet i ”nyklassisk, romantisk” kunst, er at det klassiske repertoar i begynnelsen av moderniteten fra siste halvdel av 1700-tallet ble fortolket radikalt annerledes i demokratisk didaktisk retning og at kunst ble brukt til politiske formål på vegne av ”folket”.

Selv om antikke referanser utover i arkitekturen på 1800-tallet fortsatt ble brukt for å legitimere offentlige byggs funksjon, slik som tempelgavl og søyler i tillegg til gresk og romersk mytologi, så var ikke lenger det klassiske repertoaret politisk radikalt, men ble brukt stadig oftere for sin *estetiske* egenverdi inntil den ble redusert til en akademisk konvensjon.

¹³⁹ Dag Østerberg, *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000* (Oslo: Gyldendal, 1999), 11. Jürgen Habermas, ”Modernity – An Incomplete Project”, 1980, i *Art in Theory 1900-1900. An Anthology of Changing Ideas*, red. Av Charles Harrison & Paul Wood, (Oxford: Blackwell, 1992), 1000. Espen Schaaning, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i eterkrigstidens idéhistorie* (Oslo: Spartacus, 1992), 8.

¹⁴⁰ Østerberg, *Det moderne*, 11.

Likeledes forholdt det seg med billedkunsten. Selv om kunstnere fortsatte å referere til antikken, så var det ut fra *andre* forutsetninger og fortolkninger enn klassisismens. Når antikke ruiner forefinnes i romantikkens landskapsmalerier, så er det ikke lenger som politisk forbilde for demokrati, men ofte som nostalgisk lengsel etter en tapt sivilisasjon, mens antikkens repertoar for realismens og naturalismens malere gjerne ble betraktet som relativt nøytral del av synsfeltets bygde omgivelser.

På slutten av 1800-tallet hørte dessuten ikke kunnskap om antikkens kultur med dens gudeverden til barnelærdommen hos publikum i en større offentlighet, like lite som slik kunnskap i begynnelsen av det moderne samfunn var allmenn. Slik kunnskap var forbeholdt en elite av opplyste og kunnskapsbesittende borgere og embetsmenn, og det var denne eliten som i begynnelsen av moderne tid la premissene for kunstproduksjonen. Det var også denne eliten som åpnet for institusjonalisering av autonomi.

Slik jeg redegjorde for i Kapittel I, "Teoretiske forutsetninger", er hvert av de tre kapitlene om modernitetens kunstkoder delt i tre, for å skjelne mellom autonomi på tre nivåer, hhv. et politisk, et kunstpolitisk og et nivå for det enkelte verk. På et politisk nivå, i A Fra disiplinært til borgerlig sediment blir først det disiplinære sedimentet beskrevet som materielt avtrykk av den eneveldige politiske koden (absolutismen), der produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst styres ovenfra og iscenesettes til foreviget og oppdragende minne om føydalmakten, legitimert via representativ offentlighet. Konkret refereres det til eksempler fra Ludvig XIVs regjeringstid, som slottsanlegget Versailles samt Louvre og de kongelige plassene i Paris, mens det er bebyggelsen rundt Akershus festning som anvendes som tilsvarende eksempel på det disiplinære sedimentet fra Oslo, gamle Christiania. I A beskrives videre hvorledes nye offentlighetsformer dukker opp og hvordan revolusjonære makthavere overtar føydale forgjengeres klassiske repertoar men omfortolker dette til egne politiske formål i *Midlertidig arkitektur og festprosjeksjon som politisk revolusjonær kult.*

Det borgerlige sediment beskrives deretter som avtrykk av den liberale politiske koden der markedet har forrang fremfor stat og borger. Nå styres ikke lenger kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon ovenfra, men formidles tilsynelatende via likemenn på markedet. Som formidlende ledd mellom de styrende

og borgerne, legitimeres den liberale politiske koden av borgerlig offentlighet, der alle i prinsippet har fri tilgang. Poenget er at mens kunst og arkitektur i begynnelsen av moderne tid iscenesettes *politisk* som oppdragelse til opplysningsformål, så blir kunstens hegemoniske sosiale funksjon *estetisk*, etter hvert som kunst i den borgerlige offentlighet prisgis markedsbasert produksjon, distribusjon og resepsjon. Kunst iscenesettes på utstilling som autonomt selvrefleksivt minne, oppstår dikotomien kunst/monument der *kunst* oppfattes som privat i motsetning til monument som offentlig.

På nivå for det borgerlige sediment, er det i Paris arkitekturen i kvartalene omkring Place d'Etoile gjennomført av byprefekt Haussmann det refereres til, mens det fra Oslo er bebyggelsen rundt Karl Johans gate.

På det kunstpolitiske nivå, nivået for den enkelte kunstart, dreier det seg om hvordan kunstforhold dannes. For billedkunstens del innebærer denne prosessen at den institusjonaliseres i særegne felt (underinstitusjoner eller deloffentligheter) slik som etablering av offentlig (tidligere kongelig) kunstakademi, utstilling og museum.

Mer spesifikt redegjøres i B Nasjonale kunstmuseer – fra kunst som monument til kunst som autonomi for museene som offentlige samlinger fra sivilisasjonsfora til ”estetiske frirom”. Her beskrives også hvordan kunstverk kategoriseres i henhold til en moderne fornuftsbasert kronologi, som et historisk oppslagsverk og dessuten rubrisert etter medium og genre.

Endelig, på et tredje nivå, nivået for det enkelte verk, i C Monument og kunst Autonomiestetikken institusjonalisering – tre faser – Frankrike og Norge dreier det seg om å beskrive prosessen med eksempler som er egnet til å vise hvordan kunst gradvis kom til å bli oppfattet som privat og som relativt autonom, med andre ord kunst som refleksivt minne.

Disse tre fasene er 1) *første fase 1789-1830 (klassisisme)* 2) *andre fase 1830-1860 (romantikk, realisme)* og 3) *tredje fase 1860-1900 (naturalisme, impresjonisme, ekspresjonisme)*. I en egen innledning til C Monument og kunst, redegjøres nærmere for de tre fasene og for hvilke eksempler som benyttes. Poenget er å vise hvordan autonomi på samtlige tre nivåer konstitueres og konsolideres langsomt, etappevis og usynkront, slik at det først er i den tredje fasen 1860-1900, at autonomi på samtlige tre nivåer, det politiske, det kunstpolitiske og på nivå for det enkelte verk kan sies å ha satt seg igjennom. Det vil si når politikk og kunst er konstituert som to relative autonome felt, når det videre på det kunstpolitiske nivået er tale om kunstforhold qua

kombinasjon av offentlige institusjoner og private gallerier, og når kunst dermed oppfattes som overveiende privat "uafhængig av den borgerlige Geschæft man bedriver" (anonym i Aftenposten 1880).

Sagt annerledes setter logikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon seg igjennom først med den markedsbaserte offentlighetens kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon der kunstens vareform oppfattes som naturlig gitt.

A Fra disiplinært til borgerlig sediment

Ingress: Kjennetegn på disiplinært og borgerlig sediment

Det disiplinære sedimentet er et materielt avtrykk av den eneveldige politiske koden (absolutismen), mens det borgerlige sedimentet er et materielt avtrykk av den liberale politiske koden. Den absolutistiske koden kjennetegnes av stat, marked og undersått, der staten med sitt monopol, privilegier og bevilgninger, er hierarkisk overordnet undersåttene. Den liberale politiske koden karakteriseres av stat, marked og individ (borger), der markedet har forrang fremfor stat og kommune på den ene side og individer, qva frie stemmeberettigede borgere på den annen side.

Mens legitimering av absolutismens statlige makt skjer via representativ offentlighet der byggevirksomhet og kunstproduksjon, distribusjon og resepsjon styres ovenfra og iscenesettes til foreviget og oppdragende minne om føydalmakten, så rettferdiggjøres det liberale markedets forrang ved borgerlig offentlighet, som formidlende ledd mellom de styrende og borgerne, der alle i prinsippet har fri tilgang som likeverdige og meningsberettigede. Byggevirksomhet skjer dels i offentlig, dels i privat regi, mens produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst formidles via offentligheten på markedets premisser (museum, teater, opera, konsertsal).

I begynnelsen av moderne tid iscenesettes kunst og arkitektur politisk som oppdragelse til opplysningsformål. Dernest iscenesettes kunst på museum og på utstilling som autonomt selvrefleksivt minne, der kunst offisielt, ikke lenger har noen andre funksjoner enn den å være estetisk.

Fra Paris og omegn er det Ludvig XIVs slottsanlegg Versailles og Louvre samt kongelige (nå offentlige) plasser som place de la Concorde med obelisker og rytterstatuer som tjener som eksempler på det disiplinære sediment.

Fra Kristiania er det den rektangulære bebyggelsen omkring Akershus festning, formet som et rutenett, som tjener som eksempel på det disiplinære sedimentet.

I Paris er det bebyggelsen med de tolv boulevardene som utgår i radiusen fra Triumfbuen (Place d'Etoile) reist under Napoleon III og hans prefekt Haussmann som vises eksempel på det borgerlige sediment.

I Kristiania er det bebyggelsen omkring Karl Johan, Kristianias hovedgate, oppkalt etter den første norske konge etter 1814, med bl.a. slott, storting, universitet, teater og museum som viser eksempler på det borgerlige sedimentet.

Introduksjon

Mot slutten av 1700-tallet polariseres føydalmakten, som den representative offentlighet er forbundet med, i ”private elementer på den ene side, offentlige på den annen.”¹⁴¹ Religion blir en privatsak, mens fyrstelig makt blir ”privatisert” ved det historisk nye skillet mellom et offentlig budsjett og landsherrens privathusholdning. Med byråkratiet, militæret og domstolene, selvstendigjøres den offentlig myndighets institusjoner overfor hoffets stadig mer privatiserte sfære, samtidig som offentlige myndighetsorganer dannes med uspring i de føydale stendene. De ”yrkesmessige elementer utvikler seg” til ”sfæren for det ”borgerlige samfunn”, som blir stående overfor staten som det genuine området for privat autonomi.”¹⁴² For kunstneres del foregikk denne autonomiseringsprosessen via laugene men samtidig innenfor hoffets rammer.¹⁴³ Dermed frigjorde kunstnerne seg litt etter litt fra mekaniske kunster (*artes mechanicae*) for heller å bli forbundet med de frie kunster (*artes liberales*) samt med ”gudegitt” geni, som under den borgerlige tidsalder snarere skulle bli tatt for *naturgitt* og forankret i mennesket.

Parallelt med endringen til en friere status skulle kunstnerne samtidig gradvis frigjøre seg fra føydale oppdragsgivere og akademiske konvensjoner når det gjaldt motivvalg så vel som malemåte. Mot slutten av 1700-tallet var det slik ikke lenger noen hegemonisk bruksmåte av antikke kilder. At det ikke lenger fantes noen ”blind tiltro til et klassiske repertoar”, vitner om at den klassiske konvensjonen var inne i en krise, ifølge Michel Ragon.¹⁴⁴ Paradoksalt nok henviste nemlig både tilhengere og motstandere til samme årsak, nemlig til akademisme og klassisisme, men vel og merke til motstridende oppfatninger av disse betegnelse.

I vår sammenheng reduseres ikke fortolkningskrisen til et stilskifte, men blir symptom på dyptgående *samfunnsmessige endringer* som nettopp setter gamle handle- og talemåter ut av spill og frembringer andre betingelser for produksjon,

¹⁴¹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 11.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ ”En kunst var ”fri” når den var verdig en fri mann, som verken arbeidet fysisk eller mottok honorar for oppdrag og med en verdighet som skrev seg fra ingenium som var gudegitt.” Martin Warnke, *L'artiste de cour* (Paris, 1985) 46.

¹⁴⁴ Michel Ragon, ”Naissance de l'architecture moderne”, i *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1. Idéologies et pionniers 1800-1910* (Paris: Casterman, 1986), 154.

distribusjon og resepsjon av kunst. Dermed kan fortolkningskrisen sies å åpne for ukonvensjonelle og annerledes interpretasjoner slik vi skal se eksempler på rett før og rett etter 1789-revolusjonen.

Når politiske makthavere og oppdragsgivere i tidlige faser av moderniteten stadig insisterer på å minnes det klassiske, så blir de formale kvalitetene (stilen) påskudd for å insistere på antikkens republikanske styreform, livsform og mytologi (ikonografien). Av det klassiske repertoar valgte de nemlig ut virkemidler som best kunne tjene dem i kampen for et demokrati på det moderne samfunnets premisser. I bevisst kontrast til forutgående føydale eneherskeres disiplinære maktutøvelse, valgte de derfor ut virkemidler fra det klassiske repertoar som kunne omforme folk fra underdanige undersotter til aktive politiske deltakere.

Et slikt virkemiddel var *konstruksjon av midlertidig arkitektur og arrangement* av fester som vi fortsatt kan se rester av qva historiske sedimenter. Et annet virkemiddel var initiering av *nye offentlige steder* for diskusjon og sivil oppdragelse slik Salongen og kunstmuseene kan sies å ha fungert politisk som del av det moderne prosjekt i europeiske nasjonalstaters tidligste fase.

En måte å aktualisere minnet om det klassiske på, og så å si gjøre det *levende*, var ved aktiv iscenesettelse. Iscenesettelsen kunne dernest i sin tur tjene som formål for folkets offentlige oppdragelse.¹⁴⁵ Derfor kan det hevdes at de revolusjonære makthaverne prøvde å iverksette tre offentlige funksjoner kjent fra ulike politiske regimer, på egne premisser til egne formål, nemlig *minnefunksjonen*, *iscenesettelsesfunksjonen* og den *didaktiske funksjonen*.¹⁴⁶

Med andre ord vil tilsynelatende samme klassiske repertoar og samme funksjoner over historisk tid legitimere *ulikt politisk innhold* slik det klassiske synes å fungere som en felles referanse for forskjellige, sprikende og endog selvmotstridende interesser. Det er kun innenfor et slikt perspektiv at det blir mulig å forstå de revolusjonære makthaveres bruk av et klassisk repertoar som til forveksling er likt det

¹⁴⁵ I tråd med opplysningens forestillinger, og som en protest mot det sosiale hierarkiet som de kongelige prosesjonene innebar, dreide seg om å levendegjøre en naturlig oppdragelse i Rousseaus ånd fremfor kunstig teater og maskeradespill. Mona Ozouf, forskningsleder ved CNRS, i intervju med Jacques Henric og Guy Scarpetta, i *Art Press Spécial, 1789 Révolution Culturelle Française* (Paris: 1988), 9.

¹⁴⁶ Eric Hobsbawm, "Forword", i *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45* (London: Thames and Hudson, og Hayward Gallery, 1995), 12-13.

repertoaret som de politiske forgjengerne, de føydale eneherskere, benyttet seg av. Det er videre innenfor et slikt perspektiv, at det blir mulig å registrere endring eller overskridelse.

Poenget er at denne endringen eller betydningsglidningen er vanskelig å forestille seg uten en gryende moderne offentlighet, med sirkulasjon av trykte medier som aviser og bøker samt diskusjonsfora som kafeene og Parisersalongene. Det er en offentlighetsform forstått slik, som Habermas har valgt å definere som borgerlig; det vil si privatfolk samlet til publikum som kritisk instans i en offentlighet som i prinsippet er åpen for enhver og som sådan fungerer politisk. Det var i en slik offentlighet at oppfatninger av det klassiske repertoar kunne omformes i retning av moderne demokrati og at betegnelsene frihet, fornuft, dyd og patriotisme ble hyppig referert til i tale og skrift som i bilde.

Imidlertid er det mot bakgrunn av den forutgående føydalmaktens representative offentlighet at disse endringene bedre lar seg beskrive.¹⁴⁷

1) Eneveldig politisk kode - disiplinært sediment – representativ offentlighet

”Adelsmannen er det han representerer, borgeren det han produserer”
Jürgen Habermas”

”Jeg gir dere det mest verdifulle i verden, mitt renommé.”
Ludvig XIV til kunstnerne ved åpningen av L’Académie royale de
peinture et de sculpture i 1648

Den avgjørende forskjellen mellom føydaltidens eneveldige politiske kode og de tre påfølgende politiske kodene i moderne tid er at ”det liberale individet, borgeren med rettigheter overfor staten” ennå ikke er oppstått, men er prisgitt en eksistens underkastet statsmakten.¹⁴⁸

Det disiplinære sedimentet er et materielt avtrykk av absolutismens eller den eneveldige politiske kode. Staten, markedet og undersåtten er kodens tre kjennetegn med staten (kirke eller fyrste) som den hierarkisk overordnede. Undersåtten overvåkes

¹⁴⁷ For Habermas er poenget å beskrive hvordan oppkomsten av den borgerlige offentlighetens ”litterære forform” med dens salongkultur, diskusjonsfora og konstitueringen av publikum, finner sted innenfor en føydal representativ offentlighetsform med spesifikke hersketeknikker som monopol, påbud og forbud. Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 23.

¹⁴⁸ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 53.

og er gjenstand for disiplinære virkemidler. Sentralisering av politisk overmakt karakteriseres blant annet ved den måten som statlige territorier, spesielt bybebyggelsen på 1600-tallet, organiseres på. I gamle Christiania er Kvadraturen, rutenettet av gater under Akershus festning, et karakteristisk trekk. I franske byer er de kongelige plassene ett typisk kjennetegn ved den disiplinære fortetningen under Ludvig XIV der monumenter av kongen (som oftest rytterstatuer) erstatter katedralen som byens sentrale materielle og åndelige midtpunkt.¹⁴⁹ Det statlige monopolet opprettholdes av en rekke forordninger, privilegier og bevilgninger.

Legitimering av absolutismens statlige makt skjer via representativ offentlighet. At offentligheten i føydaltiden er representerende, vil si at status og eksistens er å betrakte som sammenfallende for dem det gjelder, nemlig for den politiske enehersker og dennes hoff, så vel som for adelen. Den ”konstituerer seg ikke som et sosialt område, som en offentlighetens sfære – snarere er den et slags statussymbol”.¹⁵⁰ Utfoldelse av representativ offentlighet er derfor knyttet til personens attributter: ”den er knyttet til insignier (distinksjoner, våpenmerke), habitus (klesdrakt, hårfasong) gestus (måte å hilse på, geberder) og retorikk (tiltaleform, formell tale generelt)”, med andre ord til en ”streng kodeks for edel atferd.”¹⁵¹ Samtlige skulle representere i folkets påsyn, og foran folket, som ble redusert til å utgjøre en tilskuerskare. Dermed har den representative offentlighet som hefter ved herrens konkrete eksistens, dennes autoritet og aura, intet å gjøre med representasjon i betydningen å representere en nasjon eller bestemte mandatgivere. Slik er det offentlige i føydaltiden nærmest synonymt med det adelige ettersom det knapt finnes noen offentlighet utenom den som det politisk herskende sjikt representerer via hoffets atferd (etikette, ritualer, seremonier) klesdrakt og omgivelser så vel som arkitektur (palass, slott, parkanlegg), interiør (møbler, tapeter, stoffer) og kunsthåndverk og kunst(maleri og skulptur).

I den representative offentlighet er derfor både byggevirksomhet og produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, styrt ovenfra og iscenesatt til foreviget og oppdragende minne om føydalmakten. Fortolket slik, finnes ikke noen kunst som ikke samtidig er monument.

¹⁴⁹ Gilbert Gardes, *Le monument public français* (Paris: Presses Universitaires de France, 1994), 12.

¹⁵⁰ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 6.

¹⁵¹ *Ibid.*, 7.

”Adelsmannen er det han representerer, borgeren det han produserer”.¹⁵² Kongen representerer derfor ikke på vegne av noen andre enn seg selv, det vil si, ikke som person, men som inkarnert statlig makt.¹⁵³ Det er kun innenfor et slikt perspektiv at Ludvig XIVs berømte sitat ”Staten er meg” (*L’Etat c’est moi*) gir mening. Ettersom adelsmannens væren og status er ett, blir *synliggjøring* avgjørende. Det er i denne sammenheng at personlig fremtoning, regelstyrt atferd samt klesdrakt og attributter i tillegg til materielle omgivelser får betydning.

Den representative offentlighet skiller ikke mellom privat og offentlig. Stedet for kongens audiens var soverommet (*le cabinet*). Enhver del av den eneveldige konges liv var ”en offentlig, statslig handling, inklusive af- og påklødning og de handlinger der var nødvendige for kongeættens fortsættelse; Ludvig XIV ble klædt af og på omgivet af sine ministre.”¹⁵⁴ Borgeren kom derimot til å innrette egne *private* salonger til slike formål atskilt fra det *offentlige* liv på gater, restauranter og kaféer, foreninger og klubber, teatre og konsertsaler. Under eneveldet derimot ble det ikke skilt mellom monument som et offentlig anliggende versus kunst som privat anliggende, eller mellom ornament som utvendig mønsteroverflate versus kunst som et personlig innvendig sjelsanliggende. Det ble heller ikke skilt mellom håndverk som ordinær rutine og kunst som original skapende handling.

Alle tilgjengelige kunstformer inntok snarere tilnærmet samme status enten det var arkitektur, billedkunst, kunsthåndverk, musikk, teater eller litteratur, ettersom samtlige var underlagt ett og samme formål, nemlig å *representere*, å tre i den overopphøydes sted. Alle samtidens tilgjengelige medier, genre, materialer (edle metaller, stein, tre, etc.) og stoffer (vevde, applikerte, broderte etc.) skulle formes og utformes som en gigantisk arkitektonisk og kunstnerisk radius rundt kongen som det sentrale midtpunkt.

Frankrike: Ludvig XIVs monopol som idealtypisk eksempel

Ludvig XIVs undervisningsminister Colbert ”nedlegger forbud mot å åpne frie atelierer i Frankrike. Han reserverer undervisningsmonopolet

¹⁵² Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 12.

¹⁵³ Kurt Johannesson, ”The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre”, i *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, red. av Allan Ellenius. (Oxford: Clarendon Press, 1998), 35.

¹⁵⁴ Søren Kjörup, ”Tid til at være med. Kunst og klasse”, i *Efter arbeidet – på vej mot fritdssamfundet*, (København: 1980), 76.

til det kongelige akademiet for maleri og skulptur --- Han bannlyste et akademimedlem i hele fem år som hadde skrevet en kritisk pamflett om Le Brun, akademiets direktør.” Elie Faure

Ludvig XIVs regjeringstid (1643-1715) viser et tilnærmet idealtypisk eksempel på representativ offentlighet med unntak av den siste fasen på 1670-80-tallet der denne offentlighetsformen ble spaltet opp i offentlige og private elementer. På midten av 1600-tallet innehadde det franske kongedømmet imidlertid Europas kulturelle hegemoni og tjente dermed som forbilde for andre europeiske fyrstehus. Tilnavnet solkongen (*roi du soleil*) bidro til at den politiske orden ikke bare skulle virke gudegitt, men også naturgitt ifølge den åpenbare henvisningen til den kopernikanske troen om solen som universets sentrum. Slike analogier ble ikke betraktet som menneskeskapte, men som ”objektive likheter eller endog identiteter”, som ”sannhet innstiftet av Gud i tingenes natur.”¹⁵⁵

Det er i kontrast til føydaltidens representative offentlighet at kunstens *friere* stilling i den borgerlige offentlighet blir tydelig. Monopoliseringen av produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst under Ludvig XIV skjedde med ett eneste overgripende formål for øye, nemlig å la all kunst tjene til re-presentasjon, det vil si at *kunst (de skjønne kunster) skulle tre i den overopphøydes sted*. Produksjonen ble sentralisert ved opprettelse av akademier ikke bare for vitenskaper (1666) og for arkitektur, men også for maleri og skulptur (1648) som qva organisasjonsform utgjorde et radikalt unntak fra samtidens håndverkerlaug. Utover egne stiftelser for vevnader (gobelin) og porselen, sentraliserte Ludvig XIV også alt vedlikehold av arkitektur, hageanlegg, interiør, håndverk og kunst i en egen stiftelse i 1662. Slik lot produksjon og reproduksjon på kongens samlede eiendommer seg kombinere. Dermed kom slottet og parkanlegget i Versailles utenfor Paris til å fungere som rekrutterings- og treningsarena for arkitekter, håndverkere og kunstnere på deres vei til andre europeiske fyrstehus. Parallelt økte sirkulasjonen av plantegninger og mønsterbøker, blant annet for hageanlegg, som to hundre år senere, på endrede vilkår, skulle innlemmes i den franske hovedstadens borgerlige sediment.

¹⁵⁵ Marjorie Nicolson 1950, 108, cf. Foucault (1966). sitert etter Burke, “The Demise of Royal Mythologies”, 248.

Det var således på føydale premisser at kunstakademiet fungerte som hhv. læreanstalt, internat og oppdragsgiver. Med Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), som ikke bare var kongens oppsynsmann for eiendommer og bygg, men også minister for de skjønne kunster, og med Charles Le Brun (1619-90) som kongens førstemaler og akademidirektør, ble utdanningen profesjonalisert med monopolet som forutsetning. Likefullt er det mulig å hevde at *institusjonalisering av relativ autonomi* tok til med etableringen av kunstakademiet. Riktignok foregikk denne prosessen på den representative offentlighets premisser, men akademiet som institusjon og organisasjonsform innebar et relativt selvstendig sted; et mellomledd mellom produsent og resipient/oppdragsgiver.¹⁵⁶

Spesielt er det akademiets organiserte samtaler eller konferanser (conférences) som kan støtte et slikt argument. Hensikten med disse arrangerte diskusjonene som tok utgangspunkt i eksempler fra de kongelige samlingene var å lære opp akademiets medlemmer til noe historisk nytt, nemlig til å felle estetiske dommer. Ved å skjelne og å evaluere kunne de diskutere seg frem til hvordan de skulle formulere prinsipper for en ideell teori for akademisk kunst.

Imidlertid er det ikke til å komme bort fra at det var Ludvig XIV som kontrollerte distribusjonen (formidlingen) ved å forby fri ytring og ved å begrense åpningstidene for offentlig tilgang til salongen.¹⁵⁷ Samtidig var det nettopp kongen som via akademiets regi, innstiftet salongen i Louvre som kunstutstilling, men til å begynne var det til ære for kongens herskaperighet at kunst ble skapt. Med andre ord var akademi og utstilling etablert på føydale premisser for å tjene representasjonsformål.

Kongen overvåket resepsjonen ved jevnlig arrangement av fester og prosesjoner. Selv om det nettopp var under Ludvig XIV at den første ”offentlige” utstillingen ble arrangert der folk utover hoffets og adelens krets slapp til, så var det likefullt på føydalismens forutsetninger.

På denne måten regisserte kongen iscenesettelsen av monumenter og kunst som didaktisk påminnelse om kongemakt innenfor en representativ offentlighet der

¹⁵⁶ Heinich, *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1993), 31.

¹⁵⁷ Colbert ”bannlyste et akademimedlem i hele fem år som hadde skrevet en kritisk pamflett om Le Brun, akademiets direktør.” Elie Faure, *Historie de l'art, L'art moderne*, bind I, (Paris: Gallimard, 1987), 228.

det politiske ikke var til å skille fra det estetiske. Først med kongens etterfølger Ludvig XV, er det tale om en prosess bort fra ”politiske referanser mot fremme av estetiske verdier”.¹⁵⁸

Monument og portrett innenfor den representative offentlighet

”Betegnelsen *kunst* i ubestemt form entall var ukjent på begynnelsen av 1600-tallet. Da var flertallsformen ”kunster” den hegemoniske. Det ble skilt mellom mekaniske (og manuelle) kunster (bla. maleri og skulptur) og de frie kunster (grammatikk, dialektikk, retorikk, aritmetikk, geometri, astronomi, musikk). Å etablere et eget akademi for maleri og skulptur var dermed ensbetydende med å fordre samme høye status som de frie kunster, ettersom det var laugget som utgjorde datidens vanligste organisasjonsform blant malere og billedhuggere.”
Nathalie Heinich

“Jeg tiltror dere det mest verdifulle i verden: mitt renommé” uttalte Ludvig XIV da han i 1648 bare ti år gammel innviet det kongelige akademi for maleri og skulptur, *Académie royale de peinture et de sculpture*. I 1666 erklærte akademiets sekretær André Félibien at den viktigste ære (gloire) for kunstnere var minnefunksjonen, med andre ord ”å udødeliggjøre de store menn ved å skape bilder av dem for ettertiden”.¹⁵⁹ Det var til minne om kongen, til ære for den overopphøyde, at kunst skulle skapes. Hver gang undersåttene skuet opp på et monument, være seg en rytterstatue på en av de kongelige (nå offentlige) plassene i Paris, eller et maleri utstilt på det kongelige akademiets salong, (nå Louvre) også i Paris, så, ble folket igjen og igjen minnet på føydalmaktens suverenitet.

At det var blitt stiftet et kunstakademi, innebar ikke at billedkunst innehadde samme status som de frie kunster ettersom maleri og skulptur fortsatt ble regnet blant de mekaniske manuelle kunster.¹⁶⁰ Ordet ”kunst” i ubestemt form entall var ikke vanlig, og selv uttrykket ”de skjønne kunster”(veltalenhet, poesi, musikk, arkitektur, maleri, skulptur, grafikk) som Colbert av Ludvig XIV var blitt utnevnt som minister for, eksisterte mer i navnet enn i gavnet. Først i 1793, etter 1789-revolusjonen ble det opprettet en skole for ”skjønne kunster”, mens et eget akademi for skjønne kunster ikke ble etablert før i 1816.¹⁶¹ Selv om Lessing allerede i 1766 i Laocoon-traktatet

¹⁵⁸ Gérard Sabatier, ”Beneath the Ceiling of Versailles”, i *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, red. av Allan Ellenius, (Oxford: Clarendon Press, 1998), 240.

¹⁵⁹ Siteret etter Heinich, *Du peintre à l'artiste*, 44.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 12.

¹⁶¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* (Paris: Gallimard, 1997), 75-76.

bedyret at religiøse bilder ikke fortjente betegnelsen ”kunstverk” ettersom den symbolske betydningen dominerte på bekostning av skjønnheten, gjaldt fortsatt offisielt Horats utsagn fra antikken ”Ut pictura poesis” (malerkunsten som poesien) som udiskuterbar sannhet.¹⁶² Ifølge denne rådende oppfatningen skulle samtlige kunstarter bidra på hver sin måte til å memorere kongen som likeledes var et religiøst motiv i den forstand at kongen var innsatt av Gud. Annerledes sagt var det ”den kongelige maktens herlighet” (*gloire*) som skulle ”funkle i alles øyne.”¹⁶³

Ettersom monumentet og portrettet i den representative offentlighet skulle tre i den adelige opphøydes sted, så innebar det nettopp for disse to genres del at det ikke ble skjelnet mellom et politisk nivå og et kognitivt eller erkjennelsesmessig nivå, såfremt det angjeldende monumentet eller portrettet på et fremstillingsteknisk og håndverksmessig nivå oppfylte samtidens kriterier for hvordan adelige personer skulle portretteres.¹⁶⁴

Det dreier seg om kongens fysiske historiske kropp, kongens juridisk-politiske kropp, og portrettets sakrament-semiotiske kropp. Det skrevne portrettet (*portrait écrit*) skulle redegjøre for lesbarheten av kongens handlinger, og det malte portrettet (*portrait peint*) hadde som oppgave stå for synliggjøring.¹⁶⁵ Mens musikk, teater og poesi hørte til kunstarter som kunne iscenesettes, synges og fremsies, så var maleriet av hoffet betraktet som det fremste representerende medium.

I vår sammenheng innebærer dette at maleriet ble ansett som det kunstneriske mediet som best egnet seg for å tre i kongens sted, i og med Horats *Ut pictura poesis* ikke ble fortolket som i renessansen der poesi og maleri ble vurdert som likeverdige. Snarere ble maleriet, spesielt historiemaleriet, som nettopp hadde allegoriske fremstillinger av kongen som sin fremste gjenstand, vurdert som noe mer enn diktning. Qva inkarnert guddommelig makt deltok kongen i skapelsens mysterium,

¹⁶² Gothold Lessing, *Laocon*, oversatt av J.-F. Groulier, (Paris: Hermann, 1990), 93.

¹⁶³ ”Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux”, Marie-France Auzépy og Joël Cornett i *Palais et Pouvoir. De Constantinople à Versailles*, red. av Marie-France Auzépy og Joël Cornett (Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2003) 5, 25.

¹⁶⁴ Lars Olof Larsson, universitet i Kiel, foredrag om portrett 24.3.04, universitetet i Oslo.

¹⁶⁵ Når Louis Marin på spørsmålet om hva en konge er, svarer ”et portrett av kongen”, fastslår han samtidig hvordan det offentlige er å oppfatte som synonymt med det adelige. Han gjennomfører en *semiologisk* analyse av de tre nevnte nivåene i *Le portrait du Roi* (Paris: Éditions de Minuit, 1988) 12, 20, 147, mens Alain Desrosières og Laurent Thévenot foretar en *sosiologisk* analyse av de tre nivåene i *Les catégories socio-professionnelles* (Paris, *La Découverte*, 1988), 34.

som bidro til å gi maleriet en nærmest hellig status.¹⁶⁶ Riktignok er det viktig å presisere at det ikke er maleriets estetiske egenverdi det her er tale om, men snarere malerimedietts illusjonsskapende egenskap.

Portrettet som Hyacinth Rigaud (1658-1743) har malt av Ludvig XIV er ett emblematiske eksempel på historiemaleri som påminnelse om kongens makt.¹⁶⁷ Et annet er Le Bruns illusjonistiske takmaleri i speilhallen på Versailles ”Kongen styrer ved seg selv”.

Kongedømmets materielle overlegenhet ble iscenesatt på bekostning av undersottenes politiske frihet og ved beskatning av befolkningen. Den serien med trestikk (gravures) som ble spredt utover hoffets snevre krets og utformet som et memorandum til forherligelse av de kongelige territorienes prakt og velde, kan sies å føye seg inn i monumentets hegemoniske funksjon, nemlig som ledd i legitimering og demonstrasjon av makt. Trestikksamlingen var en spektakulær demonstrasjon av hva Ludvig XIV ”var i stand til å kjøpe – med skattene fra sitt kongedømme på 20 millioner franskmenn – og som ingen annen prins i Europa hadde råd til”¹⁶⁸. I ordlyden fra 1667 skjelnes det verken mellom kunst og håndverk, eller mellom naturgjenstander og kunstgjenstander ettersom alle menneskeskapte produkter så vel som utstoppede dyr og andre kuriositeter fra kongens samlinger”...de kongelige byggenes planer og elevasjoner, malte og skulpturerte ornamenter, scener og figurer fra hans majestets cabinet samt fra andre steder, så vel som figurerer av planter og dyr av alle arter, og andre sjeldne og enestående gjenstander.”¹⁶⁹ Kongen var verken en estet eller en kunstfortolker i moderne forstand, men en samler (collectionneur) av curiosa. I likhet med de fleste europeiske adelige med samlinger som senere kom til å bli nasjonalisert og offentliggjort, så var det overordnede siktemålet å overvelde og imponere undersåttene.¹⁷⁰ Det var først og fremst Versailles som skulle bli referert til

¹⁶⁶ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, 72.

¹⁶⁷ Under Ludvig XIV var det mestring av historiemaleri og kongeportrett som ga kunstnere adgang til opprykk i akademiets militært organiserte hierarki. Å mestre historiemaleriet som genre var ensbetydende med å beherske et sammensatt motivmessig så vel som maleteknisk repertoar, ettersom mytologiske og allegoriske emner fordret mestring av akt og draperi som igjen innebar å beherske komplekse komposisjoner, fremstilling av dybde og volum, lys og skygge mm.

Rigaud som var, ”maler av historie og portretter” ble utnevnt til offiser i 1682 og innehadde ulike poster inntil han ble assisterende professor i 1702 for så å bli utnevnt professor i 1710, for til sist å bli rektor og direktør i 1733. Heinich, *Du peintre à l'artiste*, 81-83.

¹⁶⁸ Sabatier, ”Beneath the Ceiling of Versailles”, 230.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 233.

¹⁷⁰ *Ibid.*

som ”den gode smaks tempel”, men det ble Louvre med salongen som senere i den borgerlige tidsalder kom til bemektige seg smaksmonopolet.

I den representative offentlighet var monumentale byggs fasadeutforming et politisk motivert valg fremfor et estetisk. Slottsanlegg og palass kan defineres som ”en gitt overmakts visuelle tegn, materielle form og romlige inskripsjon”, nettopp som ”uttrykk for politisk makt”¹⁷¹ Mens faste regler for bruk av greske søyleordener som dorisk, jonisk og korintisk lenge ble holdt i hevd ved sirkulasjon av arkitekturtraktater, tok disse stilistiske tøylenes til å bli løst opp med Versailles der rokokkoen etter hvert lot fantasien få uhemmet spillerom.

Valg av søyelorden på kongens parisiske, residens, middelalderslottet Louvre, kan tjene som eksempel på at fasadevalg hadde klare ”politiske implikasjoner”.¹⁷² Her ble den klassiske søyleordenen tilsidesatt, til fordel for en egen nasjonal variant av ”den franske (kolonne) orden”. Debatten (la querelle) mellom de gamle (les anciens) og de moderne (les modernes) om tilknytningen til antikken, foregikk på slutten av Ludvig XIVs regjeringstid på 1680-tallet. Dette var en politisk debatt i den forstand at selve spørsmålet om hvorvidt samtidens moderne, det vil si samtidens kunst og vitenskap, var mer overlegen enn antikkens, innebar kritikk av det bestående. Slike spørsmål rokket ved en trosøverbekreftelse som på 1600-tallet hadde vært hegemonisk, nemlig troen på makt som forlengelse av antikken kombinert med makt som gudegitt og dermed naturgitt. I stedet trådte oppdagelsen av det menneskeskapte og kontingente, sammen med troen på ”fornuft” fremfor ”autoritetstro”.¹⁷³

Kongelige (nå offentlige) plasser og rakkende monumentmonopol

I Paris skulle byplanlegging under Ludvig XIV bryte med den middelalderske byens grenser, ettersom de gamle bymurene under Charles V (og Louis XIII) ble

¹⁷¹ ”Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux”, Marie-France Auzépy, Joël Cornett I *Palais et Pouvoir De Constantinople à Versailles*, (Paris: Presses Universitaires de Vincennes.PUV, 2003), 5, 25.

¹⁷² Peter Burke, ”The Demise of Royal Mythologies” i *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, red. Allan Ellenius, (Oxford: Clarendon, 1998), 246.

¹⁷³ Ibid. 250. Burke påpeker at denne debatten av ettertidens litteraturhistorikere som oftest er blitt drøftet som en rent litterær diskusjon, mens det for samtidens aktører derimot, var vanskelig å skille den litterære konteksten fra den ”politiske konteksten”, ettersom de fleste hadde vært i kongens tjeneste. Boileau hadde vært kongens historiograf og forsvarte de gamle mens Perrault hadde vært rådgiver for Colbert og forsvarte de moderne. Mens Boileau betraktet seg som en ny Horatio i hoffet til en ny Augustus, der det ikke syntes som noen motsetning å hylle både Roma og Paris, så kritiserte de moderne denne innstillingen. Påstanden om at Ludvig XIV overgikk Augustus, innebar å glorifisere kongen, hevdet de.

erstattet med store boulevarder på høyre bredd (*rive droite*).¹⁷⁴ At Ludvig XIV gjorde om på den tidligere tradisjonen med en kirke eller katedral som det sentrale sakrale og arkitektoniske midtpunkt som byer ble anlagt omkring, fikk vel så store konsekvenser for byplanleggingen og bidro samtidig til å underbygge myten om kongen som universets midtpunkt. Heretter skulle nemlig kongelige monumenter tre i den forhenværende geistlige overmaktens sted som det sentrale midtpunkt som arkitekturen skulle underordnes.¹⁷⁵ Utover slottet Louvre og palais Royal samt noen få andre bygningskomplekser fra 1600-tallet, er det i Paris noen bevarte kongelige (nå offentlige) plasser som kan tjene som eksempler på det disiplinære sedimentet.

At det ikke fantes offentlige plasser som ikke samtidig var kongelige, er eksempel på hvordan det politiske ikke var til å skille fra det estetiske innenfor den representative offentlighet. Det var kongen som hadde monopol på oppførelse av monumenter og statuer på plasser vi som i dag kalles offentlige. Denne form for plasskonstruksjon, kjent fra romertidens godt bevarte rytterstatue av Marcus Aurelius, som ble plassert på Capitolhøyden og som Michelangelo utformet plassen i forhold til, skulle senere utgjøre et paradigmatiske eksempel for 1800-tallets monumentproduksjon. Heretter skulle ”monumentets logikk” innebære en sentralt plassert ”figurativ og vertikal” skulptur der sokkelen utgjorde en viktig del av strukturen ved å formidle mellom sted og ”representativt tegn”.¹⁷⁶

Alternativt til de sentralt plasserte rytterstatuer, kunne plassenes sentrum under Ludvig XIV være utstyrt med obelisker, kolonner samt andre typer monumenter viet den opphøyde, le souverain. Statuer av Henri IV og Louis XIII prydet hhv. Place Dauphine og nåværende Place des Vosges.

I Paris er det spesielt to kongelige plasser som til å begynne med bar kongens navn, og som begge regnes for å være like typiske for Ludvig XIVs klassiske

¹⁷⁴ Pierre Merlin, *L'urbanisme* (Paris: Presses Universitaires de France, 1991) 19.

¹⁷⁵ ”De nombreux monuments sont liés au *dessein urbain*. L’Eglise impose sa croix dans les aîtres, sur les parvis où le XVIIe s. ajoute puits ou fontaine. Le XVIIe e s. inverse les rapports entre l’oeuvre et son entourage en inventant la *place royale* qui subordonne le cadre architectural au monument.” Gardes, *Le monument public français*, 12.

¹⁷⁶ Rosalind E. Krauss, ”Échelle/monumentalité Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi” i *Qu’est-ce que la sculpture moderne?* 246-254 (Paris: Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, 1986), 247. ”Sculpture in the expanded Field”, i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, 12. utg. (Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press, 1999) 279.

byplanlegging.¹⁷⁷ Begge plasser kom senere til å bli sentrale scener for historiske omveltninger samtidig som de i dagens Paris kan tjene som paradigmatisk eksempler på det disiplinære sediment. Det er Place Louis XIV (nå place de la Concorde) prosjektert av Gabriel, der det var skafottet som under 1789-revolusjonen erstattet monumentet som sentrum for folkemengdens blikk, og det er plass Louis-le Grand (Place Vendôme) prosjektert av Jules Hardoin-Mansart, der Vendômekolonnen, reist av Napoleon I, kom til å bli revet under Pariskommunen i 1870.

Monumentmonopolet og de kongelige plassenes rytterstatuer passerte ikke ubemerket hen for gjennomreisende og pilegrimer på vei til den evige stad Roma.¹⁷⁸ Samtidig er det på 1670-80-tallet mot slutten av Ludvig XIVs regjeringstid, mulig å registrere hvordan tidligere hevdvunne ”sannheter” slo sprekker i en stadig mer sekulær verden. Slik ble verken forestillingen om kongens hellige naturgitte makt eller forestillingen om kongemakten som forlengelse av den klassiske antikken lenger selvsagte forestillinger.

Når det gjaldt oppføring av monumenter til kongen, gjorde dette seg utslag i to debatter som begge relaterte til den mer ovegripende diskusjonen mellom de gamle (*les anciens*) og de moderne (*les modernes*) om hvordan tilknytningen til den klassiske antikken skulle være. Den ene gjaldt hvorvidt innskriften på monumentene skulle ha latinsk eller fransk språkdrakt. Den andre dreide seg om hvorvidt kongen skulle portretteres med moderne klær med ditto våpen som muskett blant trofeene som symboliserte frihet, slik oppførelse av triumfbuer til ære for Ludvig XIV senere skulle gjøre det på 1670-tallet. Mens latinen seiret i debatten om språkdrakt ettersom latin fortsatt ble vurdert som uunnværlig for internasjonal kommunikasjon, endte debatten om klassisk versus moderne klesdrakt, med et kompromiss, som innebar at kongen i de fleste statuer ble fremstilt med romersk rustning men med ”moderne” 1700-talls parykk. Ett eksempel er Borrominis rytterstatue av Ludvig XIV, som det nå står en kopi av utenfor Louvre.

¹⁷⁷ Karakteristisk for klassisisme i byplanlegging er Versailles stjerneplass, de første sykehusene (hospitale)(Saint-Louis og Salpêtrière) samt de kongelige plassene sentrert omkring et kongelig monument. Merlin, *L'urbanisme*, 17-19.

¹⁷⁸ Thomas Rowlandson (1756-1827) ble sjokkert over monarkiets statuer som utgjorde et iøyenfallende trekk i de fleste franske større byer. Malcolm Baker, ”Forms in Space, c. 1700-1770, I *The Oxford History of Western Art*, red. av Martin Kemp, 280-290(Oxford: Oxford University Press, 2000), 281.

Monarkens presentasjon var så tett forbundet med den klassiske tradisjonens prestisje, at en avledning og et frafall fra denne tradisjonen, skapte problemer for forfattere og kunstnere. Beskrivelser eller bilder av Ludvig som Alexander, Apollon eller Augustus "mistet resonans eller (som Walter Benjamin ville si) sin "aura". Ikke desto mindre, var det vanskelig å oppgi dem fordi det var lite å erstatte dem med".¹⁷⁹ Han konkluderer med at investeringene i kongens "representasjon" var så tunge under Ludvig XIVs regjeringstid, at det kan argumenteres for at selve antallet "medaljer, rytterstatuer, tapissierier, osv. (særlig i annen halvdel av regjeringstiden) var et svar på en serie kriser". Krisemaksimeringen ser han som uttrykk for hvordan kongens makt, slik den ble båret oppe av en kult som kombinerte kristne og klassiske allegorier, allerede under Ludvig XIV begynte å forvitne under presset fra undersåtter som tok fornuften fatt. Også Marc Jimenez påpeker at 1680-årene er uttrykk for en sammensatt krise som angår monarkiets "absolutisme, bruken av antikke modeller samt iverksettingen av *Fornuft*" som noe annet enn uttrykk for autoritet.¹⁸⁰

Gamle Christiania, kvadraturen

I Christiania, er det bebyggelsen i rutenettet omkring Akershus festning, kalt *Kvadraturen*, som tjener som eksempel på det disiplinære sedimentet. Sammenlignet med Paris, er Christiania, i tidsrommet 1624-1814, en disiplinær provinsby under de eneveddige danske konger over et tidsrom på nær to hundre år (1624-1814) – med få og fattige innbyggere. Før 1624 foreligger ingen manntall, skattelister eller kirkebøker, men befolkningen blir anslått til ca. tre tusen i 1620.¹⁸¹

Mens den franske kongemakt via den representative offentlighet materialiserte seg i storslått slottsarkitektur, hageanlegg, kunstsamlinger og øvrig prakt, var det til sammenligning sparsommelig og nøkternt her tillands. Imidlertid ble Akershus festning utbygget i Kristian 4.s regjeringstid (1488-1648) i perioden 1616-25 samtidig som deler av anlegget ble gjort om til slott med innhenting av murmestre og

¹⁷⁹ Burke viser flere eksempler på hvordan det klassiske repertoar blir stilt spørsmålsteget ved og skapte det han kaller en "krise" når det gjaldt kunstnerisk og arkitektonisk fremstilling ("the crisis of representation") og et "forfall" når det gjaldt selve tilknytningen til det klassiske "the decline of correspondance". Burke, "The Demise of Royal Mythologies", 247.

¹⁸⁰ Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, 72.

¹⁸¹ Knut Sprauten, "Byen ved festningen. Fra 1536 til 1814" i *Oslo bys historie*, bind 2, (Oslo: Cappelen, 1992), 81.

steinhoggere fra Amsterdam samt arbeidskraft fra Gudbrandsdal.¹⁸² På skissen av kvadraturen til en hollandsk ingeniør i 1648 er *Hellig Trefoldighetskirke* tegnet inn. Den ble innviet i 1639.¹⁸³

I det hele tatt ble den overveiende del av kunst- og kunsthåndverk før reformasjonen i 1536 her hjemme knyttet til *kirkegods* i byene Trondheim, Bergen, Hamar, Kongsberg, Tønsberg, Stavanger og Christiania samt til kirker i landet forøvrig. Vi hadde ”nokre festningar, borger og byhus som nok har vore praktfullt utstyrte etter norske forhold, men stort sett var kyrkjebygget framleis den einaste offentlige staden der folk flest kunne sjå bilde og skulpturer.”¹⁸⁴ Det dreide seg om utskårede portaler og prekestoler i tre, bemalte altertavler, relikvieregjemmer, helgenskrin og kandelabre i edle metaller, mest sølv. Etter reformasjonen da oppdrag til håndverkere ble sterkt redusert, kom samtidig snekkerfaget til som nytt håndverk som en spesialisering av tømmermannsyirket. På 1630-40-tallet innebar dette berikelse av inventaret med frittstående søyler, tredimensjonale figurer og ”svulmende ornamentikk” parallelt med håndverkerlaugenes vekst her tillands.¹⁸⁵

Ettersom lensadelen besto av danske embetsmenn som kom hit for å administrere, og ikke som private jordgodseiere, var ”private slott” unntak.¹⁸⁶ Likefullt økte tilfanget av rikmannshus på 1600-tallet der arkitektoniske elementer som gavl og fremspring (karnapp) samt tak med brukne hjørner, kalt Mansardtak etter den franske 1600-talls-arkitekten Francois Mansart.¹⁸⁷ Når det gjaldt maleri og skulptur var det på 1600-tallet fortsatt mest bibelske motiver som ble skildret og geistlige personer som ble portrettert, utover produksjonen av topografiske landskapskilderier.¹⁸⁸ Det ”profane maleriet” ble først utbredt på 1700-tallet parallelt til et mer differensiert borgerskap.¹⁸⁹

¹⁸² Sprauten, ”Byen ved festningen”, 140.

¹⁸³ Ibid., 155.

¹⁸⁴ Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 1997), 106.

¹⁸⁵ Ada Polak, ”Kunsthåndverk og kunstindustri 1536-1814”, i *Norges kunsthistorie*, red. av Knut Berg m.fl., 247-317, Bind 3, 247.

¹⁸⁶ Jan Hendrich Lexow, ”Arkitektur 1536-1814”, i *Norges kunsthistorie*, red. av Knut Berg m.fl., 7-121, Bind 3, 19.

¹⁸⁷ Sprauten, ”Byen ved festningen”, 393.

¹⁸⁸ Dag Sveen, *Fra topografisk skildring til ”voyage pittoresk”*, 1984.

¹⁸⁹ Sigrid Christie, ”Maleri og skulptur 1536-1814”, i *Norges kunsthistorie*, red. av Knut Berg m.fl., 121-247, (Oslo: Gyldendal, 1982) 160.

Det var tett oppunder festningen, at *Kvadraturen* ble anlagt og omgitt av en høy voll. Dette byanlegget fra 1600-tallet, tjener som et paradigmatisk eksempel på disiplinært sediment, både fordi bydelen er blitt til gjennom tvang og fordi kongen øvde direkte innflytelse på konstruksjonen. Kong Christian IV beordret nemlig befolkningen i det gamle Oslo, etter svenskens erobring og bybrannen, å flytte lenger vest, fra området under Eiaberg, nærmere Akershus for å få bedre beskyttelse. Selv om det ikke dreier seg om en sentralisering à la Ludvig XIV, er det ingen tvil om kongens utøving av makt når det gjaldt grunnleggelsen av den nye ”kjøpstaden” som er ”kaldet Christiania”.¹⁹⁰ Kongen hadde ved utstikkingen av det nye rektangulære gatenettet i 1624 påbudt ”murtvang” og sammen med den ”uvanlige gatebredden” på 15 meter, var dette en måte å sikre seg mot brannkatatofe ettersom Oslo i historisk tid før byen i 1624, var blitt hjemsoekt av fjorten branner.¹⁹¹ Bebyggelsen ble utformet i samsvar med renessanens forestillinger om ”det regulære og velordnede som gjennomført prinsipp” ifølge en byplan preget av symmetri og aksefaste gatenett”.¹⁹² Disiplinen kommer til uttrykk ved ”brede, rette gater som gir oversikt og tillater oppsyn, *torvet* som midtpunkt, *rådhuset* med øvrigheten og ”*politiet*”, *kirken* som religiøst tvangsapparat, *tukthuset* for dem som overtrer lovene, boliger, butikker, verksteder, fjøs og stall for husdyr – alt dette omgitt av vernende voller med byporter”.¹⁹³

Befolkningens inndeling i stender, ble markert gjennom klesdrakt, hilsemåter og andre former for gester. *Adelen* har sitt eget lovverk, det har også *militærvesenet* (som på høyeste trinn dels sammenfaller med adelsvesenet); *borgerne* bestemmes gjennom deres tillatelse til å drive håndverk og kjøpmannskap; resten – og det er flertallet – et *almuen*, den fjerde stand av tjenestefolk løsarbeidere, fattige og gale m. fl.”¹⁹⁴ Herskap og tjenere bor i samme hus, på samme måte som kongelige, adel og undersåtter gjorde det i Paris i samme tidsrom, slik, *Palais Royal*, kongefamiliens parisiske residens ved siden av Louvre, er eksempel på.¹⁹⁵

¹⁹⁰ Sprauten, ”Byen ved festningen”; 151.

¹⁹¹ *Ibid.*, 159.

¹⁹² *Ibid.*, 15.

¹⁹³ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 54.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ ”Perhaps the most striking place in Paris mixing rich and poor was the Palais-Royal, next to Louvre. This home of the Orléans family had been developed as a great rectangular building enclosing a park. Open colonnades lined the building at ground level and the park was cut in half by a long wooden shed, the *galerie de bois*.” Richard Sennett, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization* (London og Boston: Faber and Faber), 277-278.

Skillet mellom byborger og rettighetsløs, ble derimot markert via forskjellen mellom by og omland, eller mellom "urban fortetning" og forstedene utenfor, enten det var i Paris eller Christiania. Til Christianias forsteder hørte Grønland, Vaterland og Piperviken. Betingelsene for borgerskap er å befinne seg innenfor øvrighetens regulerte område. Absolutismens kode materialiseres via en historisk betinget teknologi som "tvinger mennesker sammen på en bestemt måte (kvadriljering, koordinering, regulering), der "antallets faktisitet" manifesterer seg via "smittefare og stank" som bestemmende for periodens hygieniske forhold.¹⁹⁶

Den representative offentlighet, som den eneveldige koden legitimeres via, ble i 1700-tallets Christiania opprettholdt av embetsstand og "plankeadel"; et oppadstigende velhavende nærings- og sjøfartsdrivende borgerskap. Dette "trelastpatrisiatet" sto langt over andre borgere i rikdom og innflytelse og "dominerte bylivet i sin alminnelighet" samt påtok seg oppgaver som "grenet inn mot det offentliges ansvar og virksomhet".¹⁹⁷ Disse markerer makt ved å etterligne adel og høyerestående borgerskap i England og på kontinentet i atferd, livsstil, klesvaner, byggeskikk og interiør. Nå først ble bilder og skulpturer ble "borgarleggjorde".¹⁹⁸ Det var i denne perioden at gårds- og hageanlegg som Bogstad og Ullevål ble anlagt. Utover på 1700-tallet skjer det dermed en forskyvning av maktforholdet mellom statsmakt og pengemakt, som slik åpner opp for den offentlighetsformen som skulle komme til å erstatte den representative, nemlig den borgerlige.

2) Mellom disiplinært og borgerlig sediment

Den representative offentlighet ble ifølge Habermas avløst av den borgerlige offentlighet. Hvorvidt den representerende formen likevel fortsatte å eksistere ved siden av, omtaler han ikke.¹⁹⁹ Imidlertid antar vi at det kan ha vært overgangsformer, eller rettere sagt at konvensjoner og handlemåter som gjaldt innenfor den representative offentlighet, ble satt ut av funksjon etter hvert som denne offentlighetsformen ble spaltet opp i skillet mellom private og offentlige elementer. Kun innenfor et slikt perspektiv som innebærer autonomi på ulike nivåer, kan det

¹⁹⁶ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 54.

¹⁹⁷ Sprauten, "Byen ved festningen", 311.

¹⁹⁸ Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 123.

¹⁹⁹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 23.

registreres hvordan det nettopp var autonomien som ga rom for de revolusjonæres omfortolkning av representative virkemidler til egne politiske formål samtidig som de initierte nye fora og samlet seg som privatfolk til et kritisk publikum.

Med andre ord kan de revolusjonære sies å overta, revidere og endre den representative offentlighetens minnefunksjoner (arkitektur, monument og kunst) og iscenesettelsesritualer (prosesjoner og fester) samt oppdragelsestradisjoner (akademi, utstilling). Dermed kan parisisk bygde omgivelser som i dag fremstår som *klassiske* fordi de betjener seg av et klassisk repertoar, utmerket godt være tilkommet i ulike tidsrom og slik kronologisk tilhøre ulike sedimenter, hhv. det disiplinære og det borgerlige.

Riktignok ble det kongelige monumentmonopolet holdt i hevd lenge etter Ludvig XIV slik at Pierre Patte så sent som i 1767, kunne fastlå i sin kunstteori at det ikke ”var vanlig å reise monumenter til store generaler eller andre berømte menn i Frankrike; det er bare kongen som har anledning til det”.²⁰⁰ Samtidig var det nettopp i lang tid før revolusjonen og i hvert fall fra og med midten av 1700-tallet, at båndene mellom hoffet og akademiet tok til å løsne.

Den eneveldige kunstpolitikken, som blant annet var diktet av det kongelige akademiene for hhv. arkitektur, maleri og skulptur, mistet gradvis grepet etter hvert som akademi og salong fikk en mer offentlig karakter. Dette innebar at kunstnerne begynte å forholde seg til de ulike kravene slik disse ble formulert av en stadig større krets av kosmopolitisk innstilt adel og velhavende parisisk borgerskap. Saint-Aubins gouache fra salonen i 1767 viser riktignok at genrehierarkiet med historiemaleri, portrett og landskap ble holdt i hevd, men samtidig går det frem at et gryende privat marked både for bilder og byster i hendige formater, var på fremmarsj.²⁰¹ Spesielt økte omsetningen av publikumsvennlige småbilder i genre som portrett og landskap.

Allerede i slutten av Ludvig XIVs regjeringstid mistet det monarkiske eneveldet den statlige kontrollen over kultur og vitenskap. Den strenge sensuren av skrifter og bilder lot seg ikke lenger opprettholde. En motkultur eller en gryende offentlighet var i ferd

²⁰⁰ Patte, *Monuments*, sitert etter Berggren, *Giordano Bruno*, 22.

²⁰¹ Baker, ”Forms in Space c. 1700-1770”, 289.

med opparbeide seg i Paris med pressen, vitenskapelige skrifter, kretsene av filosofer og kunstnere omkring de litterære salongene og akademiet.²⁰²

Midlertidig arkitektur og ”klassisk” iscenesettelse under Bourbonerne

Etter Ludvig XIV flyttet kongeslekten Bourbon til Paris. Med Philip av Orleans som henla sin residens fra Versailles til Paris, mistet hoffet sin ”som offentlighet” i det byen overtar hoffets kulturelle funksjoner, og storslått seremoniell viker for ”en nesten borgerlig intimitet.”²⁰³ Imidlertid skulle festprosjeksjonene bibeholdes.

Festene under l’ancien régime var først og fremst for folk i byene som ikke deltok annet enn som passive tilskuere. I antikken ble festprosjeksjoner regissert med triumfbuen, som et uunnværlig arkitektonisk element, der folkemassen skulle passere. Ettersom Paris ikke hadde noen monumental portal, så ble det laget erstatninger som kunne tjene samme symbolske funksjon. Store triumfbuer ble malt på oppspente lerreter og kartonger. Dessuten ble annen midlertidig arkitektur oppført som små tempiettoer, obelisker, kolonner og pyramider i tråd med repertoaret fra arkitekturen i antikkens byer.

Særlig under Ludvig XVI ble det konstruert arkitektur som det var meningen skulle være provisorisk, men som i mange tilfelle ble stående og som slik bidro til å *forandre Paris’ arkitektoniske profil*. De midlertidige festarrangementene, var påskudd for visuell iscenesettelse av føydalmaktens monumentalitet, som så gradvis ble tilpasset moderne behov. Mens festene pågikk, men også i hverdagen, tenderte det urbane landskap mer og mer til å ”gjenopplive” heller enn bare å referere til et ”nytt Roma” slik tilfellet var under renessansen. Selv lenge før man begynte å kalle komediateatret i Paris (la comédie française) for Odéon, før kirken St-Geneviève ble omgjort til gresk *Parthénon* eller romersk Panteon, så ble hagen i Palais Royal ved Louvre sammenlignet med *Forum Romanum* og de parisiske bymurene med *Propyleene*.

Mens betegnelsen *tempel* først var reservert antikke templer og kirker, så ble bruken utvidet i denne perioden til offentlig og private bygg som enten hadde gresk

²⁰² Nettside: *La monarchie absolue et son déclin, Le grand Siècle et le Siècle des Lumières*, <http://bnf.fr/loc/bnf0005.htm>

²⁰³ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 29.

romersk forstykke (pronaos) eller også fikk bygget en slik. Dette ble gjort for at angjeldende bygning skulle assosiere til et hellig sted, mer og mer uavhengig av byggets funksjon. Det var på denne måten at *offentlige* politiske bygg som parlament og rådhus så vel som kulturbygg som museer, operaer, teatre og konserthus ble utstyrt med monumentale tempelfasader for at de alle skulle assosiere til Musenes tempel. Når slik tempelgavlen nå en gang ble innført på profane moderne bygg og "une fois nommée" som musenes tempel, så åpnet dette for en bruk av tempelgavl på bygg generelt som på monumenter spesielt. Ifølge Daniel Rabeau ble byggene med et klassisk repertoar, straks "innlemmet i den "sanne" arkitekturens rekke, det vil si, den arkitekturen som tjente som modell for intet mindre enn en universell arkitektur." ²⁰⁴

Midlertidig arkitektur og festprosjon som politisk revolusjonær kult

"Kunstene har tjent despotismen og vendt folket bort fra dets virkelige interesse." Quatremère de Quincy

"Kunstene skal ta igjen all sin verdighet og ikke prostituere seg ved å repeter handlingene til ambisiøse tyranner" Jacques Louis David

Mens tempelgavl (pediment) sammen med det øvrige klassiske repertoaret som arkader, søyleordener, kapiteler, pilastere, frittstående kolonner m.m. i Frankrike ble brukt av eneveldige konger hhv. Ludvig XIV, XV og XVI i den representative offentlighet for å inngi disiplin og ærbødighet for overmakten (le souverain), så skulle dette symbolinnholdet gradvis forskyves i en annen retning med en gryende offentlighet og spredning av opplysningsfilosofien. Det ble vanligere å henvise til antikkens samfunn, kunst og arkitektur for å påberope seg "fornuften og naturen" (*la raison et la nature*) i universell rett til selvbestemmelse og *frihet*. ²⁰⁵

Slik er det mulig å betrakte overgangen mellom representativ og borgerlig offentlighet, mellom disiplinært og borgerlig sediment som overgang fra monument (arkitektur og kunst) som påminnelse om føydal overmakt til påminnelse om folkets politiske makt.

"Offentlighet er folkets vakt" (*la publicité est le sauvegarde du peuple*) var det inngraverte skriftbilde på en av myntene som sirkulerte i revolusjonsårene. Det var *de andre borgernes jevnbyrdiges øyne*, forestillingen om et forpliktende fellesskap i

²⁰⁴ Daniel Rabeau "Architectures et fêtes révolutionnaires" *Art Press Spécial, 1789 Révolution Culturelle Française*, (Paris: 1988), 167.

²⁰⁵ *Ibid.*

gjensidig respekt for hverandres frihet og likeverd som skulle overta for den fordums overopphøyde kongens (le souverains) overvåkende øye.²⁰⁶

Allerede i flere tiår før revolusjonen, i 1760- og 1770-årene, bidro økt samfunnsengasjement og filosofiske debatter til å se den klassiske kunsten og arkitekturen løsrevet fra dens vanligste funksjon som symbol for autoritet og regelvelde, til heller å se den som uttrykk for de meniges plikter, dyder og rettigheter. Forestillinger om den kjempende bysoldat og den meningsberettigede stoiske filosof som begge lever i frivillig fattigdom for til gjengjeld i fellesskap å bygge et demokratisk samfunn, var forestillinger som vanlige franskmann med litt utdannelse og dannelses lett kunne identifisere seg med.

Begrepene *patriotisme* og *virtus* (dyd) og den betydning som disse begrepene ble investert med, kan sies å oppsummere denne forandringen. Den økte kløften mellom klassisk tradisjon og føydalmaktens behov” skapte et nytt felt som kunstnere kunne operere på” og som ga mulighet for offentlig påvirkning og dialog.²⁰⁷ Både maleren Jacques-Louis David og billedhuggeren Quatremère de Quincy, mest kjent som teoretiker og administrator, posisjonerte seg begge politisk, med ansvarlige poster innenfor den revolusjonære regjeringens departementer, og måtte unngelde for det ved å bli fengslet under Robespierre sitt terrorvelde.

Den demokratiske impulsen som ga støtet til midlertidige skulpturer og andre typer temporære iscenesettelser, innebar direkte deltakelse. Derfor kan den betraktes som en inversjon av monumenttradisjonen under det franske monarkiets representative offentlighet. Der statuene før skulle påminne under evighetens synsvinkel samt formane og nærmest skremme til underdanig lydighet under politiske eneherskere, skulle nå statuene minne om det historisk nye, men skjøre fellesskapet mellom borgere, en forestilling som revolusjonære makthavere ernærte seg av.

I forbindelse med en av revolusjonsfestene som billedkunstneren Jacques-Louis David var hovedansvarlig for i 1793, ga han uttrykk for å ville skape et monument tilegnet Republikken. Hensikten med monumentet var å markere

²⁰⁶ ”Å gjøre synlig, det er etisk forsvarlig. Fravær av privatliv, ingen grenser mellom det individuelle og det sosiale, vilje til gjennomsiktighet, det er det revolusjonære idealet. En av revolusjonens emblemer, som vi ikke skal glemme, er det overvåkende øye.” Mona Ozouf, ”Les fêtes révolutionnaires”, *Art press spécial, 1789 Révolution culturelle française*, 14.

²⁰⁷ Thomas Crow, ”Classicism and Virtue”, i *Nineteenth Century Art A Critical History*, red. Thomas Crow, Brian Lukacher, Lina Nochlin, Frances K. Pohl (London: Thames & Hudson, 1994), 14.

”fornuftens evige triumf over fordommer” og skulle plasseres rett ved den kirken, St. Geneviève, som folket hadde gjort til ”sitt Pantheon”, på øya i Seinen der Notre Dame ligger, Ile de la Cité.²⁰⁸ Videre så David for seg hvordan en tilreisende i fremtiden ville uttrykke seg som følger:”Jeg så en gang konger, i Paris,” statuer som uttrykk for ”ydmykende heltedyrking”, men ”da jeg vendte tilbake var de borte.”²⁰⁹ Om dette monumentet aldri kom til utførelse, skulle imidlertid en grensestein innvies som monument til ”evig minne om ødeleggelsen av føydalismen” samme år.²¹⁰

Om det er berettiget å tale om en ”revolusjonær arkitektur” i politisk forstand, så må det først og sist være arkitektur og kunst skapt for revolusjonsfestene i tidsrommet 1790 og 1800, hevder Rabeau. Spesielt skulle Kunstneres plan fra 1793 (*Plan des artistes*), som ble unnfanget under revolusjonen, utstyre Paris med den første planen for hele byen; en urban struktur og en estetisk anordning som senere byplanleggere skulle la seg inspirere av helt til Haussmann.²¹¹

Når det gjelder arkitektur konstruert for revolusjonsfestene, dreier det seg som oftest om stort anlagte midlertidige kulisser der lite er bevart for ettertiden bortsett fra dokumentasjon. Den avgjørende forskjellen til føydaltiden, er nettopp at de revolusjonære festene kan betraktes som en *visualisering av den politiske diskurs*, som skulle simulere antikke leker for at folket aktivt kunne leve og oppleve sin historisk realitet av ”frihet” der de ideologisk kunne lene seg både på atensk demokrati og romersk republikk. I motsetning til førmoderne festivaler, kom de revolusjonære festivalene til å markere et vendepunkt i vestlig sivilisasjon ettersom deltakerne kunne erfare ”frihet” på kroppen ved å ”sirkulere fritt” ifølge Sennett.²¹² Samtidig hersket forvirring med hensyn til hvordan man skulle oppføre seg som *citoyen* for man ble vel ikke noen bedre borger ved å danse på Champs de Mars, som en uttrykte det.²¹³

Allerede i flere tiår før revolusjonen hadde opplysningens menn forsøkt å dreie

²⁰⁸ Davids monumentforslag forefinnes i konvensjonens rapporter, som ble reproduisert i *Le Peintre Louis David 1748-1825*, Paris: Victor-Havard, 1880, 154-8, sitert etter *Art in Theory*, red. av Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, (Oxford: Blackwell, 2000), 724.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ 6.8.1789 ble det ”første” monumentet tilegnet Republikken reist, til ”evig minne om ødeleggelsen av føydalismen”. Saint-Martin D’Hères Sitert etter Gardes, *Le monument public francais*, 96-97.

²¹¹ Rabeau, ”Architecture et fêtes révolutionnaires”, 167.

²¹² Richard Sennett, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, (London og Boston: Faber and Faber, 1994), 310.

²¹³ *Ibid.*, 307.

arkitekturens symbolikk henimot universelle sivilisatoriske og didaktiske pretensjoner, slik at nyklassisismen for ettertiden kunne fremstå som internasjonal.

Bare de festene som var ”nødvendige for offentlig opplæring” og som kunne ”stimulerte enhet og udelelighet” ga foranledning til å ikle Paris en midlertidig arkitektonisk dekor som ble fornyet fra fest til fest i over flere år fra 1789 til 1793.²¹⁴ Riktignok var det repertoaret fra l’ancien regime slik arkitektene under Ludvig XVI og Marie Antoinette hadde iscenesatt denne, som flere av de samme arkitektene også etter revolusjonen igjen skulle ta i bruk men disse ble nå investert med radikalt andre ideer samt begrenset til provisoriske prosjekter som revolusjonsfester og prosesjoner.

Det provisoriske preget fortok seg etter hvert som stadig mer av arkitekturen kom til å bli stående permanent. Slik har kunstnerplanen fra revolusjonsdagene (*Plan des artistes*), som lenge ingen kjente opphavsmennene til, vært mer skjellsettende for bebyggelsen i Paris enn tidligere antatt.

For første gang ble Paris dermed utstyrt med en skikkelig byplan som Louis Philippe og Haussmann skulle bygge videre på. Revolusjonsfestenes rolle skal ikke undervurderes. Med patriotiske hymner og allegoriske midlertidige monumenter skulle den parisiske befolkningen *aktivt* ta del i ”leker” som la opp til å være så like antikkens leker som mulig, skal en tro gravyrene, pamflettene og tidskriftene fra 1796.²¹⁵

I perioden 1780-1800 var det nærmest en *masseproduksjon* av provisoriske prosjekter. Det var ”horder” av arkitekter og håndverkere som fikk i oppdrag å ”tegne offentlige bygninger, monumenter og provisoriske dekorasjoner for revolusjonsfester”, og som legitimerte deres planer og prosjekter med ”den frygiske luen”, som var tegnet på en ”sann revolusjonær”.²¹⁶ Tre arkitekter skilte seg ut fra denne stereotype produksjonen som mer mimet de umiddelbare føydale forgjengerne heller enn å konsipere arkitektur i pakt med egen samtids forestillinger, slik disse var blitt formidlet av opplysningens menn ”abbed Laugier, Blondel, Winckelmann, Diderot”.²¹⁷ I kontrast til 1750-tallets ”irrasjonelle og pittoreske fortolkning av

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Rabeau, ”Architecture et fêtes révolutionnaires”, 167.

²¹⁶ Emil Kauffmann, *De Ledoux à le Corbusier. Trois architectes révolutionnaires. Boullée, Ledoux, Lequeu*, (1933) sitert etter Chantal Béret ”Une révolution formaliste”, i *Art press spécial, 1789 Révolution culturelle française*, 100

²¹⁷ Ibid.

antikken ”slik denne kom til uttrykk både i arkitektur og maleri, kom disse tre arkitektene til å introdusere enkle eksemplariske former, det vil si geometriske basisformer og den greske doriske orden uten basis og kanellurer. Av disse tre, Jean Jacques Lequeu, Claude-Nicolas Ledoux og Etienne Boullée, er det spesielt sistnevnte etterlatte tegninger, først publisert i 1952, som vitner om en radikal tankegang når det gjaldt å forestille seg hhv. *demokrati* og *idealby*.

Boullée ”demokratiserer monumentene”, som ikke lenger ble konsipert i ”kongens bilde”, men som snarere ble tiltenkt en ”nasjon av borgere”.²¹⁸ Heller enn å tegne overdådige boliger for aristokratene à la mode classique, så var det stort anlagte byplaner og monumenter tilpasset ”rasjonalistiske fordringer” som opptok Boullée.²¹⁹ Det dreide seg om monumenter tilegnet *offentlige* funksjoner, som museum, bibliotek, rådhus, kommunehus, tinghus (palais de justice) og byporter. Museet (*Museum 1783*) sto således i en særstilling som et historisk nytt monument, og representerte et *offentlig sted for læring* som svarte til samtidens republikanske ideer. Form skulle tilpasses den faktiske så vel som den symbolske funksjon i henhold til et register for enkle geometriske former. Slik skulle kuber og sylindere anvendes for offentlige bygg, mens pyramider var tiltenkt begravellesmonumenter. En gigantisk kule, som skulle minne om universet, var tiltenkt et monument over Newton. I tillegg til grunnplanene, *kvadratiske* for institusjoner, *sirkelformede* for forsamlinger og *korsformede* for kirker, så er det like mye Boullées prospekter, av stort anlagte bygde miljøer, av terrengbearbeiding og av interiører, som gjør hans arkitektur til en ”talende arkitektur” (*architecture parlante*). Arkitekturen skulle tale til likesinnede fornuftige men sansende individer i tråd med republikanernes didaktiske ideer om bygninger og monumenter som ”bøker om moral” (*des livres de morale*).²²⁰

²¹⁸ Boullées manuskript som ledsager den samlede serien av tegninger (byplaner/monumenter) i tiden 1781-1792 i *Architecture. Essai sur l'art*, først publisert i 1952. Sitert etter Béret, ”Une révolution formaliste”, 101.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Dufourny A. Détournelle ”Aux armes et aux arts. Peinture, sculpture, architecture, gravure. Journal de la société républicaine des arts séant au Louvre”. Paris An II, cité par Werner Szambien i *Les projets de l'an II*, Paris, 1986.

Sekularisering - estetisering

”Det gjaldt å anerkjenne ”det kunstene har gjort for at friheten skal regjere” Mathieu, president i le *Comité de l’instruction publique*, desember 1793

I kampen om bilder og symboler i revolusjonens farvann blir det mulig å registrere hvordan billedstormingen eller ikonoklasmen fra å være politisk motivert, nemlig å styrte l’ancien régime som den føydale politiske forgjenger, etter hvert skulle bli mer og mer *estetisk motivert*.²²¹ Således skulle bevaringen av monumenter for ettertiden mer og mer motiveres ut fra en rasjonell og sekularisert interesse for det som ble ansett hhv. historisk skjellsettende og kunstnerisk unike fremfor den mer barbariske umiddelbare hangen til å felle fienden ved å ødelegge bildet av fienden.

Den samme rasjonelle interesse som endret revolusjonsmyndighetenes ikonoklastiske orientering henimot ønske om å bevare, var det som også skulle gi støtet til kunst og monument qva dokumentasjon av revolusjonens hendelser og personer, helter så vel som politiske motstandere. Således ble Marie Tussaud (1760-1850) innleid for fortløpende å lage voksmodeller av hodene til nylig giljotinerte forrædere.²²² Giljotinen sto rett ved Louvre fra august 1792 til mai 1793 på samme sted som Napoleon noen år senere skulle la oppføre en triumfbue, *Le Carousel*, for å markere sine militære seire. Revolusjonen utgjør et markant veiskille i historieskrivingen om monumenter. Først nå kan en historisk ny interesse registreres, som vi i vår sammenheng kan kalles *moderne*.²²³ Det er den paradoksale interessen for det gamle som gammelt kombinert med interessen for det nye som nytt. Selve uttrykket *Patrimoine* (fortidsminne, fedrelandsarv) var nærmest et ufrivillig produkt av revolusjonens ødeleggelser, ifølge André Chastel.²²⁴

Ettersom det før 1789 på offentlige plasser var kongen alene som eneveldig kunne la oppføre rytterstatuer, obelisker, triumfbuer m.m., så var det nettopp de

²²¹ Guy Houchon ”Criminologie du vandalisme”; upublisert paper, presentert for *The International Conference on Vandalism*, Paris, 27.-29.10,1982, sitert etter Dario Gamboni, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, (New Haven and London: Yale University Press, 1997), 31.

²²² Alison W. Yarrington ”Sculptures and Public”, i ”The Era of Revolution 1770-1914”, i *The Oxford History of Western Art*, red. av Martin Kemp (Oxford: Oxford University Press, 2000), 343.

²²³ ”Une grande part de la culture relève en effet de cette attitude qui consiste, pour l’homme *moderne*, à respecter, à conserver et à prendre soin des monuments et des traces qui lui viennent du passé et dont il se considère comme l’héritier.” Silvine Agacinski, *Volume, Philosophies et politiques de l’architecture*, (Paris: Galilée, 1992), 193.

²²⁴ *Ibid.*, 217.

samme monumentene som ble vandalismens mest åpenbare mål for revolusjonære. Ett av mange eksempler er ødeleggelsen av statuen av Henry IV på Pont Neuf.

Imidlertid er det mulig å registrere at spørsmålet om fedrelandsarvens monumenter og kunst bare på et drøyt år mellom august 1792 og desember 1793 endres fra en ”destruktiv og ikonoklastisk” tendens i henhold til décret av 14 juli 1792 til å *motivere bevaring*.²²⁵ Bevaring ble nå rettferdiggjort med begrepene ”frihet og likhet”, og ”kunstene” utgjorde noen av forutsetningene for at nettopp ”friheten” nå kunne ”regjere” understreket presidenten for *le Comité de l’instruction publique* i desember 1793.²²⁶ En historisk ny distinksjon mellom minneverdige versus ikke minneverdige monumenter er avgjørende i vår sammenheng. Monumenter skulle ikke lenger fungere som påminnelse om føydalmakten men om ”folkets suverenitet” slik Jacques-Louis David uttrykte det.²²⁷ Ifølge den offisielle begrunnelsen fra undervisningsministeriet for bevaring av fortidens kunstneriske frembringelser og monumenter skulle de tjene til ”rehabilitering i sannhetens og dydens navn” ved å fungere som hhv. ”ornament, trofé og støtte for frihet og likhet.”²²⁸ Det er flertallsformen ”kunstene” som var i omløp. At kunstene ble underlagt undervisningsministeriet, fremhever kunstenes oppdragende funksjon.²²⁹

Det kan derfor være grunnlag for å hevde at de revolusjonære snarere enn ”å skape en ny kultur”, har hatt som misjon ”å anerkjenne kulturens *revolusjonære* rolle”, slik Edouard Pommier gjør.²³⁰ At bevaring ble rettferdiggjort med begrepene ”frihet og likhet”, og at ”kunstene” utgjorde noen av forutsetningene for at nettopp ”friheten” kunne ”regjere”, ble nettopp understreket av presidenten for *le Comité de l’instruction publique* i desember 1793.²³¹

²²⁵ Monnier, *L’art et ses institutions en France*, 35.

²²⁶ President Mathieu, président du *Comité de l’instruction publique*, sitert etter Monnier, *L’art et ses institutions en France*,

²²⁷ J.-L. Davids forslag til monument i 1793, i *Art in Theory 1648-1815*, Charles Harrison, Paul Wood og Jasen Gaiger, (Oxford: Blackwell, 2000), 724-25.

²²⁸ Jean-Baptiste Mathieu, président du Comité d’instruction publique, i desember 1793, sitert etter Poulot, *Patrimoine et musées. L’institution de la culture*, (Paris: Hachette, 2001), 57.

²²⁹ ”Not for nothing did the arts in nineteenth-century France come under the Ministry of Public Instruction.” Hobsbawm, ”Forward”, *Art and Power*, 12.

²³⁰ Edouard Pommier, ”La théorie des arts”, i *Aux armes et aux arts!*, 182-183, sitert etter Monnier, *L’art et ses institutions en France*, 35.

²³¹ President Mathieu, président du *Comité de l’instruction publique*, sitert etter Monnier, *L’art et ses institutions en France*, 35.

Hensikten var at kunstene igjen kunne ”reintegrere byen” slik at beboerne selv kunne lære av historien ved å bli direkte konfrontert med den.²³²

3) Liberal politisk kode – borgerlig sediment – borgerlig offentlighet

”Mennesker fødes og forblir frie og like i rettigheter; sosiale skiller kan bare funderes på felles nytte.”

Menneskerettighetserklæringen, artikkel 1

”Hva slags restriksjoner hindrer opplysning og hvilkefremmer den?

Jeg svarer: Den *offentlige* bruk av menneskets fornuft må alltid være fri, og den alene kan befordre opplysningMed offentlig bruk av ens egen fornuft mener jeg den bruken som enhver kan gjøre slik en lærd person gjør når denne henvender seg til *hele det lesende publikum*. Det jeg kaller privat bruk av fornuft er den som en person benytter seg av i et gitt tiltrodd sivilt embete eller yrke.”

Immanuel Kant *Was heisst Aufklärung* 1783

”Skillet mellom privatsfære og offentlighet går midt gjennom huset.”

Jürgen Habermas

Det borgerlige sedimentet er et materielt avtrykk av den liberale politiske koden. Den karakteriseres av stat, marked og individ (borger), der *markedet* har forrang fremfor stat på den ene side, og fremfor individer, qva frie stemmeberettigede borgere, på den annen side.²³³ Historisk skjellsettende er undersåttens endelikt og borgerens moderne samfunn der det liberale markedets forrang legitimeres via *borgerlig offentlighet*, som formidlende ledd mellom de styrende og borgerne, der alle i prinsippet har fri tilgang som likeverdige og meningsberettigede.

Byggevirksomhet skjer i denne nye offentlighetsformen dels offentlig og dels privat. Sag annerledes bygges det enten i regi av offentlige forvaltningsmyndigheter (stat/kommune) eller i regi av privatfolk, med andre ord samfunnets individuelle borgere. Produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst formidles via offentligheten på markedets premisser (museum, teater, opera, konsertsal).

Mens kunst og arkitektur i begynnelsen av moderne tid iscenesettes politisk, som oppdragelse til opplysningsformål, så skulle kunst heretter utstilles som autonomt

²³² Mathieu, sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 35.

²³³ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 46.

selvrefleksivt minne, i galleri og i museum, offisielt uten andre funksjoner enn den å være *estetisk*.

For bedre å kunne beskrive endringen som gjør *estetisk autonomi* til kunstens hegemonisk samfunnsmessige funksjon, skal vi først dvele ved noen av følgene i farvannet av 1789-revolusjonen.

To av revolusjonens forutsetninger som i vår sammenheng er avgjørende, er borgerlig offentlighet og byens materialitet, eller rettere sagt "hoff og "by"", for det var ut fra "byadelen" at *publikum*, "le public" forstått som "lecteurs", "spectateurs" og "auditeurs" utgikk, med andre ord "kunsten og litteraturens adressater, konsumenter og kritikere."²³⁴ Vi har allerede pekt på at salongene lenge før 1789 utgjorde den borgerlige offentlighets *forform* ved å fungere som en nøytraliserende enklave mellom adel og borgerskap som møtested for "sønner av prinser og grever, av urmakere og kremmere".²³⁵ På tvers av "grensene for det samfunnsmessige hierarki møtes her borgeren og den sosialt anerkjente, men innflytelsesløse adel som "blotte" mennesker"²³⁶ Salongene ble øvelsesfelt for kritisk virksomhet, *fri argumentasjon* og diskusjon mellom likesinnede gjennom *språket* som det "medium der menneskene kommer til forståelse med mennesker som mennesker".²³⁷ De nye samlingsstedenes funksjon med hensyn til sammenblanding av sosiale klasser, blir tydelig med Diderots distinksjon mellom skrift og tale, der han fastslår at mens tekstene er begrenset til en viss klasse, så virker den muntlige tale ("discours") på alle.²³⁸

I tillegg til den makten som talen og bøkene representerte, var også *byen* som by mektig ved sin blotte utstrekning, bebyggelse og konsentrerte befolkning. En tredjedel av Paris var blitt bygget bare i løpet av l'ancien régimes siste tiår og innbyggertallet antas å ha vært 600.000, der 50.000 utgjøres av en overklasse bestående av geistlige, adel og en raskt økende velhavende middelklasse, mens det overveldende flertall besto av tjenestefolk, håndverkere, bygningsarbeidere mm. og antas å ha levd på grensen av fattigdom.²³⁹ Byen fremkalte "despotenes redsel" men

²³⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 28.

²³⁵ *Ibid.*, 31.

²³⁶ *Ibid.*, 32.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ "Nos écrits n'opèrent que sur une certaine classe de citoyens, nos discours sur toutes." Sitert etter Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 31.

²³⁹ Léon Cahen, "La population parisienne au milieu du 18^{me} siècle," *La Revue de Paris* (1919), 146-170, sitert etter Sennett, *Flesh and Body*, 276.

kunne samtidig fungere som vern for friheten til den ”lovgivende makt”.²⁴⁰ Mens den ”engelske friheten” var fundert på ”Londons storhet”, var den ”franske friheten” basert på Paris sin ”utstrekning” skrev jacobineren Cloots i august 1789.²⁴¹ To måneder senere kom det under revolusjonen til opptøyer om brødpriiser som startet som et kvinneopprør, i arbeiderkvarteret Sainte-Antoine rett ved Bastillen. Menneskehordene vokste raskt til en massiv folkemasse på over 6000, som etter å ha stormet rådhuset, (Hôtel de Ville) fortsatte marsjen mot Versailles.²⁴² Slik skulle den konstitusjonelle friheten bli satt på prøve gang på gang i hundreåret etter 1789.

Det var først med revolusjonen i 1789 at den borgerlige offentlighet ble *politisk* aktivert. Etter stormingen av Bastillen og halshuggingen av Ludvig XVI og Marie Antoinette var de umiddelbare konsekvensene at adel og statsreligion ble avskaffet til fordel for selvstyre med opprettelsen av en borgerlig rettsstat.²⁴³ Kongelige monumenter ble ødelagt, og kirker ble omfunksjonert til profane formål, slik som Sainte Genevieve som ble omgjort til et folkets tempel (Panthéon). Med J.L. David i bresjen ble kunsternes kongelige privilegier opphevet. Dermed mistet kunstnerne atelier og logi for til gjengjeld å bli markedsavhengige. En ny tidsregning ble innført. Menneskerettighetene, som i prinsippet erklærte enhver for fri og med like rettigheter, markerte, slutten på undersåttens era og begynnelsen på en ny moderne epoke. Samtidig innebar *den konstitusjonell friheten* diktatoriske tendenser, terror og vold, slik som under revolusjonsårene 1789-1794, ettersom det nå kom til konflikt og kamp mellom de politisk frie individene om hvordan *friheten* var å fortolke og forvalte på samfunnets ulike nivåer.

Den avgjørende forskjellen til føydalmaktens autoritære herredømme der individene var underlagt formynderskap, var nemlig at det opplyste mennesket nå kunne våge å

²⁴⁰ Cloots i brev til abbed Brizard, 1.8.1789, sitert etter Sylviane Agacinski *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*, (Paris: Galilée, 1992), 97.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Richard Sennett, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, (London og Boston: Faber and Faber, 1994) 280.

²⁴³ Det er de irreversible hendelsene i 1789 som utgjør *modellen* for Hannah Arendts definisjon på revolusjon som ”en forandring” som kan karakteriseres som en ”begynnelse” ved at ”vold tas i bruk for å innsette en totalt ny form for styresmakt der en til da ukjent politikk iverksettes som frigjøring fra undertrykkelse som i det minste har konstitusjonell frihet som mål”. Sitert etter Ronald Paulson ”La révolution française et le style néo-classique”, i *Révolutions Culturelle Française*, 59.

gjøre bruk av egen forståelse og fortolkning av *frihet* og *fornuft* uten innblanding fra noen andre enn *hverandre*. Slik en anonym uttrykte det i en av revolusjonens radikale aviser, så var ”frihet, fornuft og sannhet” ikke ”guder” men ”en del av oss selv.”²⁴⁴

Opplysningens styrke versus tradisjonell autoritet var fri argumentasjon. Fri argumentasjon var imidlertid ikke uforenlig med lydighet om vi følger Immanuel Kant i ”Was heisst Aufklärung?” (Hva er opplysning?)” som ble trykket i *Berlinische Monatschrift* i 1783. I motsetning til en gjengs oppfatning som går ut på at det er privat man fritt kan argumentere og gjøre hva som helst, mens man adlyder offentlige autoriteter, så vil en opplyst stadsleder ifølge Kant oppfordre til det motsatte : ”Argumenter fritt, så mye du ønsker og om hva du vil, men adlyd!”²⁴⁵ Når det gjelder det historisk nye skillet mellom offentlig og privat innebærer dette at *offentlig* bruk av fornuften skjer når kunstnere og intellektuelle henvender seg til ”hele det lesende publikum” der kritikk av det bestående fritt kan diskuteres.²⁴⁶ *Privat* bruk av fornuft har derimot som konsekvens at en innorder seg samfunnets sosiale maskineri, i familien eller i ”ens tiltrodde sivile embete eller yrke.”²⁴⁷

Således utgjør skillet mellom offentlig og privat en underliggende konflikt mellom de tre relativt autonome gyldighetsfeltene for hhv. erkjennelse, moral og estetikk som Kant utformet som tre kritikker på 1780-allet før den franske revolusjon. Kritisk virksomhet kan dermed sies å bestå i å skjelne fra hverandre krav som *offentlig konkurrerer om samme gyldighetsområde* for å henvise dem til et av de tre nevnte gyldighetsfeltene. Om alt i prinsippet kan diskuteres offentlig, kan derimot ikke alt praktiseres eller iverksettes *politisk* uten konsekvenser for den frie argumentasjonen.

I vår sammenheng innebærer dette at den kunstneriske friheten er relativ. Riktignok kan intellektuelle og kunstnere argumentere fritt, stille krav og utøve kritikk av det bestående i sine verk, så lenge det dreier seg om spørsmål som avgrenses av det estetiske feltet. Imidlertid utestenges de samtidig fra sosial makt og

²⁴⁴ Anonym, *Les Révolutions de Paris*, vol. 17, no. 215 (23-30 brumaire an II, i den revolusjonære kalenderen), sitert etter Sennet, *Flesh and Stone*, 282.

²⁴⁵ Immanuel Kant (1724-1804) ”What is Enlightenment?” først publisert ”Was heisst Aufklärung?” i *Berlinische Monatsschrift* i desember 1783. Sitert etter *Art in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, red. av Charles Harrison, Paul Wood og Jason Gaiger, 771-776, (Oxford: Blackwell, 2000), 776.

²⁴⁶ *Ibid.*, 773-774.

²⁴⁷ *Ibid.*

argumentene settes dermed så å si i parentes, ettersom det å artikulere prinsipper for ideologisk og politisk makt og myndighet, som for eksempel teologi og jus, *ikke er forenlig med fri argumentasjon*. At denne konflikten, når det gjelder sontringen mellom feltene for erkjennelse, moral og estetikk, ikke er blitt mindre aktuell i dag enn for drøyt to hundre år siden, vil denne avhandlingen vise eksempler på.²⁴⁸

Formen, med andre ord selve inndelingen i tre ulike gyldighetsfelt som er ureduserbare til hverandre og ikke blandes sammen, er et *fremskritt* i seg selv, ifølge Habermas. Å la være å ty til normative argumenter for å begrunne vitenskapelige utsagn, anses dermed som kjennetegn på *sivilisasjon* versus et barbarisk samfunn. Likeledes vil konservering av monumenter som begrunnes estetisk og sekulært, atskille seg fra førmoderne vandalisme der monumentenes egenverdi ikke ble tatt hensyn til. Bare *sekulære* argumenter kan krysse terskelen fra offentlighetens uformelle sfære til den institusjonaliserte diskurs som foregår i parlamenter, rettsvesen, departementer og regjeringer.

Når Habermas utformer sin teori om borgerlig offentlighet, er han påpasselig med å presisere at det er innenfor ”det private området” at den egentlige ”offentlighet” er innbefattet, som ”en offentlighet av privatfolk.”²⁴⁹ I så henseende representerer hans tankegang en forlengelse av Kants sontring mellom offentlig og privat. Innenfor det private området skjelner Habermas videre mellom offentlighet og offentlig myndighet (stat) samt mellom offentlighet og privatsfæren. Da er ”offentlighet” å forstå som det som kan artikuleres og forhandles om *privat* i sivilsamfunnets mellommenneskelige relasjoner versus *stat* qva offentlig forvaltningsmyndighet på den ene side, mens ”offentlighet” på den annen side skiller seg fra den mer avgrensede *privatsfæren* som omfatter ”det borgerlige samfunn i snevrere betydning, dvs området for varebytte og samfunnsmessig arbeid, deri medregnet familien med dens intimsfære.”²⁵⁰ Den *politiske* offentlighet utgår fra den ”litterære offentlighet” ettersom den politiske offentlighet formidler mellom ”staten og samfunnets behov” via ”offentlig mening”.²⁵¹

²⁴⁸ Muhammed-tegningene er ett eksempel.

²⁴⁹ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 27.

²⁵⁰ *Ibid.*, 28.

²⁵¹ *Ibid.*

Troen på fornuftens selvrealisering i historien som sporadisk opptrer hos Kant og som hovedidé hos Hegel slo igjennom med romantikken først på 1800-tallet da opplysningstidens fremskrittstro ble koplet til fornuftens utvikling, ifølge Espen Schaaning. Det er fornuftens refleksive ”arbeid med seg selv (Hegel), økonomiske interessers innbyrdes kamp (Marx), arters kamp mot hverandre for å overleve (Darwin) eller andre ”mekanismer” som driver utviklingen fremover.²⁵² Denne prosessens vestlige kulturmønster, kan ifølge Østerberg, sies å utgjøre en ”modernitetens kode” kjennetegnet av de tre begrepene ”det frie individet, fornuften og fremskrittet” .²⁵³

Når det gjelder *fornuft* i overgangen mellom representativ og borgerlig offentlighet, kan vi med Habermas si at det dialektisk forholder seg slik at den ”fornuft som skal realiseres ved at et publikum av dannede mennesker gjennom rasjonell kommunikasjon offentlig bruker sin forstand” selv trenger beskyttelse mot offentliggjøring nettopp fordi den er en trussel mot ethvert herredømmeforhold.²⁵⁴ Nettopp denne dialektikken var det som i sin tur bidro til at den borgerlig offentlighet mer forble en ideell fordring enn en historisk realitet.

Konsekvensene av at revolusjonen i 1789 var en borgerskapets revolusjon under slagord som ”frihet til arbeid” (liberté de travail), ble nemlig demonstrert ved at det eiendomsbesittende borgerskapet utnyttet den eiendomsløse arbeiderklassens menn, kvinner og barn, i likhetens og frihetens navn, blant annet ved å forby arbeidere å organisere seg.²⁵⁵ Dermed ble prinsippet om allmenn tilgjengelighet og likhet fraveket fra første stund.

Ergo åpenbarer modernisering i betydningen *fremskritt*, dermed samtidig et *civilisatorisk tilbakeskritt når det gjaldt frihet*. Dualismen ”menneske/borger” er implisitt i Menneskerettighetserklæringen, ettersom retten til universell frihet begrenses til borgerens frihet, med andre til den som allerede har statsborgerskap.²⁵⁶ I

²⁵² Espen Schaaning, *Modernitetens oppløsning, Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorien* (Oslo: Spartacus forlag, 1992), 13.

²⁵³ Østerberg, *Det moderne Et essay om Vestens kultur 1740-2000*, (Oslo: Gyldendal, 1999), 11.

²⁵⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 32.

²⁵⁵ Ragon, *L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Bind I, 26.

²⁵⁶ ”Har man rett til menneskerettigheter når man ikke er borger?” spør Julia Kristeva i en artikkel om Menneskerettighetserklæringens inkonsekvenser. Julia Kristeva, ”L'homme, le citoyen, l'étranger”, *Art press spécial, 1789 Révolution Culturelle Française. Le bicentenaire 1789-1989*, (Paris: 1989), 21.

og med at hensikten med enhver ”politisk forsamling” (jf Menneskerettighetens artikkel II), var bevaring av menneskenes ”naturlige” rettigheter til ”frihet”, ”eiendom” og ”motstand mot undertrykking”, kan dermed motsigelsen mellom arbeid og kapital leses ut av erklæringen ettersom frihetsutfoldelse forutsetter eiendom. Heretter skulle således ”motstand mot undertrykkelse” og dermed frihet, ikke lenger innebære kamp mot føydalmakten men *de eiendomsløses kamp mot kapitaleiernes herredømme*.

Slik kan den borgerlige offentlighetens innbyrdes splittelse sies å materialisere seg i en ytre sett spaltet arkitektonisk bygningsmasse via et økende skille mellom borgerskapets privatboliger og arbeiderklassens boligkaserner utover på 1800-tallet. Dette var også et geografisk skille. I Paris utgjøres skillet mellom venstre og høyre breidd av elven Seinen, eller mellom nordvest og sørøst, mens Akerselva utgjør et tilsvarende sosialt skille i Christiania, der det er forskjellen på østkant og vestkant som var utslagsgivende.

I motsetning til det disiplinære sedimentet der fyrste og undersåtter bodde side om side, skulle dermed det historisk nye klasses skillet mellom eiendomsbesittende borgerskap og eiendomsløse arbeiderklasse tydelig markeres. Denne spaltningen viser forholdet mellom lønnsarbeid og kapital som grunnforholdet i ”den kapitaliske produksjonsmåten eller ”markedsøkonomien.”²⁵⁷ Arbeiderklassens kaserner markerer ”kollektivismen” mens borgerskapets påkostede herskapelige eneboliger betoner ”individualismen”²⁵⁸.

Å sikre intimiteten er den viktigste funksjonen til det private i nyere tid, ifølge Hanna Arendt. Hun setter tilbakegangen ”for offentlige kunstformer, særlig arkitekturen” på 1700-tallet og tilsvarende fremgang for ”private” kunstformer som poesi, musikk og billedkunst” som varte ved til slutten av 1800-tallet, i forbindelse med at den ”*moderne individualisme* brakte med seg en enorm utvidelse og berikelse av privatsfæren” som antikken var ukjent med.²⁵⁹

Om individualismen arkitektonisk kom til uttrykk i bygningens ytre fasade, skulle individualismen i *boligenes indre*, finne sted innenfor rammen av en ny borgerlig konvensjon, nemlig via det *historisk nye skillet mellom offentlig og privat*

²⁵⁷ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 46.

²⁵⁸ *Ibid.*, 47.

²⁵⁹ Hannah Arendt, *Vita activa: det virksomme liv*, overs. Christian Janss, (Oslo: Pax, 1996), 52- 53.

som inndelingen av rom markerte. Skillet mellom ”privatsfære og offentlighet går midt gjennom huset” og markerer samtidig et kjønnsesifikt skille i det mannlige personer qva ”privatfolk trer ut av intimiteten i sin stue og inn i salongens offentlighet,” trer de ”så å si først ut fra et privatliv, som har fått institusjonell skikkelse i den patriarkalske kjernefamilies indre rom.”²⁶⁰ Ettersom unge piker i den borgerlige kjernefamilie ikke ble oppfordret til utdanning, men til *dannelse* blant annet ved å traktere et instrument samt å lære seg å tegne, male og spille teater, kom skillet mellom amatør og profesjonell, mellom resipient og produsent også til å bli et kjønnsesifikt skille. Fortsatt den dag i dag opprettholdes striden mellom ”personlighetsdanning” og en ”utdanning som bare formidler ferdigheter”.²⁶¹ Denne sosialt betingede striden er det som hos Bourdieu blir til kamp om hegemoniet mellom individer med ulik kulturell kapital.

Det borgerlige individs selvforståelse konstitueres ved at ”eiernes selvstendighet på markedet tilsvarer menneskets selvframstilling i familien”.²⁶² I familiekretsen forstår individet seg uavhengig av samfunnsmessige forhold men står samtidig i et avhengighetsforhold til arbeids- og varesamkvemets sfære. En privatautonomi som forneker sitt økonomiske opphav – som bare praktiseres *utenfor* området til den markedsdeltaker som mener seg å være autonom ”en slik autonomi er det da også som gir den borgerlige familie bevisstheten om seg selv” ifølge Habermas.²⁶³ Forestillinger som frihet, kjærlighetsfellesskap og danning, som har vokst ut fra erfaringene i kjernefamilies privatsfære til et begrep om humanitet som skal være iboende i menneskeheten som sådan, er ikke bare ideologi. De er også ”realitet” ved å utgjøre en ”objektiv mening” i en virkelig institusjons skikkelse og ved at ”samfunnet uten denne objektive menings subjektive gyldighet ikke ville kunne reproducere seg”.²⁶⁴ Den fullt utviklede borgerlige offentlighet beror på ”den fiktive identitet som privatfolk samlet til publikum har i sine to roller som eiendomsbesittere og mennesker rett og slett”.²⁶⁵ I vår sammenheng innebærer dette en selvforståelse

²⁶⁰ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 43.

²⁶¹ *Ibid.*, 45.

²⁶² *Ibid.*, 44.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 44-45.

²⁶⁵ *Ibid.*, 52.

som *autonomt individ* med frihet til å velge i det språklig formidlede resonnement om kunst i kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon som utvider seg fra den borgerlige kjernefamiliens intimsfære til *publikumssfæren*.

En avgjørende forskjell mellom representativ og borgerlig offentlighet så vel som mellom disiplinært og borgerlig sediment, er nettopp at kunst og arkitektur fra å ha fungert som påminnelse om føydalt overherredømme og ”selskapelig representasjon”, heretter blir ”gjenstand for det frie valg” og dermed prisgitt de enkelte *individets skiftende smak*.²⁶⁶ Den kommer til ”uttrykk i lekmenns kompetansefrie bedømmelse, for i publikum kan enhver gjøre krav på kompetanse”.²⁶⁷ ”Når det er psykologi som ved siden av den ”politiske økonomi” er ”den andre spesifikt borgerlige vitenskap” som oppstår på 1700-tallet, så er det fordi det er psykologiske interesser og *refleksiv sjelsgransking* som leder resonnementet omkring ”kulturfrembringelser som er blitt offentlig tilgjengelige: i lesesaler og i teateret, i museer og på konserter”.²⁶⁸ Først nå antar kulturen ”vareform” for å bli kultur i betydningen ”noe som foregir å være til for sin egen skyld”.²⁶⁹

Den nye romanformen ”virkeligheten som illusjon”, ”den psykologiske roman” er det som først skaper den *realisme* som tillater enhver å tre inn i den litterære handling som kompensasjonshandling for ens egen handling.²⁷⁰ Den ”psykologiske roman” var, også ifølge Julia Kristeva, eksempel på menneskets *psykiske indre* som en historisk ny ”imaginær” skapning, som riktignok var blitt ”forutsett av Plotin, utforsket av bønner og av teologien”, men som i vårt sosialhistoriske perspektiv er skjelssettende for å vise overgangen mellom klassisk og figurativ kode når det gjelder produksjon, formidling og resepsjon av både av litteratur og billedkunst.²⁷¹

De borgerlige sjiktene som danner publikum og som er vokst ut av de tidlige institusjonen kaffehus og salonger, blir heretter holdt sammen gjennom den *formidlingsinstans som pressen og dens profesjonelle kritikk utgjør*.²⁷²

²⁶⁶ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 37.

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*, 27.

²⁷⁰ *Ibid.*, 47.

²⁷¹ Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, (Paris: Fayard, 1993), 214-215.

²⁷² Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 48.

Poenget er at den kulturpolitiske motvekten, den politiske offentlighetens forform, som i det disiplinære sedimentet ble utgjort av de litterære salongene, i det borgerlige sedimentet etter hvert ble synliggjort ved oppførelse av *egne byggverk* for hver av kunststartene, teaterbygninger, konserthus, operabygg og kunstmuseer. I sin tur er det denne kulturpolitiske motvekten som bidrar til konstitueringen av et *estetisk, relativt autonomt felt* som omfatter alle ”de skjønne kunster” og som kan sies å bli bekreftet arkitektonisk av byggverk som hegner om den enkelte sekulariserte og spesialiserte kunstdisiplins egenverdi og uavhengighet. Det dreier seg med andre ord om bygg som utad signaliserer allmenn tilgjengelighet i overensstemmelse med en borgerlig ideologi, mens terskelen til kunstdyrkelsens templer i det kommende klassesamfunnet i realiteten skulle vise seg vanskelig å overskride.

Etter ”de borgerlige revolusjonene i 1789, 1848 og 1870 ble føydalepokens byggverk og arenaer som slottsanlegg, palass, katedraler og kirker, erstattet av nye: nemlig, museene, utstillingene, teatrene, parkene, monumentene og minnesmerkene, fastslo den østerrikske kunsthistoriker Hans Sedlmayr i *Verlust der Mitte* i 1948.²⁷³ Disse historisk nye sektorisererte og sekulariserte arenaene, var slik det borgerlige sedimentets synlige arkitektoniske uttrykk for markedsøkonomiens måte å organisere kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon på. Relativ estetisk autonomi kan slik sies å utgjøre en mer avansert sosial heteronomi og relativ avhengighet til erstatning for den forhenværende føydale sosiale avhengigheten. Troen på frihet ble stadig opprettholdt enten det gjaldt frihet til arbeid og dermed kunstnerisk frihet, eller det gjaldt den frie tilgangen til varer og tjenester på den borgerlige offentlighetens urbane ”fantasmagoriske” scene.

Paris, Napoleon III og Haussmann

”Det gamle Paris finnes ikke lenger (byens form forandres fortere – hélas! enn hjertet til en dødelig” Charles Baudelaire

²⁷³ Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte: die Bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, (Salzburg: Otto Müller Verlag, 1948), 37.

”Opp til dere, mennesker med fantasi, hjerte og poesi i den borgerlige verden av i dag !Kan dere føler dere vel i den enorme butikken?”
Victor Considérant, polytekniker byplanlegger på 1830-40-tallet

”Jeg ha aldri avsluttet et gateløp,.... uten å bry meg med det monumentale preget jeg kunne gi den”, Haussmann

”Haussmans ideal for urbanisme, var perspektiver som åpnet for lange gaterekker. Dette idealet svarte til det XIX's århundre gjengse tendens til å foredle teknisk nødvendighet med kunstnerisk pseudo-finish. Templene til borgerskapets åndelige og verdslige makt skulle finne sin apoteose innenfor rammen av gaterekene.slik man avduker et monument for å la blikket skue en kirke, en jernbanestasjon, en rytterstatue eller et annet symbol for sivilisasjon. Under Haussmanniseringen av Paris var *fantasmagori* laget av stein”
Walter Benjamin

I løpet av 1800-tallet skulle det parisiske bybildet endre karakter etter hvert som nye typer bygg og anlegg ble prosjektert. Dette gjaldt bygningskomplekser knyttet til nye funksjoner som demonstrerte det nye historisk skapte skillet mellom arbeid og kapital, slik som fabrikker, magasiner (*Bon Marché, Printemps*) utstillingshaller, jernbanestasjoner (*Gare de L'Est* og *Gare de Nord*) og metrostasjoner. Dette endrede synsinntrykket, ble dermed også frembragt med ny teknologi. Den metallurgiske industri skulle for eksempel føre til ny materialbruk som jern også for eldre bygg, biblioteker (*Bibliothèque Sainte-Geneviève*) og broer (*Le pont des Arts*).²⁷⁴ De bygde omgivelsene endret også betingelsene for *erfaring* slik Emil Zola har beskrevet *Les Halles* som et ”Babylon av metall” der avvekslende faste skjellestrukturer og transparente rom fremkalte opplevelsen av kontinuerlig bevegelse. Allerede på avstand fremkalte hallene entusiasme ”en stor arkade, en høy vid port, åpnet seg, og der viste de på hverandre konstruerte paviljongene seg med sine to etasjer av tak, sine kontinuerlige persienners sine enorme baldakiner, man kunne si profiler av hus og palasser over hverandre, et Babylon av metall, med en hinduistisk letthet, gjennomhullet av hengende terrasser, luftige ganger, flyvende broer, som kastet hen mot tomheten.”²⁷⁵

Forøvrig er murhusbebyggelsen karakteristisk for det borgerlige sedimentet. Det ble oppført omfattende kvartaler med flere etasjes boliger, der de fleste fasader ble bekledd med klassiske pilastere. Et poeng i vår sammenheng er, at vi utover på

²⁷⁴ Pierre Lavedan *Pour connaître les monuments de France*, , avec la collaboration de Simone Goubet Arthaud, (Paris: 1970), 630-640.

²⁷⁵Sitert etter Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, bind I, 244.

1800-tallet kan registrere en avledning fra det klassiske repertoar til en eklektisme som er mer *estetisk* enn politisk begrunnet.²⁷⁶

Det er alment kjent at det var byggevirksomheten under Napoleon III og hans prefekt Haussmann som har vært mer skjellsettende for Paris´ karakteristiske profil, kvartalene omkring Triumfbuen, enn noen av forgjengernes prosjektering. Bare i løpet av en generasjon skulle den franske hovedstaden bli til *det 19 århundres hovedstad* som Walter Benjamin kalte den. For Benjamin forble Paris på 1930-tallet fremdeles uttrykk for ”modernitetens motsetninger” *par excellence*, slik den likeledes hadde vært det for Baudelaire på 1840-50 og 60-tallet. Dikteren som erfarte selve utbyggingsprossessen på kroppen lot motsigelsen komme til uttrykk ved på den ene siden å spørre seg om det var mulig å skrive dikt under den industrielle revolusjon, samtidig som han på den annen side evnet å skildre hvordan malerne evnet å skildre det flyktige moderne liv. ²⁷⁷ Det er Paris slik vi kjenner dens *bygde omgivelser* fra impresjonistenes malerier; gater og streder, parker og plasser, kafeer og interiører. Det er Paris slik vi fortsatt den dag i dag drar kjensel på den; turistenes Paris som et mekka for kunst og kultur, moter og underholdning, og som sådan, de sofistikerte distinksjoners paradefelt (Bourdieu).

Når det gjelder endringen av Paris fra et disiplinært ”middelaldersk” sediment til et ”moderne” borgerlig sediment, har imidlertid *Kunstnerplanen* i farvannet av 1789-revolusjonen, sammen med prosjekteringen på 1830-40-tallet som ingeniør Considérant og hans stab sto for, bidratt mer til moderniseringen av Paris enn den utbrette oppfatningen om at det var Haussmann, Napoleon III´s byprefekt, som var de hovedansvarlige. Dessuten har Napoleon III selv, både vært mer aktiv i planleggingsfasen, og mer influert av Sant-Simon, ja endog med et eget ”et sosialistisk program i et republikansk regime”, enn ofte påpekt. ²⁷⁸

²⁷⁶ ”Of course, this is to idealise the situation, as only a small part of the community could make these distinctions. ...In fact, by 1860 the game of *eclecticism* had become too complicated.” Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, (London: Academy Editions, 1978), 69.

²⁷⁷ Jimenez, *Qu’est-ce que l’esthétique?*, 359

²⁷⁸ ”Programme socialiste dans une République impériale”; Édouard Boilet. ”Det var fra skriftene til hhv venstrepolitikerene, Saint-Simon, ingeniørene Considérant og Cabet, som Napoleon III hadde plukket mange av sine ideer, enten det gjaldt arbeiderbyer, store arbeiderkaserner, myten om rette gater, byen i trafikkens tjeneste, grønne rom, sanering av eldre trehusbebyggelse for å skaffe hygiene og orden. Selv hadde han laget et kart over Paris med fargekoder, går det frem av Haussmanns biografi

Riktignok ble ikke Kunstnerplanen fullført, men de geometrisk anlagte kvartalene som var dominert av den klassisk pregede arkitekturen omkring rue de Rivoli på venstre bredd, med det senere oppførte Rådhuset Hôtel de Ville (rekonstruert etter ildspåsettelsen under Paris-kommunen), hører til den bebyggelsen som ble oppført, og som fortsatt eksisterer.²⁷⁹ Byggearbeidene i Paris ble på 1830-40-tallet ledet av ingeniøren Considérant gjennom hele tolv år, men fordi byggeboomen først skjøt fart og førte til massive resultater under etterfølgeren juristen Haussmanns syttenårige lederperiode, så har Considérants innsats blitt skjøvet i bakgrunnen.

Det borgerlige sedimentet par excellence, nemlig bydel 16 og 17, eller XVI og XVII arrondissements er det riktignok nettopp Haussmann som igangsatte gjennomføringen av. Dette sedimentet utgjøres av bebyggelsen i radiusen omkring Triumfbuen og Stjerneplassen (Place d'Etoile) som det sentrale midtpunkt som det utgår 12 brede avenuer fra. Denne stjerneformede planen, tok det lang tid å gjennomføre. Byggingen pågikk i hele Napoleon III's regjeringstid.

Haussmann konstruerte regelmessige plasser og gjennomgående perspektiver der hovedaksen vestøst og nordsyd lå til grunn. I vest-østaksen forlenget han rue de Rivoli som vi ha påpekt ble bygget i henhold til Kunstnerplanen, slik at den krysset la rue Saint-Antoine. I nord-sydaksen, var det linjen til boulevard de Strasbourg (1853) og boulevard Saint-Michel (1859) som ble fulgt opp slik at de to aksene krysset hverandre av Place de Châtelet. To sirkler omgir dette krysset : sirkelen av store boulevarder på høyre bredd ble på venstre bredd fullført med boulevard Saint-Germain; mens de på høyre bredd, ble sammenføyd med broen la Concorde og på broen Sully. Dessuten ble store traséer ført ut fra sentrum til periferien gar : l'avenue de l'Opéra fra Palais-Royal og Louvre ; boulevard Haussmann og la rue La Fayette, fra Operaen.²⁸⁰

I løpet av det andre imperiet, skulle en *homogen arkitektur* med klassesdelte kvartaler, dermed erstatte den forhenværende mer tilfeldige, men sosialt integrerte, bydannelse,

i en fotnote, der han tilføyer at keiseren riktignok "ikke alltid aktivt oppfylte gjennomføringen av planen om reorganisering, men mer og mer overlot gjennomføringen av prosjekteringen til Haussmann." Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, bind. I, 114-117.

²⁷⁹ Merlin, *L'urbanisme*, 21

²⁸⁰ Valadin, *Monuments Français*, 116.

der adel, borgerskap og arbeiderklasse bodde side om side, slik befolkningen omkring Palais Royal var eksempel på.²⁸¹

Høyborgerskapet inntok venstre bredd og de brede boulevardenes nye leiligheter, mens tjenestemenn og arbeidere ble henvist til høyre bredds eldre bebyggelse. Arbeiderbefolkningen i Paris' gamle bykjerne økte fra 265.000 i 1840 til 550.000 i 1872, men den største økningen skjedde i randsonen av Paris. Det var disse forstedene eller de såkalte tilknyttede kommunene (*communes annexées*), som arbeiderklassen nå ble henvist til, slik som La Villette, Les Batignolles, Belleville og Ménilmontant m.v. Bare i La Villette alene, økte arbeiderbefolkningen på et halvt hundre år fra 1800 til ca 1850 fra 1600 innbyggere til over 30.000.²⁸²

Paris hadde vært gjennom flere revolusjoner hhv. i 1789, 1830 og 1848, og selv om hensikten med byggingen av brede boulevarder og avenuer riktignok kan ha vært strategisk for nettopp å hindre at nye opptøyer brøt ut, slik en utbredt oppfatning vil ha det til, har moderne organisering av byens sanitærforhold vært en avgjørende motivasjon. Inntil 1850-tallet var Paris, med unntak av noen få kvartaler omkring Louvre, samt kvartalene rundt rue Rivoli som ble utbygd i henhold til Kunstnerplanen, fortsatt overveiende middelaldersk. Trehusbebyggelsen dominerte, gatene var trange, og hygienen, nemlig vann- og kloakkforholdene, var uholdbare

I farvannet av industrialiseringen, ble eldre trehusbebyggelse fjernet og erstattet med arkitektur av mur i pakt med den raskt voksende befolkningen som i 1861 ble målt til over halvannen million mot en million bare et par tiår tidligere.²⁸³ I tillegg ble det konstruert plasser, parker, passasjer og balustrader, med forretninger, kafeer og restauranter.

Først fra og med 1852 er det slik for alvor tale om modernisering, i betydningen fremskritt og forbedring av transport, anlegg for vann og kloakk, samt "kunstig" elektrisk gatebelysning. Mangelen på luft samt på naturlig lys i tett anlagte kvartaler med steinarkitektur, ble søkt avhjulpet med prosjektering av pustehull og grønne lunger. Slik kom passasjene og parkene, plassene og kirkegårdene. Disse ble

²⁸¹ Sennett, *Flesh and Stone*, 277-278.

²⁸² Ragon, *Historie de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Bind 1, 118.

²⁸³ I 1861, etter at elleve nye kommuner (*communes annexés*) i randsonen av Paris, ble innlemmet i hovedstaden, passerte innbyggertallet en og en halv million (1538000) mot hhv. en million i 1846 og en litt over en halv million (547000) i 1801. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme*, sitert etter Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Bind I, 118.

invadert av monumenter og minnesmerker, fontener og skulpturanlegg samt utallige statuer av ”fortjente borgere”. Nettopp i denne perioden økte produksjonen av minnesmerker og statuer på gater og streder så mye at den ble omtalt som *statuomanie* maleren Edgar Degas (1834-1917) skal besverget at jerngitrene omkring gressklede plasser i Paris, var vern mot invasjon av flere skulpturer.²⁸⁴

Når Walter Benjamin skrev at ”under Haussmaniseringen er fantasmagori” laget av stein”, så er det rimelig å anta at han nettopp sikter til det borgerlige sedimentets murarkitektur i radiusen rundt Place d’Etoile samt passasjenes og plassenes raskt voksende ”befolkning” av statuer. Slik Haussmann selv bekrefter i sine memoarer, så avsluttet han aldri et gateløp uten å ha brydd seg med å markere gateløpets ende med noe *monumentalt*. For eksempel lot han oppføre et fonteneanlegg, som forøvrig unge Gustav Vigeland beundret, nederst i boulevard Saint-Michel på venstre bredd, som slik skulle fungere som en monumental avslutning av traséen fra høyre bredd.²⁸⁵

Arkitekturen i siste halvdel av 1800-tallet svarer til den eklektiske perioden som ofte betegnes som *Historisme* i kunsthistoriske oversiktsverk. Karakteristisk for denne perioden er kombinasjonen av stilblending (klassisisme, renessanse, barokk) som utvendig fasadestaffasje på den ene siden og ny teknologi på den annen side. I så henseende, er den klassisk utseende *Statue of Liberty* Frihetsstatuen til den franske skulptøren Auguste Frédéric Bartholdi (1834-1904) og skjenket som gave til USA, den overdådig utstyrte barokke Grand Opéra (1861-74) av arkitekten Charles Garnier (1825-1898) og den ”moderne” abstrakte tårnkonstruksjonen til ingeniøren Eiffel, som ble bygget til verdensutstillingen i 1889, alle tre like karakteristiske for denne eklektismen. ”Madame, c’est du style Napoleon III”, skal Garnier bryskt ha svart på keiserinne Eugénies utbrudd om at operaen ikke hadde noen stil, verken gresk, Louis XV eller Louis XVI. ²⁸⁶ Eiffeltårnet, som møtte protester, men som ble stående også

²⁸⁴ Thierry Dufrêne, *Monument & Modernité*, (Paris: Paris Musées, 1996), 33.

²⁸⁵ For eksempel beklaget han at Boulevard de Strasbourg, som ble påbegynt før ham, ikke var blitt dirigert i retning av kuppelen på Sorbonne eller den på Pantheon. Til gjengjeld sørget han for å utstyre le Tribunal de Commerce med en kuppel slik at denne kuppelen avsluttet boulevard Sébastopol. Lavedan, *Monuments de France*, 636.

²⁸⁶ Ragon, *Historie de l’architecture et de l’urbanisme modernes*, bind I, 286.

takket være underskriftskampanjen som Apollinaire initierte, er siden blitt like typisk kjennemerke for Paris, som Frihetsstatuen synes å være det for New York.²⁸⁷

Christiania, Karl Johan, Kampen og Homansbyen - borgerlig offentlighet

”Innføringen av parlamentarisk styreform med flere partier viderefører det opprinnelige partiløse offentlige ords skillet. Vårt Storting er et materielt avtrykk av den borgerlige offentligheten. Stortingssalen skal være åstedet for partipolitiske debatter ...utenfor Stortingsbygningen.”
Dag Østerberg

”Firtiaarene satte i det hele taget et nyt sving paa forholdene. De bragte ikke blot de første gaslygter, de første kloaker, de første vittighedsblade og de første kunststillinger, men ogsaa offentlige maskerader, offentlige danselokaler, offentlig prostitution og mange andre af kulturens herligheder. Og saa kom femtiaarene med en livlig byggeperiode – der gjorde Kristiania større, anseeligere, smukkere og med den første norske jernbane.” Henrik Jæger 1890

Allerede i de europeiske nasjonalstatenes første fase er det mulig å registrere hvordan den moderne sivilisasjons borgerlige sediment nedfeller seg materielt i nye hovedsteder som kombinasjon av konstitusjonelt baserte administrasjonssentre og industrielt baserte urbane fortetninger. Omkring 1850 var Christiania en av Europas nye hovedsteder på linje med Helsingfors, St. Petersburg, Berlin, München, Karlsruhe og Athen.

Christiania, hovedstaden i kongeriket Norge, ble setet for universitet og storting. Det var embetsmennene som grunnla de politiske institusjonene, regjering og storting, og som til å begynne med var alene om å administrere dem. ”All makt” var samlet hos ”de tusen akademiske familier”, deriblant ”kolonistene” som ”rev seg løs fra moderlandet” og på egen hånd tok ”styret over de innfødte.”²⁸⁸ Den kontinentalt orienterte embetsstanden brøt dermed med ”*l’ancien régime*, og alt det, som hadde rot i middelalderens føydale eller enevældets patriarkalske tilstande, med privilegier, monopoler, og censur, med adel, rang og vernepligtsfrihet, med alt som smakte av formynderskab i offentlige forhold, og som bandt aands- og næringsfrihet”, fastslo Carl W. Schnitler et snaut hundre år etter 1814.²⁸⁹

²⁸⁷ Sylviane Agacinski, “Sewing Machine: Building Monumentally” i *Beyond Traditional Aesthetics*, red. av Andrew Benjamin og Peter Osborne, (London: Institute of Contemporary Arts, 1991), 213.

²⁸⁸ Jens Arup Seip *Fra embetstmannsstat til ettpartistat*, (Oslo: 1963), 13.

²⁸⁹ Carl W. Schnitler, *Slægten fra 1814* (Kristiania: 1911), 15.

Den halvdemokratiske konstitusjonen vi her tillands fikk, forutsatte en ”åpen, resonnerende offentlighet” i motsetning til tidligere da politikk ble bedrevet i ”lukkede sirkler og private salonger” med et redusert antall deltakere bestående av ”kongen, adelen, det høyere borgerskap og de høyeste embetsmenn.”²⁹⁰

Etableringen av en den nye borgerlige offentligheten var en kamp for og i mot de former for kommunikasjonssammenhenger som heftet ved en føydal samfunnsstruktur. Fremveksten av markedet for aviser, tidsskrifter og bøker, innebar at vareformen ble den nødvendige forutsetningen for formidling av offentlig meningsutveksling uansett om det dreide seg om politikk eller om kunst. For det ”store publikum” kom overgangen plutselig og det ble ”offentlige interesser og politik for oven og for nedent” slik at ”sindene den første halve menneskealder utover ikke hadde rum og sans for stort andet.”²⁹¹

Kampen om hegemoniet i politikk som i kunst til å bli utkjempet på den nye offentlighetens premisser. Dermed blir det mulig å registrere hvordan ”den borgerlige offentlighetens gjennombrudd som kritisk instans” gikk forut for ”den samfunnsmessige omveltningen som innebar dens institusjonalisering”.²⁹² Den prosessen som embetsmennene hadde stått i spissen for, var det etter hvert bønder, og borgere (”mellomklassen”) som skulle overta styringen av. Bondeopposisjonens avis Statsborgeren hevdet at rangordenen, til tross for at den formelt var blitt opphevet, fortsatt ble holdt i hevd, og betegnet embetsmennene med ord som ”oligarcher, Tyranner, Enevældets gjengangere, Norges arestokrater.”²⁹³

Den ”offentlige mening” ble ”et tribunal, som selv ikke konge og regjering og storting ustraffet tør trodse.”²⁹⁴ Dermed var det på den nye borgerlige offentlighetens premisser at kampen(e) ble utkjempet, uansett standpunkt og uansett sosial tilhørighet, det være seg embetsstand, borgerskap, småborgerskap ”mellomklasse” eller arbeiderklasse.

Da Kristiania Kunstforening ble dannet i 1836, gikk Statsborgeren til angrep nok en gang på embeststanden ettersom stifterne som var rekruttert fra

²⁹⁰ Francis Sejersted, ”Den vanskelige frihet”, i *Cappelens Norgeshistorie*, bind 10, (Oslo: C.W. Cappelen A/S, 1978), 323.

²⁹¹ Carl W. Schnitler, *Slægten fra 1814*, 30.

²⁹² Habermas, *Borgerlig Offentlighet*.

²⁹³ Schnitler, *Slægten fra 1814*, 66.

²⁹⁴ *Ibid.*, 31.

embetsstandens rekker av ”Danomaner” og ”intelligens”.²⁹⁵ Avisen hevdet at foreningen hadde til hensikt å åpne et ”nyt Marked” for Danmark, snarere enn å støtte den norske kunst.” Oppofrelsene for ”det almindelige bedste” er et Ordsprog” hos de ”dannede Classer” lød kritikken i opposisjonsavisen Morgenbladet i 1837.²⁹⁶

Kapitaliseringens industrialisering og den urbanisering som fulgte med, var det embetsstanden som først åpnet for. Til grunn for embetsmennes lovreformer lå en oppfatning om at det ville komme hele samfunnet til gode om selvstendige eiendomsbesittere, slik som bønder og byborgere, fikk drive næringsvirksomhet under friest mulige vilkår. Dikteren Henrik Wergeland oppfordret folk, det vil si menn, til å skaffe seg eiendom for dermed å oppnå stemmerett og slik bli meningsberettiget. Det var hovedstadens embetsmenn, som sammen med et oppadstigende borgerskap, dannet en kjøpedyktig gruppe for varer og tjenester. Flere var foregangsmenn for det første industrielle ”gjennombrudd i årene omkring 1850, som fødselshjelpere for banker, forsikringselskaper, jernbaner og i det hele tatt aksjeselskaper og organisasjoner av forskjellig art.²⁹⁷

Christianias industri, fabrikkene, kvernene, sagene og møllene langs Akerselven tiltrakk seg arbeidskraft, og på 1850-tallet var det blitt anlagt 43 ”fabrikanlæg” mot 5 i Bergen.²⁹⁸ Folketallet øke samtidig som selve befolkningsstrukturen endret karakter. I 1881 var Christiania landets mest folkerike by med over 120.000 innbyggere mot 96.000 i 1875.²⁹⁹ På 1800-tallet ble Christianias fysiske form til i samspillet mellom ”private grunneiere.....og en offentlighet som lå lavt i terrenget.”³⁰⁰

Mens elven Seinen i Paris markerte klassesillet mellom borgerskapets ”vakre kvartaler” (les beaux quartiers) på venstre bredd og proletariatets boligmasse på høyre bredd, skulle Akerselven i Christiania tilsvarende markere klassesillet i mellom borgerskapets boliger på vestkanten og arbeiderklassens husvære på østkanten.

²⁹⁵ Sitert etter Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, (Oslo: 1936), 18.

²⁹⁶ Ibid., 25.

²⁹⁷ Seip, *Utsikt over Norges historie*, 110.

²⁹⁸ Henrik Jæger, *Kristiania og Kristianenserne*, Kristiania 1890, 181-182.

²⁹⁹ Jan Eivind Myhre, *Sagene – en arbeiderforstad befolkes 1801-1875*, hovedoppgave ved Historisk Institutt, Universitetet i Oslo, våren 1976, 48.

³⁰⁰ Myhre, *Oslo bys historie*, Bind 3, ”Hovedstaden Christiania Fra 1814 til 1900”, (Oslo: C.W. Cappelen forlag A/S, 1990), 189.

Christianias forsteder fra før 1814 som Pipervika, Grensen, Hammersborg, Grønland med flere, ble kort tid etter 1814 supplert av Ruseløkka og Briskeby. "Ny York" på Grünerløkka dukket opp i 1840-50-årene, mens forsteder som Hegdehaugen i vest og i Kampen i øst først kom på 1860-tallet.³⁰¹ Haussmann, som besøkte Christiania i 1873, merket seg Ruseløkka skole under innseilingen til byen fordi den kneiste "som et monument blant rønnelignende bebyggelse."³⁰²

Den sosiale lagdelingen i byens befolkning kom til uttrykk i privatboligenes beliggenhet og arkitektoniske utforming. Innenfor bygrensen var det murtvang og i den ferske forstaden Homansbyen, oppkalt etter de to utbyggerbrødrene, hadde folk råd til å bygge murvillaer.³⁰³ Utenfor bygrensen kom forstedene med trehusbebyggelse og senere med leiegårdskaserner fra 1860-tallet. I 1881 skrev forfatteren Adolph G. Dahl en artikkel som bar tittelen "Fra Kristiania Fattigvarterer". Her fremhevet han kontrasten mellom bebyggelsen på vestkanten, de fasjonable boligenes tilbaketrukne private karakter, og østkantens offentlig utstilte sosiale elendighet hos "underklassen". Mens bydelen Kampen på hovedstadens østlige "Høidedrag" hadde den "vakreste Beliggenhed"; var det på vestkanten, i Homansbyen og på Hægdehaugen at de "taarnede, hvidglindsende Villaer med Haver og Træplantninger" lå "lidt skjult": På Kampen derimot, var "det et "Roderi uden Ende." Gateregulering manglet, og mangen bygning var "Muggen". "Fattigdommen, Elendigheden, Sygdommen, Fortvivlesen og Forbrydelsen er kastet op på Høiden" og for hovedstadens "Sundhedsvæsen, Fattigvæsen og andre kommunale Budgetter" måtte Kampen veie tyngst.³⁰⁴

Slik *klasseforskjellen* beskrives av en av samtidens røster på 1880-tallet med bydelene Kampen og Homansbyen som eksempler, slik demonstreres over hundre år senere det samme klasseskillets arkitektoniske nedslagsfelt ved motsetningen mellom "den proletære offentlighet og livsførsel materialisert på Østkanten", og den borgerlige

³⁰¹ Myhre, *Oslo bys historie*, Bind 3, 191-192.

³⁰² *Ibid.*, 190.

³⁰³ *Ibid.*, 192.

³⁰⁴ Adolph G. Dahl (*Doffen*), "Fra Kristiania Fattigvarterer"; *Norske Småtryk*, Norsk Avdeling, Universitetsbiblioteket, Oslo.

fortetningen der det ”innåndes frihet for den enkelte”, ”frihet til å ytre seg fritt og bevege seg rundt”.³⁰⁵

Det borgerlige sedimentet er avtrykk av den liberale politiske koden, ifølge Østerbergs definisjon. Denne koden karakteriseres av at det er *markedet* som er den dominerende blant sedimentets tre elementer: individ, stat og marked. Videre karakteriseres den særskilte borgerlige fortetningen av ”enheten av borgerlige boliger og borgerlig offentlighet sammen med butikkene, som får legitimert sin virksomhet ved å ligge vegg i vegg med denne offentlighetens bygninger”.³⁰⁶

Bebyggelsen på hver side av Karl Johan er egnet til å demonstrere det borgerlige sedimentets *skille mellom offentlig og privat*. Offentlige institusjoner som universitet og storting, offentlige kunstinstitusjoner som Nasjonalteatret og Nasjonalgalleriet, side om side med bygninger for privat drift, som gallerier, bokhandlere, restauranter og kaféer. Den, ifølge Baudelaire, paradoksale sameksistensen mellom poesi og industri, fant gjenklang hos den mer prosaiske Henrik Jæger da han i 1890 tok den borgelige dobbeltmoral på kornet i følgende formulering: ”1840-årene bragte ikke blot de første gaslygter, de første kloaker, de første vittighedsblade og de første kunststillinger, men ogsaa offentlige maskerader, offentlige danselokaler, offentlig prostitution og mange andre af kulturens herligheder.”³⁰⁷

Det materielle uttrykket for denne enheten av paradokser er den dag i dag en relativt intakt *Karl Johansgate*, hovedstadens boulevard, med bokhandlere, restauranter og kafeer, som strekker seg fra Sentralstasjonen opp til Slottet og til statuen av Norges første konge av den franske fyrsteslekten Bernadotte, nemlig Karl Johan. Stortinget ”et *materielt avtrykk* av den borgerlige offentligheten” ”åstedet for partipolitiske debatter...som forutsatte en bredere offentlighet utenfor stortingsbygningen” og her lå Teatret³⁰⁸ Det var her, langs Christianias hovedgate, at Cammermeyer, en av de første kunsthandlerne etablerte seg, og det var her

³⁰⁵ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 53.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ Jæger, *Kristiania og Kristianenserne*, Kra. 1890, .

³⁰⁸ ”*Teatret* var en viktig arkitektonisk del av den borgerlige offentlighetens materialitet..... Nationaltheatrets beliggenhet er et adekvat avtrykk av og uttrykk for teatrets betydning innen den borgerlige offentligheten mellom Slottet og Stortinget. Selve bygningen har nesten overdrevent representative trekk, fasader og tak er overlesset med ornamentikk, skulpturer, utspring og spir i en blanding av klassisisme og barokk. Som miniatyr av Operaen i Paris.” Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 50.

bokhandlere og kafeer og restauranter ble anlagt side om side. At Karl Johansgate nettopp på 1880-1890-tallet ble oppfattet som et fritt marked for fristelser og forlystelser, vitner følgende sitat fra Henrik Jæger om, ettersom han nettopp betraktet hovedstadens hovedgate som ” *markeds plass* (os) for boghandlere saavel som for demimonededamer, børs for dagdrivere saavel som for kunstnere og forfattere, operationsfeldt for Don Juaner og nyhedsjobbere, børnenes skolevei og de unge fruers vei ”til butikkerne”,....”de unge pigers ”Forjættede Land”, bohemernes Sybaris, kadetternes Capua og alle strenge alvorsmænds Sodoma og Gomorrha.” ³⁰⁹

På dette markedet befant gymnaslærer Irgens Hansen seg. Han skrev ”politiske Artikler” og ”Literatur- og Theateranmeldelser i avisene Dagbladet og Christiania Intelligenssedler. Dermed tilhørte han ”mellomklassen”, som ”mellom 1840 og 1880 blev en av de mest omfattende sociale masser”; ”bestillingsmenn, av fattige småembedsmenn og andre akademikere som socialt sett ikke kunde holde sig oppe på et standsmessig nivå, av seminarister og av lærere, av offentlige og private funksjonærer, av velhavende fiskere og utøvere av mange andre næringer.” ³¹⁰ Han brukte den borgerlige offentlighetens aviser og tidsskrifter til å utøve kritikk mot dem som opprettholdt den borgerlige ideologi . Han gikk til angrep på embetsstandens og borgerskapets yngre generasjon og mente den manglet begreper om at ”Kundskab er mere end til Vare paa Embedsmarkedet”. Denne generasjonen hadde ikke den ”større Oplysning” som måtte settes som betingelse for at den skulle fungere som nasjonens ”aandelige fortropp”.

Gymnaslærer Hansen slo dermed til lyd for en sosialt bevisst ”avantgarde” på norsk grunn. Han kritiserte den bedyrede yrings- og pressefriheten for å være betinget, og pekte på at kløften mellom privat og offentlig kunne bli skjebnesvanger. Det nyttet ikke å avskjerme familielivets private intimitet fra det som foregikk offentlig, i storsamfunnets disharmoni. I det hele tatt medførte familielivet ”en sterk Indlæven i en vis begrænset forestillingssfære, som ved Personlighedens hele Gaaen op deri gjør et harmonisk Indtrykk og danner Ynden hos dem, som fastest er bundet i Sfæren, nemlig Kvinderne.” ³¹¹ Fortsatte man å forholde seg til kvinnen som

³⁰⁹ Jæger, *Kristiania og Kristianenserne*, 170.

³¹⁰ Wilhelm Keilhau, ”Mellemklasse og borgerlighet”, I *Det norske folks liv og historie gjennom tidende*, bind IX, 410.

³¹¹ Dagbladet, nr 323, 23.12.1880.

inkarnasjonen av ”sød Uvidenhed” og ”Yndig Uselvstændighed” ville man bli vitne til ”Mangen Flugt som Noras.”³¹² Han avrundet artikkelserien med en oppfordring. Nettopp i den yngre generasjonens splittede interesser, lå forutsetningen for at den kunne bli seg ”bevidst det Brud, med det gjængse.”³¹³

Gymnaslærer Hansen levde samtidig med ”de fire store” i norsk litteratur, Henrik Ibsen, Alexander Kielland, Bjørnstjerne Bjørnson og Jonas Lie, samt Arne Garborg og Amalie Skram med flere. Han var også samtidig med ”gullalderens” malere, Christian Krohg, Erik Werenskiold, Frits Thaulow, Harriet Backer, Kitty Kielland og Edvard Munch. Mens det på kontinentet var filosofer og essayister som fikk stor innflytelse på den borgerlige offentligheten, ”ble det hos oss kunstnere og diktere som spilte en viktig rolle i det offentlige liv” fastslår Østerberg.³¹⁴ Flere av disse var i sin egen samtid samtidig *opposisjonelle* og kritiske, men er i ettertidens norske litteratur- og kunsthistorie blitt *integrert* som nasjonale klenodier. Det samme synes å gjelde for de av ettertidens fortolkere som idylliserer Kristianiabohemen, mens beslagleggelsen av bøkene til hhv. Hans Jæger og Christian Krohg vitner om *overskridelse* av så vel moralske som kunstneriske grenser i egen samtid.

I 1870-årene måtte en arbeider yte innpå seks dagsverk for et årsabonnement på en avis.³¹⁵ Frem mot århundreskiftet skulle postverkets distribusjon av aviser og blader øke med tidobbelte, noe økt leseferdighet, og fallende papir- og avispriser skulle bidra til. Samme år som Adolph Dahl rapporterte fra hovedstadens fattigkvarterer, bragte *Ny Illustrered Tidende* en artikkel om ”Telegrafens i Pressens Tjeneste”, der teknologiens konsekvenser for den enkeltes hverdagsfering, ble understreket; nemlig det å være ”samtidig” med det ”som i Øyeblikket beveger den hele civiliserede Verden. Jernbaner, Telegrafer og Telefoner har jo ophævet alle tidligere herskende Begreper om Afstande i Tid eller Rom.”³¹⁶

³¹² Dagbladet, nr. 323, 23.12.1880.

³¹³ Ibid. Den autoritetstro og embetskarriaristiske yngre akademiske slekt ville nok fostre utmerkede byråsjefer, men som byråsjef ville ”Han gaa i Graven som reglementert Statskirkelem, som Modstander af alle sociale Forandringer, som Foragter af al Folkekontrol:” Derfor ”maa den yngre akademiske Slægt rive ned Murene, som Fanatisme, Intoleranse, Inhumanitet har dynget saa forfærende tykke paa vor Udviklings Vej.” Nettopp i generasjonens splittelse lå forutsetningen for at den kunne bli seg ”bevidst det Brud, med det gjængse.”

³¹⁴ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 50.

³¹⁵ Svennik Høyér, ”Dagspressen” i *Massemidier i Norge* (Oslo, 1975), 50-58.

³¹⁶ ”og en betydningsfuld Debat i det tyske eller engelske Parlament, en Valgkamp i Paris, et

Christian Krohg var blant de første i sin generasjon som hadde vokst opp i en borgerlig livsform i likhet med den Irgens Hansen så treffende beskrev. Sammen med de fire store i den litterære opposisjonen, så var det Krohg, Erik Werenskiold, Ludvig Skramstad og Frits Thaulow som skulle bli de førende i 1880-årenes kunstneropposisjon. De reagerte på privatsfærens trangsyn og de normer som hadde nedfelt seg der. De tilkjempet seg kunnskaper om samfunn og natur utover billedkunstens spesialfelt, og de brukte kunnskapen kritisk. De skulle gå ut i offentligheten med sin kritikk av hevdvunne konvensjoner innenfor kunstens felt som på andre av samfunnets felt.

Om sin egen kunstnergenerasjon skrev Krohg at den var ”opdraget i en Tid med en anden Literatur og anden Skuespilkunst, andre Forudsætninger paa alle Livets og Kunstens Omraader, derfor fik de kraft til at bryde. Og de brød.”³¹⁷ Den kritiske innstillingen som flere kunstnere inntok vis-à-vis den borgerlige dobbeltmoral; en kritikk som Krohg selv demonstrerte i bok og bilde med skildringen av hvordan sypiken Albertine ble tvunget til prostitusjon. Denne bohemens protest mot borgeren, hevdet Krohg skyldtes kunstnernes endrede forutsetninger. Når det gjaldt hans egen generasjon, så oppnådde den, ifølge Krohg, å ”skabe en Kunst som sto i Samklang med deres egen tids Aandsliv...ligesom der i Bjørnsons og Ibsens senere Værker var komet meere Liv og Virkelighetd, og ligesom paa Scenen deklamerede Helte og Skurke Fysiognomier var forsvundet for mere realistiske Skikkelser, saaledes kom der mere Lys og Kraft i Billederne.”³¹⁸ I sistnevnte sitat fra etterpåklokskapens selvbiografi, anes en tendes til *estetisering* av det forhenværende politiske engasjementet.

I kontrast til representativ offentlighet, der kunst ble skapt som påminnelse om føydalmakt, har vi påpekt at kunst i den borgerlig offentlighet tvert om produseres og tilegnes for egen del, og at distribusjonsleddet arkitektonisk hegnes om med oppførelse av egne offentlige bygg, slik som opera, teater, konsertsal og

Mordattentat i Petersburg eller Washington eller en stor Ulykke i Kalkutta forlanger et vel udstyret Dagblads Lesere nu ligesaa hurtig og nøiagtig Besked om, som de tidligere krævede om enhver større Begivenhed i deres egen By eller dens Nærhed.” *Ny Illustreret Tidende*, nr. 35, 28.8.1881, sitert etter Olga Schmedling, *Høstutstillingen – Bildende Kunstneres Styre – forutsetninger, Om billedkunstens institusjonalisering og fremveksten av kunstforhold i Norge på 1800-tallet*, Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1980, 20.

³¹⁷ Christian Krohg, ”Tredie Generation”, i *Kampen for Tilværelsen*, (København: 1920-21), 189.

³¹⁸ *Ibid.*

kunstmuseum. Qva kunstinstusjoner bidro, og bidrar disse stadig, til å opprettholde den borgerlige ideologi om at kunst er tilgjengelig for alle.³¹⁹ I så henseende er både Nasjonalgalleriet og Nasjonalteatret dermed karakteristiske for det borgerlige sedimentet.

B Nasjonale kunstmuseer – fra kunst som monument til kunst som autonom

Ingress: Kjennetegn på nasjonale kunstmuseer

I motsetning til føydalepokens fyrstelige skattekamre og raritetskabinetter som blandet gjenstander som var utført i forskjellige materialer og i ulike tidsepoker, skulle de offentlige nasjonale kunstmuseenes kategorisere gjenstandene i henhold til *moderne* prinsipper som et historisk oppslagsverk rangert både etter medier og genre. Mens mediene var maleri, skulptur, grafikk eller tegning, var genrene gruppert hierarkisk med historiemaleri som det ypperste, etterfulgt av portrett, folkeliv, landskap, folkeliv, stilleben og dyremaleri

Felles for nasjonale kunstmuseer har vært sammenfallende utstillingsmåte i drøyt hundre år fra 1880-tallet til 1980-tallet. Dette gjelder Louvre, kunstmuseet i Wien, nasjonalgalleriene hhv. i London, Berlin og i vårt eget Nasjonalgalleri. Kunstverkene er blitt kronologisk ordnet og estetisk kategorisert mht skole, retning m.m. Maleriene har som regel vært plassert i øynehøyde og estetisk avveid i forhold til hverandre.

Introduksjon

”Ligesom de moderne storbyer er mangfoldige og fulde af indbyrdes konkurrence, således ligger også deres *museer og biblioteker i indbyrdes kappestrid* og ingen af dem kan hævde at opsamle *hidtidige civilisationers samlede* erindring. ---Etter flere århundreders krampetrækninger er imperiets idé omsider blevet forkastet i Vesten i dag, og en anden form for glørværdighed hersker nu, en mer *sækulariseret* og kritisk form, med rødder i de selvstændiggjorte antikke bystater.”

Jean-Francois Lyotard

All kunst kan sies å være offentlig i den forstand at det kun er via offentlighetens mellomværen at kunst blir til kunst. Virksomhet som derimot bedrives med intensjon om å skape kunst men som foregår bak lukkede dører, forblir privat, i den

³¹⁹ ”Nasjonalgalleriet (1881) inngår også i den nasjonal-liberale offentligheten, men bare for så vidt som kunsten virker innen den borgerlige offentlighet som ”kritikk”. Det meste av ”gullalderens” malerier og skulpturer har snarere betydning som hyllest til og bidrag til ”nasjonsbyggingen”: Omvendt er selve institusjonen av offentlige museer, åpne for ”publikum” som allerede er dannet eller ønsker å kultivere seg, noe nytt i forhold til den foregående styreform – eneveldets og merkantilismens – politikk. Den vil danne og styrke den enkelte borgers dømmekraft på kunstens område, noe som uvegerlig virker tilbake på kunsten selv som noe som også er til for borgerne eller det borgerlige samfunnet. Kunsten blir ”samfunnsbevisst”. Når Østerberg peker på motsetningen mellom kunsten i Nasjonalgalleriet som ”kritikk” versus som ”hyllest” til ”nasjonsbyggingen”, er poenget i vår sammenheng at den kunsten som fungerte som ”kritikk” i egen samtid først i ettertid er blitt integrert og ufarliggjort som del av ”gullalderen”. Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 52.

opprinnelige betydning av det franske verbet *priver*, nemlig som noe som er fratatt, i denne sammenheng, offentligheten.³²⁰ Omvendt kan det hevdes at det paradoksalt nok bare er den kunst som er privat, i betydningen befridd fra offentlige funksjoner, som er vendt mot seg selv, sin relative autonomi og sin skaper, som i modernitetens første faser ble ansett verdig nok til å løftes over terskelen til museets kunstkanon. Til forskjell fra føydal tid ble det heretter *museet* som i moderne tid kom til å utgjøre den institusjonelle innhegning av det estetiske gyldighetsområde i kantiansk forstand. *Museet ble offisielt sanksjonert som kunstens legitime sted.*

I dag er vår gjengse betraktningmåte av kunst å se den som stedløs og funksjonsløs eller relativt autonom, men det er en oppfatning skapt med *utstilling* som fenomen og *museet* som institusjon. Sagt annerledes dreier det seg om offentlig formidlet markedsbasert kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon.

Museet bidro til å *isolere* kunstverkene fra deres opprinnelige kontekst, den være seg profan, mytologisk eller religiøs. Tidligere var erfaring av kunst uløselig forbundet med kunstens sted, tempel, katedral eller slottsanlegg. Roma ble på 1600 og 1700-tallet nettopp oppsøkt for erfaring av klassisk kunst på dens opprinnelige sted slik Goethe har skildret i *Italienische Reise*. Ikke bare for adel og kondisjonerte borgere var regelen å reise til klassismens arnested. Også for franske kunstnerspirer. Da *L'Académie royale de peinture et de sculpture* ble etablert under Ludvig XIV, var det etter forbilde fra *Accademia di S. Luca* i Roma. Dessuten ble *Prix de Rome*, som innebar betalt losji og opplæring, regnet som den mest prestisjetunge utmerkelse en potensiell kunstner kunne få. Først på 1820-tallet tok prestisjen til å forta seg. Når så brittene og franskmennene tok til å fjerne skulpturer og malerier, som sammen med arkitekturen hadde inngått som et klassistisk hele, bidro løsrivelsen til å fokusere på kunstverkene *egenverdi* slik Baudelaire var tidlig ute med å gjøre.

Før det 18 århundre var det imidlertid overveiende bestillingsverk fra adelige oppdragsgivere som det parisiske publikum kunne beskue på verdens første utstilling i 1700-tallets *le Salon carré* i slottet Louvre. Det var med andre ord kunst skapt for andre formål enn utstilling som sådan. Det var snarere til bestemte formål og funksjoner iverksatt av en elite oppdragsgivere som kunstnere måtte forholde seg til

³²⁰ "Når vi ikke lenger kan høre at ordet "privat" opprinnelig betegnet en tilstand av berøvelse, så skyldes det også at den nyere tids individualisme brakte med seg en enorm berikelse av privatsfæren." Hanna Arendt, *Vita Activa*, 52.

når de skulle male et bilde eller lage en skulptur, selv om gradvis økt omsetning av kunst i små formater til et stadig mer differensiert borgerskap, kan registreres. Uansett hvor viktig og imponerende kunstverkene må ha virket for publikumsmassene, så var det overveiende adelige oppdragsgivere som styrte forutsetningene for kunstnerisk produksjon. Kunstnere henvendte seg derfor ikke direkte til publikum med sine verk. De måtte først tilfredsstille behov og forespørsler til en elite av individer og mindre grupper. Det ”større publikum for maleri og skulptur må således ha vært definert ut fra andre motiver enn interessen for kunstene for deres egen skyld.”³²¹

Kunstmuseet som monument og offentlig finansiert samling – ledd i oppbygging av nasjonalstater

”Dette monumentet skal være nasjonalt og det skal ikke finnes et individ som ikke har rett til å nyte det.....Museet er ikke en samling av luksusgjenstander og frivole objekter, men et sted hvor nysgjerrigheten kan tilfredsstilles. Museet må bli en viktig skole. Lærerne skal føre sine unge elever dit, mens fedrene skal ta sønnene sine dit.”
Innenriksminister Roland i brev til billedkunstneren Jacques-Louis David, 17. oktober 1792

Museum og modernitet forutsetter hverandre. Det moderne museumsvesen har sitt utspring i den franske revolusjonen. Først med den ble kunstbesittelsene til ”offentlige, statlige og demokratiske institusjoner” ifølge Ulrikke Weder. Likeledes var det først med revolusjonen at samlingene ble sentralisert, sekularisert og historisert på en måte som skulle danne forbilde for andre nasjoner. Malerier og skulpturer ble ordnet historisk kronologisk etter stiler og skoler, på sekularisert vis og med en museumsetetisk begrunnet autonomi, fastslår Walter Grasskamp.³²² På slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet ble det grunnlagt offentlige kunstmuseer på linje med andre offentlige dannelses- og utdannelseinstitusjoner i Amerika så vel som i de fleste europeiske nasjonalstater: i Stockholm (1794), i

³²¹ Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, (New Haven og London: Yale University Press, 1985), 2-3.

³²² Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, (München: Verlag C.H. Beck, 1981), 25.

Amsterdam (1798), i Budapest (1802), Bryssel (1803), Madrid (1815), Praha (1817), København (1819), London (1824) og Christiania (1836).³²³

Visst fantes det samlinger i førmoderne tid, slik vi har sett gravysamlingen til Ludvig XIV dokumenterte. Da dreide det seg imidlertid stort sett om samlinger av likt og ulikt, om "kuriositetskabinetter" fremfor profesjonelt ordnede kunstsamlinger. Derfor er det verdt å merke seg at da de franske revolusjonsmyndighetene overtok samlingene, så ble det til å begynne med ikke foretatt noen rangering som tilsa at billedkunst innehadde en estetisk egenverdi. Et eksempel er det offentlige dekret der myndighetene foretar en opprømsing som nettopp ligner på ordlyden i Ludvig XIVs memorandum. Her blir det nemlig ikke skilt mellom kunst, kunstindustri og håndverk: "malerier, statuer, vaser, kostbare møbler, marmorfigurer...i tidligere kongelige bygg, alle andre offentlige monumenter og nasjonale depoter, med unntak av det som slottet Versailles med hageanlegg omfatter....videre byster, antikviteter, som befinner seg i tidligere kongelige slott og hager, parker som er emigrert og andre nasjonale monumenter."³²⁴

Når det gjaldt selve sentraliseringen og organiseringen av samlingene, var imidlertid ikke revolusjonsmyndighetene uforberedt ettersom direktøren for bygningene, (*directeur des Bâtiments*), Charles d'Angeville, allerede på 1780-tallet hadde påbegynt arbeidet med en plan for å omgjøre Louvre fra å fungere som atelier og losji for kunstnere til et museum.³²⁵

³²³ Riktignok åpnet noen få kunstere dørene for delvis innsyn i samlingene sine på slutten av 1700-tallet og før revolusjonsåret 1789. Kunstsamlinger i Tyskland, Østerrike, Spania og Italia "der Öffentlichkeit eingeschränckt gemacht worden". I 1743 åpnet Medicinene sine samlinger i *Uffiziene* og fra 1737 overtok staten forvaltningen av dem. *Museum Fridericianum* ble reist som det aller første selvstendige museumbygg i Europa mellom 1769 og 1779. Museo *Pio Clementino* i Vatikanet ble åpnet i 1775, mens Mechel og Mannlich på vegne av sine kongelige oppdragsgivere innrettet samlingene for offentligheten i Wien og München. Hva slags tilgjengelighet disse førrevolusjonære museene hadde, er lite utforsket. Dog kan det dokumenteres at det kun dreide seg om begrenset tilgjengelighet. Allmenn tilgjengelighet sto overhodet ikke på programmet, ifølge Walter Grasskamp *Museumsgründer und Museumsstürmer Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums* (München: Verlag C.H. Beck, 1981), 36.

³²⁴ Le décret du 27 juillet 1793, sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 36.

³²⁵ "L'adieu au Louvre, la naissance du musée", Yvonne Singer-Lecocq, forfatter av *Les artistes au Louvre et la création du musée*, i intervju med Catherine Francklin i *Art Press Spécial, 1789 Révolution culturelle Française*, 129.

Det er den 10. August 1793 som er den historiske minnedagen for åpningen av folkets og republikkens offentlige *Muséum des arts* i Louvre, som dermed markerte de kongelige samlingens historiske endelikt. Ikke bare overtok revolusjonsmyndighetene samlinger, men skisserte en aktiv innkjøpspolitikk for å sikre seg ”malerier og statuer som anses viktige for Republikken” og som derfor ikke måtte komme på fremmede lands hender.³²⁶

At museet bokstavelig talt ble innlemmet som del i den almenne offentlige oppdragelse og utdanning, dokumenterer dermed museets politiske funksjon. Således ble det stilt forventninger til at museet like mye skulle ha en formende som en konserverende institusjon. I tillegg til å bevare verk som ble ansett som verdifulle, skulle museet forandre smaken ”med henblikk på å regenerere kunstene” ifølge kunstneren Jacques-Louis David. Først og sist ble derfor museets oppdragende funksjon vektlagt i egenskap av utdanningsinstitusjon for fri og uavhengig forming og utdanning av kunstnere. ”Enhver skal kunne plassere sitt staffeli foran et hvilket som helst bilde eller statue, tegne, male og modellere.....”Museet, ”dette monumentet skal være nasjonalt og det skal ikke forekomme et individ som ikke har rett til å nyte det” skrev Roland, innenriksministeren til David sent i 1792 før den offisielle åpningen snaut et år etter.³²⁷

Riktignok har det sikkert alltid vært samlet, men først i moderne tid kunne museet, dvs. som statlig samling oppnå sin nåværende sentrale kulturelle posisjon. Med den fremadskridende opplysning og sekularisering ble det stadig vanskeligere å belage seg på den tanken om gud eller om de evige lovene for fornuft og natur for å sikre seg en identitet om inklusive kulturell identitet, som varer” fastslår Boris Groys.³²⁸ I det hele tatt kan det å *samle* sies å være et kjennetegn ved *det moderne*.³²⁹

Kunstmuseet og relativ autonomi i Frankrike og i Norge

”Alle disse kostbare gjenstandene som man holdt langt borte fra folket, og som man ikke viste frem annet enn for at det skulle bli slått av forbauselse eller for å inngi respekt, alle disse rikdommene tilhører nå folket.”

Comité de l'instruction publique de la Convention nationale

³²⁶ Sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 37.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Groys, *Logik der Sammlung*, 47.

³²⁹ Ibid.

Kunstmuseet som offentlig finansiert samling kan betraktes som ledd i oppbyggingen av frie nasjonalstater i Europa fra slutten av 1700-tallet.

I løpet av kunstmuseenes vel to hundre år gamle historie har museene skiftet funksjon. Først inntok kunstmuseene en åpenbar *politisk funksjon* som kjennetegn på sivile borgerlige dyder i motsetning til føydalherrens enevelde og privilegier.³³⁰ Kunstmuseet ble betraktet som en dannelsesanstalt og således som en vesentlig institusjon i et moderne fritt samfunn, der tilegnelse av antikkens *demokratiske* sivilisasjon og kultur var forbilde. Det er i denne forstand at kunstmuseene kan sies å ha fungert politisk.

Mens endringene i Frankrike var knyttet til den franske revolusjon i 1789 og borgerskapets maktovertakelse, var endringene i Norge foranlediget av intensjonene til et kontinentalt orientert embetsverk etter et ikke-voldelig maktskifte fra Danmark-Norge til nasjonalstaten etter 1814. Mens de viktigste endringene i Frankrike dreide seg om omorganisering av tidligere eneveldige institusjoner til borgerlige institusjoner, skulle endringer her til lands snarere dreie seg om å danne helt *nye* offentlige institusjoner fra grunnen av.

I Frankrike ble de kongelige samlingene nasjonalisert ved et dekret av Nasjonalforsamlingen i 1793 og det store galleriet, *le salon carré*, i Ludvig XIVs tidligere parisiske slottsresidens, Louvre, ble åpnet for publikum på ettårsdagen for den franske republikkens forfatning, 10.8.1793.³³¹ Utstillingen skulle tjene til å definere nasjonen med en autentisk arv ved å utelukke gjenstander som ikke ble ansett verdige nok til å representere en *kollektiv identitet*. I vår sammenheng er det spesielt intensjonserklæringen til komiteen for offentlig oppdragelse (*Comité de l'instruction publique de la Convention nationale*) som dokumenterer at museet ikke bare skulle ha en "vitenskapelig, teknisk og administrativ" funksjon men også en "*politisk*".³³² At samlingene nå ble *folkets eiendom* skulle slik legitimere den kunstneriske arvens kollektive og nasjonale karakter. "Alle disse kostbare gjenstandene som man holdt langt borte fra folket, og som man ikke viste frem annet enn for at det skulle bli slått av forbauselse eller respekt, alle disse rikdommene tilhører nå folket."³³³ I vår

³³⁰ Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, 25-28.

³³¹ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 36.

³³² *Ibid.*, 35.

³³³ *Ibid.*

sammenheng er det dessuten verdt å merke seg at den kommisjonen som har forfattet intensjonen, har endret navn fra *Kommisjon for monumenter* til *Kommisjon for kunster*. Slik markeres ytterligere et ønske om endring av kunstens funksjon som monument til påminnelse om føydalmakten, slik som i den representative offentlighet, til en funksjon som kan *tjene likesinnede jevnbyrdige i politisk sivilisasjonsbygging*. Revolusjonsmuseene skulle vise det ”samfunnsmessige fremskrittets historie”, og qva ”ny institusjon for offentlig eiendom” kan de betraktes som ”innbegrepet på borgerlig offentlighet” ifølge Walter Grasskamp.³³⁴ De nasjonale kunstmuseene var beregnet på å skulle bli sett internasjonalt. Derfor er historien om nasjonale kunstmuseer også en internasjonal historie der det nasjonale forløp kan sies å utgjøre en variasjon over temaet, *den vestlige sivilisasjonens historie*.³³⁵

I Norge var det politisk maktpåliggende for nasjonalstatens pionerer å bidra til profesjonalisering og institusjonalisering på alle sivilisasjonens områder, også markering av nasjonal selvstendighet på kulturens område. Det var avgjørende å skaffe det norske folk ”den opplysning, den kultur og de institusjoner som er et selvstendig folk uunnværlige” sto det å lese på 1830-tallet i Morgenbladet, samtidens radikale presseorgan.³³⁶ Derfor forelå bare fire år etter 1814 en plan om et kunstakademi i europeisk støpning og i 1836 ble det fremmet et forslag om statsstøtte til et nasjonalt kunstmuseum, som ble begrunnet med at det ”slumrer vist ogsaa hos os mangt et Geni under Koften og savner Anledning til at vækkes og uddannes.”³³⁷ Når kunstkritikeren Andreas Aubert hevder at ”Det nye Norges malerkunst er født med det nye Norge, vor frihet, vor grundlov har samme utspring”, høres det kanskje ut som en nostalgisk 17.-mai-tale.³³⁸ Imidlertid var dette alvor for stifterne av Nasjonalgalleriet, eller ”*Nationalmuséet*” som det het i alle ”offisielle dokumenter” fra 1836 til 1851.

³³⁹ Stifterne betraktet kunstmuseet som en ”*Dannelsesanstalt*”.³⁴⁰

Her til lands var det ikke revolusjon, men stortingsoppløsningen og riksretten

³³⁴ Grasskamp *Museumsgründer und Museumsstürmer*, 26.

³³⁵ Carol Duncan, *Civilizing Rituals*,

³³⁶ Sitert etter Yngvar Hauge, *Morgenbladets historie*, bind I, (Oslo: 1963), 62.

³³⁷ Riddervolds argumenter for statsstøtte til en kunstsamling, sitert etter Lorentz Dietrichson i *Det norske Nationalgalleri*, (Kristiania; 1887), 4.

³³⁸ Andreas Aubert, *Det nye Norges Malerkunst*, (Kristiania: 1904), 3.

³³⁹ Dietrichson, *Det norske Nationalgalleri*, 4.

³⁴⁰ Direksjonen for Den kongelige Tegne- og Kunstscole, 21.2.1837, sitert etter Marit Lange, i ”Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre” Et Nasjonalgalleri blir til – ideologi og de første innkjøp”, i *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, red. av Marit Lange, 6-13, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998), 6.

i 1836 som kan ha bidratt til at Norge fikk bevilget midler til et offentlig museum samme år. Den innstillingen Kirkekomitéen avga 6. April, gikk nemlig imot Riddervolds forslag. Etter begrunnelsen av avslaget å dømme, må komitéen ha kjent til at en privat kunstforening var i ferd med å konstituere seg i hovedstaden. I innbydelsen til stiftelsen av denne, nettopp offentliggjort i april samme år, fremgikk det at privatfolkene "aarlige Sammensked" på sikt kunne gi støtet til en fast "Kunstsamling."³⁴¹ Derfor het det i avslaget fra Kirkekomiteen, at det "Offentlige" først ville tre støttende til når "Frugterne af de private Anstrængelser sees at svare til Forventningen."³⁴² Den 7. Juli 1836, samme dag som komitéens innstilling skulle stortingsbehandling, ble stortinget erklært oppløst, og kun riksrettssaker prioritert. Innen saken kom opp igjen, var Christiania Kunstforening etablert, og formålet med opprettelse av en kunstsamling fjernet. Dermed ble det på det nye overordentlige storting, den 28. desember 1836 vedtatt, med knapt flertall (44 mot 38) å bevilge statsstøtte til en permanent kunstsamling. Nationalmuseets styre skulle inntil videre "overdrages til tegneskolens direktion", og kom til å bestå av blant andre stiftprost Edvard Munch (formann), kaptein, kobberstikker H. Grosch, maler J. Flintoe, arkitekt Linstow, samt to oberster, to kapteiner, to professorer og en statsråd.³⁴³

Ettersom det på politisk nivå først var stemning for å overlate etablering av en kunstsamling til *private initiativ*, og ettersom Norge ikke kunne overta fyrstelige samlinger men ble henvist til å bygge en samling nærmest fra grunnen, må motivasjonen for et offentlig museum ha vært sterk.³⁴⁴ Museet eksisterte til å begynne med fra stiftelsesåret 1836, kun i navnet og ikke i gavnet.³⁴⁵ Den vesle samlingen, i alt vesentlig overtatt fra konferansråd Frederik Conrad Bugge og hustru, var lenge husløs og dermed ikke tilgjengelig for publikum før den inntok to værelser i Slottet. Først i

³⁴¹ Sitert etter Willoch, *Kunstforeningen i Oslo – 1836-1936*, (Oslo: 1936), 14.

³⁴² Sitert etter Dietrichson, *Det norske Nationalgalleri*, 6.

³⁴³ Ibid. 18.

³⁴⁴ Noen samlinger har vi dog. Blant disse er kong Carl Johans samling av norsk kunst som Nasjonalgalleriet viste deler av i 1983. *Malerisamlingen på Bygdøy Kongsgård, Carl Johans samling av norsk kunst, Nasjonalgalleriet*, 1983. Når det gjelder andre samlinger på private hender på 1800-tallet, redegjør Bodil Sørensen for flere i artikkelen "Kunstnermiljøet i Kristiania i 1870- og 80-årene", *Kunst og Kultur*, nr- 2, 1996, Årg. 79, Universitetsforlaget, 66-106.

³⁴⁵ Marit Lange redegjør for måten innkjøpet av Bugges malerisamling foregikk på i artikkelen "Samlinger af gode Kunstværker til Dannelsesmønstre" Et Nasjonalgalleri blir til – Ideologi og de første innkjøp" i *Nasjonalgalleriets først 25 år 1836 -1862*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998).

1882 kunne Nasjonalgalleriet profitere på Skulpturmuseets planlagte bygg og således flytte samlingen dit den fortsatt holder hus i Universitetsgaten.³⁴⁶

I Frankrike kom revolusjonsmuseene, fra og med Napoleons maktovertakelse til å endre funksjon, bli mer *autonome* og profesjonaliseres.³⁴⁷ Napoleon erstattet de store kommisjoner som forvaltet revolusjonsmuseenes kunstbesittelser, med direktør og assistenter og unngikk slik lange diskusjoner. Louvres første direktør ble *Vivant Denon*. Måten han organiserte og utstilte kunsten på, ble trukket frem i tyske museumsplaner på 1800-tallet. Denon fulgte Napoleon på hans erobringkriger i Europa og kunne personlig velge i fyrstesamlinger og herreseter hva han ville ta med til Paris for å komplettere sine historiske samlinger. I farvannet av Napoleons fall, fulgte en rekke rettstvister og prosesser der de opprinnelige eierne krevde deres kunstsatter tilbakeført; krav som sjelden eller aldri ble innfridd.

Som for revolusjonsmuseene, gjaldt også for Napoleons museumspolitik, at kunstverkene utgjorde krigsutbyttets mest verdifulle skatter ”De gjaldt som trofeer. Deres inntog ble feiret som triumfer i Paris.³⁴⁸ Mens revolusjonsmuseenes kommisjoner selv utgikk fra herskersjiktet, men ønsket å gjøre samlingene tilgjengelig for sine likesinnede, ”folket”, slik det også ble gjort i 1793, så kan museene under Napoleon snarere betraktes som en legitimering av monarkiet.

Et av revolusjonsmuseene *Musée des Monuments Francais* ble under Napoleon da også omdøpt til *Musée de la Monarchie Francaise*.³⁴⁹ Napoleon brukte Louvre som representasjonssted når han inviterte utenlandske diplomater og han sørget for at Louvre kunne utgjøre en passende kulisse for vielsen til Marie-Louise. På et samtidig trestikk sees hoffets prosisjon foran bilder av Rubens og Raffael. Tilsynelatende kunne det virke som om museet, denne borgerlige offentlighetens

³⁴⁶ Nils Messel, ”Klassisk dannelse eller gips” i *Kunst og Kultur*, nr. 1, 1993.

³⁴⁷ De forhenværende kongelige samlinger og landeiendommer, ble av nasjonalforsamlingen først omtalt som *Monuments des arts et des sciences*, før de ble splittet opp og føyd sammen på andre premisser. Slik ble det grunnlagt et Naturhistorisk museum (1793) (*Musée national d'histoire naturelle*) som var mer vitenskapelig enn historisk innrettet, ettersom formålet var forbedring av nasjonens ernæringsgrunnlag (”agriculturelle Revolution”). Forhenværende kongelige instanser som (*Cabinet d'Histoire naturelle* (i Diderot (*Encyclopédie*), Bd.2(1751), 489-492, *Jardin des Plantes* og *Ménagerie*) ble føyd sammen til *Muséum national d'histoire naturelle*. *Musée des Arts* (1793) og *Musée des Monuments francais* (1795) ble innrettet mot historie. Ulrikke Vedder, Museum/Ausstellung, Einleitung, I. Zur Reflexionsgeschichte des Museums, II Elementer einer Systematik des Museums, 161-164.

³⁴⁸ Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967,16.

³⁴⁹ Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, 35.

ferske institusjon, under Napoleon ble brakt tilbake til en representativ offentlighet. Grasskamp antyder for eksempel at museenes sosialhistorie også kan skrives som en historie som legitimerer herredømme. Imidlertid, var monarkiet ute av stand til å skru tiden tilbake. Markedsrevolusjonen satte seg ubønhørlig igjennom slik at tiden ikke kunne reverseres til en reell representativ offentlighet fra en borgerlig offentlighet.

Ideologisk var det revolusjonsmuseene som utgjorde forbildet for europeiske nasjonalstater, men praktisk pragmatisk, når det gjaldt *kunstpolitisk autonomi*, var det snarere den mer profesjonalisert administrasjon under Napoleon I som var forbildet. I Frankrike ble innledningen til denne fasen markert i 1816 ved at ”en autentisk kunstamatør”, forhenværende offiser i hæren og nyvalgt såkalt fritt medlem av *Academie des beaux-arts*, comte av Forbin ble utnevnt til direktør for de kongelige museer, deriblant Louvre. Han fikk igjennom et politisk vedtak om ”museets *autonomi*” slik at museet heretter verken skulle la seg diktere av politiske myndigheter eller av markedsconjunkturer. Ikke minst sørget han for innkjøp av samtidskunst.³⁵⁰

Dermed ble kunstmuseet vurdert som en vesentlig institusjon i et moderne, fritt samfunn der tilegnelse av antikkens demokratiske sivilisasjon og kultur var forbildet. Som ledd i oppbyggingen av selvstendige nasjonalstater i sivilisasjonens tegn, fungerte kunstmuseene politisk.

Museet som sivilt ritual og som humanismens hellige sted

”Enhver av besøkerens skritt lar seg avbilde på den historiske akse...for borgerens aner, hele menneskeslekten, er kronologisk ordnet.” Wolfgang Pircher

Ettersom kunstmuseenes opprettelse i Frankrike var direkte knyttet til revolusjonen i var det avgjørende for de borgerlige grunnleggerne å la museet utgjøre et *ideelt rom for meningsutveksling* blant frie borgere. Slik kunsthistorikeren Dominique Poulot fastslår, var stiftelsen av museer del av kulturstatens konstruksjon.³⁵¹ Louvre skulle ikke bare bli prototypen på et offentlig kunstmuseum qva sivilt ritual som andre

³⁵⁰ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 89.

³⁵¹ Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, (Paris: Hachette Livre, 2001), 50.

nasjoner skulle etterligne, men kan også sies å være mønsterdannende som eksempel på *politisk virtuositet*.³⁵²

Det offentlige kunstmuseum kan sies å iscenesette et *sivilt ritual* ved å synliggjøre den republikanske stats idealer på en måte som ga inntrykk av gjensidig nytte og gagn mellom borger og nasjon. Museet skulle tilby den enkelte borger i publikum dannelse men dermed samtidig styrke dennes motivasjon for å yte sin andel for nasjonen som helhet. Det som skulle til for å oppnå en slik ønsket virkning, var å tilrettelegge samlingen for konstruksjon av en ideell adressat, nemlig *en ideell sivil borger*.

Her hjemme ga Camilla Collett uttrykk for hvordan institusjonelle bånd erstattet de personlige: "Institutioner trådte i stedet for Personer, vore Fædre havde kun et Hjem vi har et Fædreland. Vore Fædre var kun Indvaanere, vi er Borgere og Borgerinder."³⁵³ Den ideelle borger var et selvstendig autonomt politisk individ som oppsøkte museet for moralsk og åndelig opplysning. Den ideelle borger skulle dermed forstås som et individ med interesser og behov som atskilte seg fra aristokratiets. Med andre ord skulle det markeres avstand til måten som fyrstelige samlinger var anordnet på, der det dreide seg om kuriosa prisgitt føydalherrens personlige smak. Etersom hensikten var at fremskritt i kunsten skulle forbindes med fremskritt for folkets sivilisasjonsutvikling, så ble de utstilte kunstgjenstandene investert med en historisk ny kulturhistorisk betydning.³⁵⁴ Som alternativ til adelens samlinger, var intensjonen å anbringe kunstverkene historisk kronologisk for å demonstrere de *ulike etappene i den åndelige utviklingen av menneskelig sivilisasjon*. En slik anordning var målrettet eller *teleologisk* i den forstand at den siktet bevisst på å vise frem 1800-tallet som det siste og mest utviklede stadiet slik Hegel sitt monumentale verk *Historien* skulle være lesbar som en "kunnskapsskole og encyclopedie" slik direktøren for *Musée des monuments francais* uttrykte det 1804.³⁵⁵

Imidlertid skulle det ifølge Baudelaire drøye før det store publikum for alvor fikk tilgang på kunsten. Ifølge ham løsnet det først fra og med 1830-revolusjonen da

³⁵² Carol Duncan, *Civilizing Rituals. Inside public art museums*, (London og New York: Routledge, 1995), 21.

³⁵³ Camilla Collett, sitert etter Carl Schmitler, *Slægten fra 1814*. (Kristiania: 1911), 30.

³⁵⁴ Duncan, *Civilizing Rituals*, 25.

³⁵⁵ *Historien* skulle kunne leses som "une école savante et une encyclopédie", Alexandre Lenoir, *Musée des Monuments*, (Paris: 1806), 36.

”samlinger, museer og gallerier” åpnet ”monopolene og dermed åpnet sine dører for massene”.³⁵⁶

I det britiske oligarki av jordeiendomsbesittere halte etableringen av et første kunstmuseum ut. Riktignok var *British Museum* grunnlagt, mens det først var i 1824 at *National Gallery* ble stiftet.³⁵⁷

Både i Europa og USA, prioriterte kunstmuseene å samle på klassisk gresk og romersk kunst, samt italiensk renessanse. Dermed var det antikken og renessansen som ble betraktet som skjellsettende faser i sivilisasjonens historie, og som derfor utgjorde et paradigmatisk forbilde som de enkelte nasjoners kunst, ble prisgitt å representere lokale versjoner av.

Goethe som både i *Italianische Reise* og innledningen til *Propyläen* i 1798 sverget til den klassiske kunsten *in situ*, og som i likhet med Quatremère de Quincy næret dyp skepsis til Napoleons forflytning av kunst fra klassisismens Italia til Louvremuseet, skulle i en annen, og senerer, sammenheng hylle museet som kunstens hellige sted. At museumsbesøk fremstilles som en nærmest religiøs erfaring, kan virke gåtefullt. Det dreier seg verken om en hedensk eller en kristen guddom, men snarere om det nærmest *guddommelige ved den menneskelige sivilisasjonen som sådan*. De første museene ble da også grunnlagt som hyllest til humanismen. Den utbrette forestillingen om kunstmuseet som katedral blir dermed mindre paradoksal og mer forståelig om vi legger den *gjengse borgers selvforståelse som fritt og uavhengig* individ til grunn, sammen med en oppfatning av kunst som dette frie individets selvbekreftelse og attributt.

Om sitt besøk i Dresdner Schlossgalerie skrev Goethe: ”Jeg trådte inn i denne helligdommen og min forundring oversteg ethvert begrep [...] det var som å tre inn i et gudshus, som om utsmykningen til mangt et tempel, selve kunstverkene selv, var hellige”.³⁵⁸ Goethe var ikke alene om denne erfaringen. Besøkeren erfarte museet som motsetning til arbeid, som et reservat for høytidelig festivitas og kontemplasjon. ”Kirke” og ”det hellige” ble analoge betegnelser og dessuten innbegrepet på kunstsamling. Den engelske kritikeren William Hazlitt skrev om Louvre i 1916 at dit

³⁵⁶ Charles Baudelaire, ”Salon de 1846. Aux Bourgeois”, i *Baudelaire Critique d'art*, redigert av Claude Pichois, presentert av Claire Brunet, (Paris: Gallimard, 1992), 75.

³⁵⁷ Adelen kan ha oppfattet et kunstmuseum som en potensiell trussel for sitt politiske hegemoni. Duncan, *Civilizing Rituals*, 37.

³⁵⁸ Goethe sitert etter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumstürmer*, 39.

kom man for å verdsette gjenstandene ”as in a temple”.³⁵⁹ Om sitt eget hjemlands nyåpnede National Gallery i London i 1824 insisterte han på forskjellen mellom museets tid og rom og hverdagen utenfor, samt på den mektige virkningen museet hadde som et ”helligdom”.³⁶⁰ ”Like going on a pilgrimage – it is an act of devotion performed at the shrine of Art!”.³⁶¹

En forutsetning for oppfatningen av kunstens hus – museet - som *hellig*, er forestillingen om at kunst som ”*Aandsverdi*” skilte seg fra håndverk. 1800-tallets publikum behøver nødvendigvis ikke ha erfart kunstmuseet som hellig *en bloc*, men vitneutsagnene er mange. Mens Goethe fortsatt tilhørte de privilegerte i sin generasjon som oppsøkte kunsten på stedet, og reiste til klassisismens Italia, så skulle neste generasjon i sin erfaring av kunst reise mindre og bli stadig mer prisgitt museet som kunstens sted. Charles Baudelaire, forfatteren av *Le peintre de la vie moderne*, reiste for eksempel aldri til Italia.³⁶² Til gjengjeld har han skrevet mye om sine mange møter med kunst i Louvre. Han videreutvikler den form for kunstmotale som vi skal se Diderot representerte. Baudelaire kan kalles kunstkritiker i *moderne* forstand ettersom han kritikk som nettopp vurderer et kunstverks estetiske verdi *uavhengig* av verkets sted.³⁶³

Dermed kan vi registrere at innenfor den borgerlige offentlighet kom kunstmuseene gradvis til å endre funksjon fra å være politisk til å fungere estetisk. Med andre ord ble kunstmuseene etter hvert befridd for øvrige samfunnsmessig nytte og plikt, annet enn nettopp å fungere *estetisk*. Mens kunst således på begynnelsen av 1800-tallet hadde en didaktisk funksjon i en generell dannelses- og utdannelsesprosess, skulle kunsten dermed gradvis kjennetegnes ved nettopp ikke å ha noen annen funksjon enn den estetiske, vurdert etter kvalitative kriterier.

³⁵⁹ William Hazlitt, ”The Elgin Marbles” (1816, i *The Complete Works*, bind. 18, red. av P.P. Howe, (New York: AMS Press, 1967,) 101. sitert etter Duncan, *Civilizing Rituals*, 138.

³⁶⁰ William Hazlitt, *Sketches of the Principal Picture-Galleries in England*, (London: Taylor & Hessey, 1824) 2-6, sitert etter Duncan, *Civilizing Rituals*, 15.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Walter Benjamin *Écrits français par Walter Benjamin*, red. av M. Monnoyer, (Paris: Gallimard, 1991),

³⁶³ ”À quoi bon la critique?” (1846) definerer Baudelaire kritikerens profesjon og funksjon. Kritikerer er en som en både distanserer seg fra kunstner og fra publikum og feller selvstendige estetiske dommer ut fra kunstverkets egenart, innhold og form. Charles Baudelaire, ”Salon de 1856”, i *Baudelaire Critique d’art syvi de Critique musicale*, red. av Claude Pichois og Claire Brunet, (Paris: Gallimard, 1992), 77-80.

Kunstmuseenes prinsipper for å samle, bevare og utstille kunst har dermed endret seg parallelt med en skiftende kunstkanon.

Museet som modernitetens monument

”...kunsten kan bare kalles skjønn dersom vi er oss den bevisst som kunst, mens den ikke desto mindre ser ut som natur.” Immanuel Kant

”Jo mer kunsten vil være filosofisk klar, degraderes den og nærmer seg barnslige hieroglyfer; jo mer den derimot løsriver seg fra undervisning, jo mer hever den seg mot den rene og desinteresserte skjønnheten.” Charles Baudelaire

Det er det offentlige kunstmuseum som i vår sammenheng utgjør modernitetens monument *par excellence*. Endringen fra forestillingen om kunst som monument til kunst betraktet for sin egen del, kan registreres hos en og samme person, etter hans skjellsettende museumserfaring, nemlig billedhuggeren og teoretikeren Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849). Etter revolusjonen i 1789 bidro han til å oppheve akademiets og salongens privilegier, og hadde visjoner om billedkunstens offentlige oppdragende funksjon slik skulpturutformingen av menneskerettighetene på Panthéon Sorbonnes gavfelt viser. Imidlertid forandret han mening på begynnelsen av 1800-tallet og øvde innflytelse på fransk og engelsk kunstliv som teoretiker både via bokutgivelser og som fast sekretær for *Institut des Beaux-Arts* mellom 1816-1939.³⁶⁴ Mens Quatremère de Quincy fordømte flyttingen av monumenter fra deres opprinnelige steder til museet som han kalte ”dødelig” sted (*mortifière*), skulle han senere i 1818, tvert om berømme British Museum for utstilling i øyenhøyde av skulpturer fra det greske Parthenontemplets gavl, kalt *Elgin Marbles*.³⁶⁵ I motsetning til det syn vi skal se han forfektet rett etter 1789-revolusjonen i forbindelse med utformingen av gavlskulpturen på Sorbonne da han mente skulptur fungerte best til opplysningsformål som integrert del av skulpturen av arkitekturen, så skulle han nå skifte mening. Om skulpturen forble integrert i arkitekturen, så ville den miste sin storhet og særegenhet, fordi tilskueren i så tilfelle måtte ta hele bygningen med i betraktning, lød hans argumentasjon nå. Løsrevet fra sin arkitektoniske

³⁶⁴ Antoine Quatremère de Quincy (1755-1849) from *Imitation in the Fine Arts*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas* (London: Blackwell Publishing 1998), 120-125.

³⁶⁵ Den tendensen Hildebrand her beskriver, hames Hall blitt gitt et teoretisk begrunnelse av en av Canovas nærmeste venner, nemlig Quatremère de Quincy, *Lettres Ecrites de Londres à Rome, et Adressés à M. Canova, sur les Marbres d'Elgin, ou les Sculptures du Temple de Minerve à Athènes*, Roma, 1818.

sammenheng som del av frisen på Parthenontemplet derimot, kunne den enkelte skulptur *erfares for sin egen del*, mer tredimensjonalt, og derfor mer intenst og kroppsnaert. ”Her befinner du deg tvert om på selve byggeplassen eller i selve atelieret, og gjenstandene er innen rekkevidde i deres aktuelle dimensjoner, du kan gå rundt dem, telle fragmenter, se sammenhenger og mål.”³⁶⁶ Denne betraktningmåten underbygger han i et essay han publiserte i 1823 om naturimitasjonens fortjeneste innen de skjønne kunster. Det er ikke fordi verket viser oss hva som er virkelig at vi står i gjeld til imitasjonen, men ved å vise oss noe som ser virkelig ut som kan overbevise oss om ”noe som ikke har noen virkelig eksistens.”³⁶⁷ Denne betraktningmåten er nær Kant når han i *Kritikk av dømmekraften* et drøyt sekel tidligere skrev at ”kunsten kan bare kalles skjønn dersom vi er oss den bevisst som kunst, mens den ikke desto mindre ser ut som natur.”³⁶⁸ Likeledes er denne betraktningmåten nær den som Baudelaire senere tilkjennega da han skrev: ”Jo mer kunsten vil være filosofisk klar, degraderes den og nærmer seg barnslige hieroglyfer; jo mer den derimot løsriver seg fra undervisning, jo mer hever den seg mot den rene og desinteresserte skjønneten.”³⁶⁹

Denne måten å betrakte de skjønne kunster på for sin egen del, der naturmomentet i produksjonen tillegges kunstnergeniets talent samtidig som resepsjonen hos den enkelte betrakter gir tilgang til samhörighet nettopp med naturen og verden, var det som utover på 1800-tallet kom til å bli den gjengse. Derfor kan offentlige utstillinger og museer i moderne tid nettopp sies å legge forholdene til rette for den form for ideelt fellesskap eller *sensus communis*, der det skjønne i smaksdommen er kontemplativt interesseløst og autonomt.

Monumentene faller i vanry – Statuomanie og Denkmalpest

”De går igjennom en stor by eldet av sivilisasjon, som inneholder et av de viktigste arkivene for universelt liv....Deres øyne blir trukket oppover, for på de offentlige plassene forteller ubevegelige personer, som er større enn dem som passerer ved deres føtter, på sitt stumme språk, om de pompøse legendene– seierens, krigens,

³⁶⁶ Sitert etter James Hall, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture From the Renaissance to the Present Day*, (London: Pimlico, 2000), 223.

³⁶⁷ Quatremère de Quincy, *Imitation in the Fine Arts*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 125.

³⁶⁸ Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, (Oslo: overs. Espen Hammer 1995), 186.

³⁶⁹ Baudelaire i ”L’art philosophique”, *Charles Baudelaire. Oeuvres Complètes*. Redigert av Yves FLorenne (Paris: Le club francais du livre, 1966), 440.

vitenskapens og martyriets.De (statuene o.s.) holder i, eller ser på, det som utgjorde lidenskapen i deres liv og som er blitt emblemet deres: et redskap, et sverd, en bok, en fakkell,i noen minutter befaler steinfantomet Dem i fortidens navn å tenke på ting som ikke er av denne verden. Det er skulpturens guddommelige rolle.”
Charles Baudelaire

”Skulptur, vil for det moderne menneske si en figur midt på en offentlig plass” Adolf Hildebrand

”*Statuomania* var ikke et siste gjesp fra en forlengst utdødd akademisk konvensjon slik kunsthistorikere tenderer til å hevde; den var en vital og ofte sjokkerende manifestasjon av moderniteten.”
James Hall

Mens monumenter i ferske europeiske nasjonalstater på begynnelsen av 1800-tallet ofte var *politisk* legitimert, så skulle monumentinitiativ gradvis bli spredt mellom utallige offentlige og private oppdragsgivere, regioner, kommuner, organisasjoner, foreninger og privatfolk. Det var ikke lenger kongen som tronet til hest, eller militære seiersherrer, men fortreffelige borgere som nå skulle *statuere* eksempel i stein og bronse på gatehjørner og plasser. Nå inntok utallige ”store menn” offentlige plasser, gater og streder. Det var vitenskapsmenn, kunstnere, skribenter, politikere, finansmenn, oppfinnere, filantroper, med andre ord personer som kunne inspirere til virtuositet og patriotiske tanker og dyder i byborgeren og hos kolonialiserte individer, om vi skal tro Baudelaire .

Da han kritiserte skulpturen som kunstnerisk form slik han så den på salongen i 1846, var det ikke på grunn av manglende antikke referanser men på grunn av selve den ”primitive” tredimensjonale naturtro formen som appellerte til bønder. Uansett motiv og intensjon måtte skulptur derfor med nødvendighet bli ”plump”, ifølge Baudelaire, sammenlignet med det ”eksklusive og despotiske maleriet” og måten det kunne ”lyve på ” ettersom det her dreide seg om en virkelighetsillusjon på en todimensjonal flate kun sett fra ”ett synspunkt” .³⁷⁰ Salongen skulle imidlertid bidra til å befeste skulpturens status som selvstendig kunstform for en større allmennhet; et publikum som tidligere var henvist til skulptur som del av arkitektur, ofte i form av relieffer, slik Francois Rudes relieff på Triumfbuen, er ett av flere eksempler på.

³⁷⁰ Charles Baudelaire, “Salon de 1846. Pourquoi la sculpture est ennuyeuse” i *Baudelaire. Critique d’art*. Redigert av Claude Pichois. Presentert av Claire Brunet; (Paris: Gallimard, 1992), 147.

Statuomani qva overdreven hang til å oppføre statuer, kulminerte mot slutten av 1800-tallet. Mens de fåtallige rundskulpturene, som oftest rytterstatuer, før moderne tid inngikk i føydalmaktens representative offentlighet, så skulle tvert om frittstående statuer bli masseproduksjon i den påfølgende borgerlige offentlighet. *Statuomani* var ikke "et siste gjesp fra utdaterte akademiske verdier, som kunsthistorikere tenderer til å hevde; den var en vital og ofte sjokkerende manifestasjon av moderniteten" ifølge James Hall.³⁷¹

Mens Winckelmann (1717-1768) i likhet med Quatremère de Quincy ved inngangen til 1800-tallet legitimerte arkitekturintegret skulptur som den "rette" under henvisning til gresk antikk, skulle Adolf Hildebrand (1847-1921) på slutten av 1800-tallet i en tid da frittstående figurative rundskulpturer hadde overtatt hegemoniet, tviholde på dette synet i et nostalgisk tilbakeblikk. Det er i boken *Das Problem der Form in Malerei und Skulptur* som før første verdenskrig fikk en vidstrakt utbredelse i en større offentlighet, at Hildebrand kritiserer statuomani som fenomen i sin egen samtid på 1890-tallet. Dominansen av "skulptur" som av "moderne mennesker" åpenbart ble oppfattet som "en eller annen frittstående figur midt på en offentlig plass", fordømmer han som en monumentpest, *Denkmalpest*.³⁷² Stadig hyppigere ble det vanlig å plassere offentlige monumenter utenfor offentlige bygg så vel som på åpne plasser, i gatehjørner og i gateløp. Manien med å oppføre statuer, ble opptrappet på 1800-tallet og nådde sitt høydepunkt de siste to tiår av 1800-tallet.

Spesielt skulle 1870-71, året for Pariskommunens og Vendômekolonnen fall, bli et merkeår i så måte. Mens det i tidsrommet 1848-70 bare ble oppført 13 statuer i Paris tilegnet "store menn" (*statues aux grands hommes*), ble det i perioden 1870-1914 oppført over 100 fulgt av over 50 mellom 1915 og 1940. Kun på et tiår fra 1900 til 1910 ble det registrert 51 nye statuer, og da er ikke de tusenvis av monumenter som ble oppført på kirkegårder som for eksempel *Père Lachaise* medregnet.³⁷³

Selv om betegnelsen statuomani ble brukt fra 1850-årene av, ble den først gjengs tre tiår senere fra og med 1880-årene. Likefullt skulle det gå ennå to tiår før det kom en lovfestet regulering av monumentbyggeriet i Frankrike. Bare i Paris fantes

³⁷¹ Hall, *The World as Sculpture*, 226.

³⁷² Adolf Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, overs. Max Meyer og Robert Morris Ogden. (New York: 1907), 113 og 116.

³⁷³ Allan Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen*. Uppsala: ALmqvist & Wiksell, 1971), 33.

i 1912 mer enn 300 monumenter.³⁷⁴ I 1923 ledet tidsskriftet *Les Nouvelles Littéraires* en serie ”Må statuene drepes?” (’Faut-il tuer des statues?’).

Fra og med midten av 1800-tallet dominerte rundskulpturene, de frittstående minnesmerkene i stein og bronse, fremfor relieffer og annen arkitekturintegret skulptur. Heretter var det rundskulpturene som invaderte gater og torg mot slutten av hundreåret. Derfor var 1800-tallet karakterisert av en katastrofal atskillelse mellom skulptur og arkitektur ifølge Hildebrand. Han hadde bare forakt til overs for den type realisme der statuene ble iscenesatt som et drama i det virkelige rom i et scenario av menneskestore figurer i stein og bronse, spesielt der det dreide seg om kombinasjon av allegoriske skikkelser og faktiske personer. At effekten kunne bli tragikomisk, er følgende vitneutsagn fra Paris i 1912 eksempel på: ”Hvem kan tro at synet av en nymfe i marmor gråtende ved en manns føtter i smoking, likeledes i marmor, kan ha noen god virkning ...på en offentlig gate?”³⁷⁵ Innflytelsen fra denne form for realisme var skjebnessvanger ettersom det ikke lenger synes å være noen ”definert grense mellom monumentet og publikum” på disse ”statsmonumentene med sokler der laurbærbehengte sammenkrøpne figurerer grupperer seg rundt inskripsjonen”.³⁷⁶ Dermed ble avstanden mellom statuens imaginære rom og gatens virkelige rom brutt.

Fra stedets kunst til kunstens sted – og kunstens imaginære sted

I innledningen til *Propyläen* i 1798 registrerer Johann Wolfgang von Goethe en tydelig forandring i kunstbetraktningens historie. ”Klassisk dannelse” fordret reise til land, byer og steder der kunsten befant seg. Kunsten skulle aktivt oppsøkes og forutsatte derfor kunstbetrakterens mobilitet. Kunstbetraktningen så ut til å forutsette at skillet mellom kunstens sted og stedets kunst ikke var så opplagt som i dag. Ifølge Goethe var ”på hvilket sted kunstverk befant seg” av aller største betydning for kunstnerens dannelse så vel som for kunstvennens nytelse.³⁷⁷ Mens originale kunstverk derfor sjelden eller aldri ble flyttet og stort sett forble på sine opprinnelige

³⁷⁴ Allan Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen*. Uppsala: ALmqvist & Wiksell, 1971), 33.

³⁷⁵ Sitert etter Gilebert Gardes, *Le monument public francais*, (Paris: Presses Universitaires de France, 1994),

³⁷⁶ Hildebrand, *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, 113.

³⁷⁷ Goethe, ”Introduction aux Propylées”, i *Goethe. Écrits sur l’art*, overs. Jean-Marie Schaeffer. (Paris: Flammarion, 1996), 162.

steder, så var det nå derimot inntrådt en stor forandring, som utvilsomt ville få viktige følger, hevdet Goethe. Det er Napoleons felttog i Italia i 1796/97 Goethe sikter til, der tallrike kunstverk ble tatt med til Louvre og andre museer i Paris.³⁷⁸

Goethes syn om at kunsten burde erfares på sitt opprinnelige sted, ble delt av den franske teoretikeren Quatremère de Quincy. I 1815 markerte han sin motstand mot museet som et kunstig, ja endog ”dødelig” (*mortifière*) sted.³⁷⁹ Ettersom kunst heretter ville bli skapt kun med museet for øye, ville museet stride mot prinsippet om kunstverkenes bestemmelse, nemlig ”stedets ånd”, den ”sanne erindring”, som bare monumenter *in situ* kunne befordre. Monumentenes ”innflytelse på ånden, på erindringen, på tilegnelsen, har ofte mindre med perfektjon og selv ansiennitet å gjøre enn med brukens autentisitet, deres offentlighet”.³⁸⁰ Disse monumentene er å betrakte som ”originale bøker” som sidene ikke kan rives ut på, og slik burde de fortsatt være på sine opprinnelige steder, ”alltid åpne for offentlig oppmerksomhet”.³⁸¹ Det er å ødelegge denne lærdommen disse monumentene representerer, når verkene rives bort fra publikum.

I Quatremère de Quincys forsvar for monumenter, og dermed for *offentlig stedsspesifikk kunst*, tok han avstand fra den sekularisert sorteringen i det han foraktfullt kalte *moderne kronologi*. ”Det var troen (*croyances*) som var blitt disse monumentene til del” som gjorde dem fortjenestefulle, og derfor var det vandalisme å ”forflytte” minnesmerkene og ”dekomponere dem i fragmenter” for så å rekonstruere dem i en ”moderne kronologi”.³⁸² Det ville være ensbetydende med ”nasjonens død” å ”drepe kunsten for å lage historie av den”, og det kunne knapt nok kalles historie men et gravmæle, konkluderte Quatremère de Quincy sine teser mot museet i 1815.³⁸³

Nærmere et hundre år senere skulle nettopp et slikt skille mellom historisk verdi og kunstnerisk verdi utgjøre premissene for nasjonalt vern av fortidsminner, i hvert fall slik den østerrikske kunsthistorikeren Alois Riegl definerte slike betingelser

³⁷⁸ Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne Kunst und Öffentlichkeit*, 7.

³⁷⁹ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris (1815), nyutgivelser i 1989 på forlaget Fayard, sitert etter Dominique Poulot, *Patrimoine et musées. L'institution de la culture*, (Paris: Hachette, 2001), 76.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*

i *Denkmalpflege*, og slik andre nasjoners ekspertise også skulle legges til grunn. ³⁸⁴

Vi har pekt på at det er det offentlige kunstmuseum som i vår sammenheng utgjør modernitetens monument par excellence. Maleren Christian Krohg bruker metaforer fra det borgerlige hjem når han karakteriserer Louvre som ”et nydelig Skab” i ”Menneskehedens Stasstue”, Paris, der gammel bevaringsverdig kunst ble skattet side om side med den nye kunsten som var skapt for unge nasjonalstater i sivilisasjonens tegn. ³⁸⁵

Museet var offentlig eiendom, og kunne nettopp ikke forvaltes som om det var ”Privat”, ifølge arkitekt Herman Schirmer, som kritiserte Nasjonalgalleriet i 1880 for å la være å kjøpe samtidskunst, og for å kjøpe kvantitet fremfor kvalitet. ³⁸⁶ Parallelt til billedkunstneres krav om kunstnerflertall i Christiania Kunstforening, forlangte Schirmer også et flertall ”Fagmænd” i Nasjonalgalleriets styre, det vil si arkitekter, billedhuggere og malere, for det fantes ikke noe så ”dræbende paa det offentlige Liv” enn å la ”museets Anliggender plejes bak nedrullede Gardiner”. ³⁸⁷ I vår sammenheng er poenget at denne måten å argumentere på, er utenkelig uten den forutgående prosessen som har gjort forestillingen om kunstens autonomi gjengs i det relasjonelle kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon.

C Monument og kunst

Autonomiestetikkens institusjonalisering - tre faser i Frankrike og Norge

Kjennetegn på koden for figurativ kunst

Et eget felt for estetisk autonomi i den borgerlige offentlighet ble konstituert sammen med fremveksten av moderne kunstforhold på 1800-tallet. Etter hvert som relativt uavhengige institusjoner for kunstnerisk produksjon (akademier/kunsthøgskoler), kunstnerisk resepsjon (museer/utstillinger) og distribusjon (presse/tidsskrifter/diskusjonsfora m.m.) avtar referansene

³⁸⁴ Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments*, sitert Agacinski, Volumes. Philosophies et politiques de l'architecture. (Paris: Éditions de Galilée, 1992), 218. Conseil Municipal vedtok den første loven for å styre monumentbygginger i 1904

³⁸⁵ Christian Krohg, *Kampen for tilværelsen*, (København: 1920-21), 265.

³⁸⁶ Schirmer, *Dagbladet*, nr. 307, 10.12.1880.

³⁸⁷ *Ibid.*

til det klassiske repertoar og kunst ble mer refleksiv.

Mens koden for klassisk kunst ble skapt som påminnelse om føydal overmakt og var kjennetegnet av et genrehierarki der historiegenren med dens mytologiske og religiøse motiver ble ansett som den ypperste etterfulgt av portrett, landskap, stilleben mm., så utjevnes genrehierarkiet med koden for figurativ kunst der kunst fungerer relativt autonomt som påminnelse om seg selv og vurderes i henhold til kunstnerens estetiske kriterier, der kunstnerens originalitet blir mer betydningsfull.

Mediene forblir de samme; maleri, skulptur, grafikk og tegning. På 1800-tallet omtales kunst som de skjønne kunster, og Kants utsagn om at bare den kunst kan kalles skjønn om "vi er oss den bevisst som kunst, mens den ikke desto mindre ser ut som natur" kan gjøres gjeldende for gjengse stilbetegnelser etter klassisismen slik som romantikken, realisme og naturalismen, og endog for impresjonismen, ekspresjonismen og symbolismen der kunstnerens originalitet får stadig større betydning i linjen fra David via Delacroix og Courbet til Manet og Munch.

Innledning

"Den estetiske prisen for demokratisering av livsforhold i markedets tegn blir privatisering av smaken" Walter Grasskamp

Det er på bakgrunn av denne langsomme prosessen, med dannelsen av egne relativt autonome institusjoner for kunstnerisk produksjon (akademier/kunsthøgskoler), for kunstnerisk resepsjon (museer/utstillinger) så vel som for distribusjon (presse/tidsskrifter/diskusjonsfora m.m.), at det blir mulig å registrere hvordan den klassiske kodens betydningshierarki nivelleres med den figurative kodens hegemoni der innovasjon blir et nytt markedsbetinget kriterium.

En måte som kunstens endrede betingelser fra føydal til moderne tid kan synliggjøres på, er å betrakte *salongen* som bindeledd mellom representativ og borgerlig offentlighet. Først var salongen en føydal institusjon forbeholdt de få. Så ble den overtatt og omgjort av revolusjonære makthavere til en offentlig utstillingsarena som i prinsippet skulle være tilgjengelig for alle. *Resepsjonen*, som under hoffetiketten hadde vært kollektiv, ble nå *individuell*, mens *produksjonen*, som før var relativt bundet og rettet inn på kongelig representasjon, ble nå *relativt fri* men til gjengjeld bundet til markedet og rettet inn mot et anonymt potensielt kjøpende publikum via utstilling. Kunstens genrehierarki som svarte til et sosialt hierarki, ble fortrent til fordel for en kunst som syntes mer tilgjengelig både når det gjaldt motiv og format. Når det gjaldt *distribusjonen* eller formidlingen av kunst, ser vi hvordan diskusjonen i aviser og tidsskrifter blant publikum gradvis fortrennes til fordel for en historisk ny profesjon, *kunstkritikken*.

Der er slik mulig å registrere hvordan det parallelt med dannelsen av en egen markedsbasert kunstoffentlighet skjer en gradvis svekkelse av akademiets monopol på kunstproduksjonen, slik at genrehierarkiet med historiegenren, portrett,

(folkelivs)genre, landskap og stilleben etter hvert skulle vike plassen for utallige variasjoner over ett og samme tema, nemlig fremstilling av *det moderne liv* sett gjennom et "individuell temperament".

Prisen for "demokratisering av livsforhold i markedets tegn" ble privatisering av smaken, hevder Walter Grasskamp.³⁸⁸ Når det gjelder den figurative kodens overskridelse av den klassiske konvensjonen, blir ikke denne institusjonelt virksom før den ble tilstrekkelig reagert på, kommentert og kritisert, med andre ord *integrert på kunstfeltet*. Det skjer ført med de historisk nye markedsbetingede kriteriene, som innovasjon, originalitet og formale eksperimenter som skiller det ene kunstnersubjektet fra det andre.

Dermed kan autonomi på verkets nivå, sies å forutsettes av autonomi på institusjonelt nivå, og slik være historisk kronologisk konstituert, men dermed også *sosialt og språklig formidlet*. Videre dreier det seg mindre om immanens og autonomi på nivå for verk som verk, eller på nivå for institusjon som institusjon, men mer om immanens og autonomi på nivå for de språklige utsagn.

I farvannet av de markedsbaserte endringene av kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon, dannet det seg tre myter som fortsatt holdes i hevd, 1) *myten om kunstnerisk frihet*, 2) *myten om publikums negative reaksjon* og 3) *myten om kunstinstitusjonens aksept av alt mulig*.

Det er via den etappevise institusjonaliseringen av relativ autonomi, at skillet mellom monument og kunst lar seg registrere, det vil si når kunstoppfattes som overveiende privat "uafhængig av den borgerlige Geschäft man bedriver" (anonym i Aftenposten 1880). Sagt annerledes, er det først når kunstens vareform oppfattes som implisitt og "naturlig gitt", at logikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon kan sies å ha satt seg igjennom og bli fullt ut virksom, som markedsbaserte offentlig formidlede betingelser for akselerasjon av kunstnerisk pluralisme.

Både i Frankrike og i Norge er det mulig å differensiere mellom tre faser for insitusjonalisering av relativ autonomi 1) første fase 1789-1830, 2) andre fase 1830-1870 og 3) tredje fase 1870-1900. Kampen i det nye offentlige rommet" dreide seg

³⁸⁸ Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*. (München: Verlag C.H. Beck, 1992), 11.

om ”representasjon, språk og symboler” og om ”hvem som har rett til å bruke dem”, og salongen, som utstilte kunst i en ”sekulær setting”, var en viktig arena.³⁸⁹ Det er i denne kampen at *produksjon av tro* foregår.

I begge land er endringer i den første fasen fra 1780 til 1830 direkte foranlediget av politisk maktskifte, men til ulikt tidspunkt og på ulik måte. Det dreier seg om en regjerende elite som kjemper for politisk autonomi ved å grunnlegge institusjoner (også kunstinstitusjoner) samt å åpne for markedet. I denne fasen går kampen om politisk og kunstnerisk autonomi hånd i hånd. Fra denne institusjonaliseringsfasen (*Første fase 1789-1830*) er det opplysningspioneren og kunstkritikeren Diderot samt kunstnerne Jacques-Louis David og teoretikeren Quatremère de Quincy vi bruker som eksempler fra Frankrike mens det er Johan Christian Dahl fra Norge.

I *Den andre fasen fra 1830 til 1870* mister den regjerende eliten kontroll ettersom konsekvensene av å åpne opp for markedet og for prinsippet om fri tilgjengelighet i den borgerlige offentlighet, fører til krise og kontroverser grunnet en historisk ny antagonisme mellom arbeid og kapital, mellom borgerskap og arbeiderklasse. Relativt uavhengig av politisk styreform, slik som i Frankrike mellom republikk og restaurasjon, er nå *markedsbasert borgerlig offentlighet* dermed blitt hegemonisk.

Kunstpolitisk er konsekvensene av publikumsøkningen til salongen et historisk nytt skille mellom et elitepublikum og et massepublikum; en offisiell salongstil eller akademisk konvensjon på den ene side versus en ”populær” kunst som etterkommer et større publikums private smak og etterspørsel på den annen side.

I Norge var det ikke med etableringen av det offentlige kunstmuseet Nasjonalgalleriet, at det kom til et tilsvarende skille mellom en klassisk doktrine og nasjonalromantisk kunst (Düsseldorfkunsten) men med utstillingsmonopolet til Kristiana Kunstforening. Først når den borgerlige offentlighets profane treenighet mellom kunstner, kritiker og publikum hegemonisk, vinnaer amatører og lekfolk vinner innpass i kunstens styre og stell samtidig med at det danner seg en kunstnerisk avantgarde til forskjell fra en politisk avantgarde. Et eksempel på den folkelige

³⁸⁹ Crow, *Painters and public life in Eighteenth-Century Paris*, (New Haven og London: Yale University Press, 1985), 3.

kunstmotalen i perioden, er den anonyme kvinnelige kunstkommentatoren Marie Camille de G. Fra Norge er det kunstmotaleren Emil Tiedemann.

Det er i denne andre fasen av autonomiestetikken institusjonalisering at Baudelaire definerer kunstkritikken som uunnværlig mellomledd mellom kunstnere som produsenter og publikum som resipienter. Generelt registreres i denne perioden hvordan billedkunstnere løsriver seg fra et rigid klassisk repertoar for til gjengjeld i *Romantikken navn*, å hengi seg til mer avledede personlige fortolkninger, slik vi ser det i maleriet til Delacroix, *Friheten leder folket*, utstilt på Salongen et år etter 1830-revolusjonen, samt i David av Angers skulptur på Sorbonnes gavfelt og i Francois Rudes skulpturrelieff på Triumfbuen. Med de demokratiske kritikerne Theophile Thoré og Jules Castagnary samt med *Courbets Kunstnerens Atelier. Virkelig allegori* og *Realismen* er den figurative koden blitt hegemonisk.

Det er i *den tredje fasen fra 1870 til 1900* med konsolideringen av et relativt autonomt kunstfelt at kunst betraktes uavhengig av politiske og sosiale funksjoner. Nå blir kunstkritikk en profesjon og kunsthistorie etableres som universitetsdisiplin Mens publikum dannet kunstforeninger i forrige periode, skulle nå også kunstnere organisere seg og kjempe for kunstnerisk frihet og autonomi. I denne fasen bruker vi maleren Manets separatutstilling og ufullførte oppdrag til rådhuset i Paris som eksempel i tillegg til billedhuggeren Rodins utkast til monument over Balzac. Fra Norge viser vi til den norske salongen, "Høstutstillingen". Videre er hensikten med å vise kontrasten mellom Skeibroks gavlutforming på Universitetet i Oslo og Munchs offentlige oppdrag for universitetets aula å demonstrere hvordan konsolideringen av et relativt autonomt kunstfelt har bidratt til at kunstnerisk virksomhet nå kjennetegnes av å være original og grenseoverskridende.

1) Første fase 1789 –1830 (klassisisme)

Introduksjon

"Borgere, la oss forevige fornuftens triumf over fordommen; La oss reise et monument i hjertet av Paris kommune, ikke langt fra den samme kirken som de har gjort om til sitt Pantheon. Et monument som for våre etterkommere kan gå for å være det første trofeet viet *folkets suverenitet*, til minne om den *udødelige seier over tyrannene*, la oss av restene av deres (tyrannenes) statuer lage *et varig monument til ære for folket* og til deres (tyrannenes) vanære, slik at den som reiser gjennom dette nye landet kan gjøre det med et *nytt didaktisk formål* og slik kan si: vi så en gang konger (kongelige rytterstatuer (o.s.) i Paris, som en

ydmykende idoltilbedings objekter, mens da vi dro dit igjen, fantes de ikke lenger der.” Jacques Louis David

Både i Frankrike og i Norge skulle det i denne borgerlige offentlighetens første fase mellom 1789 og 1830 mest dreie seg om politisk autonomi ettersom de institusjonelle betingelser kunsten skulle få, var avhengig av hvilken plass kunsten ble tillagt i det nye politiske systemet.

I Frankrike skulle således omorganiseringen av akademi og salong(utstilling), samt overtakelsen av de kongelige kunstsamlingene og etableringen av en historisk ny institusjon, nemlig *museet som offentlig samling*, avspeile overgangen fra representativ til borgerlig offentlighet. Dermed lot den franske republikanske stat, med dens blanding av aristokrater og opplyste borgere, folket, i hvert fall i prinsippet, få tilgang til kunstsamlingene ettersom disse ble offentliggjort samtidig som visningen av kunst ble tilrettelagt for publikum med utvidet og mer regelmessig åpningstid for salongen. Ikke bare ble offentlige institusjoner som museum og kunstscole etablert, men også en tredje offisiell instans, nemlig et insitutt for innenrikssaker.

Instituttet markerte et første korporativt tilløp mellom staten og kunstnerne både mht til utdanning (akademi og kunstscole) og mht til utstilling (organisering av salong), og når det gjaldt offentlige kunstopdrag. Det var således Instituttet som skulle åpne for kunstnere i det offentliges tjeneste via konkurranse og bestillinger av monumenter og minnesmerker foranlediget av offentlige fester og feiringer. Samtidig ble kunstnerne mer prisgitt *markedet* der kunsthandlere og gallerister tok til å arrangere separatutstillinger som kunstnere tok seg betalt for. Stadig oftere løp utføringen av offentlige oppdrag parallelt med utstillingsvirksomhet i privat regi.

Mens den første fasen i Frankrike strakk seg fra revolusjonsåret 1789 til neste revolusjon i 1830, skulle den tilsvarende prosess i Norge starte et par ti år senere, etter 1814, tidspunktet for gjennomføring av politisk selvstyre. Her til lands ble den første fasen derfor preget av en visjonær embetsmannselite som ønsket å grunnlegge kunstinstitusjoner av kontinental støpning, slik som Den kongelige norske tegnescole i 1818, er eksempel på. Imidlertid ble prosjektet etter hvert skrinlagt til fordel for en lærestalt for håndverkere og ingeniører, men først etter at skolen hadde arrangert landets første offentlige kunstutstilling. Her deltok Johan Christian Dahl, som regnes som den første norske kunstner i moderne forstand.

Både i Frankrike og i Norge gikk således kampen om politisk selvstyre og kampen om kunstinstitusjoner, og dermed om estetisk autonomi, til å begynne med hånd i hånd.

Salongen – fra føydal til borgerlig – Diderots kunstmaler

”Når det gjelder skjønnhet har vi to motstridende vurderinger (jugements) en konvensjonell og en kunnskapsbasert. Det som på gaten kalles skjønt, kalles stygt i våre sirkler på atelieret, mens det som vurderes skjønt på atelieret ville være motbydelig i samfunnet. Derfor kan vi ikke tillate oss å håndheve en smakens strenghet, for en må ikke tro at man kan gjøre som man vil og abstrahere fra sine fordommer ustraffet.” Denis Diderot, *Salon de 1761*

Før 1789 var salongen en føydal institusjon innenfor en representativ offentlighet der utstillingen ble arrangert til føydalmaktens forherligelse. Bare medlemmer av akademiet fikk adgang til å stille ut, og bare hoffet og kunstnerne selv hadde adgang til å se utstillingen. Fra starten i 1665 ble den dessuten arrangert uregelmessig og i forskjellige lokaler. Selv om utstillingen ble flyttet til Louvre i 1699 og fra 1725 arrangert i Le grand Salon Carré mer regelmessig, var det først etter revolusjonen i 1789 at Salongen ble gjort offentlig tilgjengelig for et større publikum utover den interne kretsen av hoffet, akademimedlemmene og kunstnerne selv.³⁹⁰

På 1700-tallet svarte fortsatt billedkunstens genrehierarki til en sosial rangorden mellom adel og vanlige folk der historiemaleriet (*le grand genre*) som øverste genre inngikk i øvrighetens representative offentlighet. Denne rangordenen ble nettopp opprettholdt ved stadig påminnelse om dens urokkelighet under evighetens synsvinkel, der respekt for den opphøyde ble forsvart som noe naturlig gitt og selvfølgelig. Så sent som i 1773 vitner en anonym utstillingskommentar om i hvilken grad adelens status og væren i den representative offentlighet ble oppfattet som sammenfallende, ettersom det ikke ble skilt mellom de adeliges fysiske kropp og væren og adelens attributter, klesdrakt og annen ytre staffasje. ”En cesars majestet krever en karakter som skulle være følbar i enhver form og bevegelse av kropp og sjel” ifølge en av samtidens kunstmalerere.³⁹¹ Menneskelivet var ”rigorøst distingvert og rangert langs en skala av indre verdier (*intrinsic values*).³⁹²

³⁹⁰ Uwe Fleckner, *Jean-August-Dominique Ingres 1780-1867*, ”The Paris Salon and the Public in the 19th Century”, (Köln: Könemann Verlag, 2000), 36.

³⁹¹ Sitert etter Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, 17.

³⁹² *Ibid.*

Selv om salongen åpnet for mer differensierte publikumssjikt, fungerte den likefullt på føydale premisser. Dermed utgjorde den et egalitært pustehull i et samfunn fortsatt preget av ytre tvangsmekanismer i form av disiplinære forordninger som øvrighetens sosiale avstand til underståten ble søkt opprettholdt igjennom.

Det er i et slikt perspektiv salongen som arena for folkereisning bør betraktes sammen med opplysningstidens mest omfattende alfabetiseringsprosjekt, nemlig d’Alemberts og Diderots utgivelse av det leksikalske oppslagsverket *Encyclopédie* som ble publisert i tjuen bind mellom 1751 og 1765. I *Encyclopedien* kunne de lesekyndige tilegne seg naturvitenskap så vel som kunnskap i ord og bilder (trestikk) om menneskelig virksomhet overhodet. Her ble også kunstteorien til sveitseren Johan Georg Sulzer (1720-1779) gjort kjent ettersom *Encyclopediens* artikkelforfattere hentet mye av stoffet sitt fra. I *Encyclopedien* inngikk også informasjon om gresk og romersk mytologi, og dermed om hvordan samtidens opplysningsfilosofer fortolket mytologien i politisk demokratisk retning. Det var nemlig i debattmiljøet omkring kafeene, de litterære salongene, kunstsalongen og *Encyclopedien* at Denis Diderot (1713-1784), som i ettertid er blitt utpekt til en av kunstkritikkens pionerer, skrev sine omtaler av salongen, *Les Salons*.³⁹³

Imidlertid var dette *forbudt* lesning i Paris mens Diderot levde og ble først utgitt som trykket publikasjon i femten bind i 1798 flere år etter hans død.³⁹⁴ Til gjengjeld sirkulerte kunstmaltene usensurert slik Diderot selv hadde redigert dem for *Correspondance littéraire*. Det var baron Melchior Grimms håndskrevne tidsskrift som knapt hadde to håndfuller abonnenter. Disse var fortrinnsvis adelige og utenlandske slik som Katarina II av Russland og Frederik den store.³⁹⁵ Dermed var ikke kunstmaltene noen folkelesning, men nådde samtidig det elitære sjiktet som det for Diderot var like viktig å påvirke som allmuen, ettersom dette sjiktet hadde makt.

I vår sammenheng er poenget å vise at i dette mindre differensierte samfunnet utgjorde *kunstkritikk del av et omfattende samfunnskritisk prosjekt* der kampen mot

³⁹³ Mens uttrykket *saloner* er en betegnelse for kunstakademiets utstillinger, som fant sted i Louvre annet hvert år, betegner *Salons* Diderots anmeldelser av disse utstillingene fra årene 1759, 1761, 1763, 1765, 1769, 1771, 1775 og 1781. Opprinnelig var *Salons* del av det håndskrevne tidsskriftet *La Correspondance littéraire*, kun med noen få abonnenter. Else Marie Bukdahl, *Det danske resymé Diderots kunstkritikk*, (København: Det kongelige danske kunstakademi, 2005) 9.

³⁹⁴ Jacques-André Naigeon, *Oevres de Denis Diderot publiés sur les manuscrits de l’auteur*, Paris

³⁹⁵ Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger, *ART in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell publishing, (Oxford UK, Malden, USA, Carlton Australia, 2000), 601-603.

overtro og mot aristokratiets nedarvede privilegier, skulle bekjempes med opplysning, fornuft og dyd som våpen. Allerede i omtalen av Salongen i 1761 manet Diderot til *sosial fordomsfrihet* når det gjaldt å felle dommer om skjønnhet. Det som kalles ”skjønt” på gaten ifølge Diderot, ”kalles stygt i våre sirkler på atelieret”, mens det som omvendt vurderes ”skjønt på atelieret ville være motbydelig i samfunnet”.³⁹⁶ Med denne spissformuleringen advarte han dermed høy og lav i egen samtids sosiale hierarki mot egne fordommer.

Når det gjaldt omtolkning av antikken og det klassiske repertoar i sivilisatorisk didaktisk retning, så hadde Diderot i salongomtalen i 1763, oppfordret maleren Greuze til et moralsk oppbyggelig maleri som kan ”instruere oss, korrigere oss og invitere oss til dydig atferd”.³⁹⁷ Maleren Boucher representerte alt det Diderot var imot når det gjaldt l’ancien régimes utflytende rokokko stil. I salongomtalen i 1765 der han også har noen generelle betraktninger som Goethe kom til å publisere 34 år senere i tidsskriftet *Propyläen*, presiserer han at det er ”gjennom studiet av antikken man kan lære å se på naturen.”³⁹⁸ Det ”sanne, det gode og skjønne er nært forbundet” skriver han videre og ”erfaring av hverdagsliv” kombinert med ”studium” er både tiltrengt for kunstnere som for kunstdommere.³⁹⁹

Spesielt bedømmelsen av samtidens ”historiemalerier belærer Diderot om, at kun det modige geni, der aksepterer forfølgelse og fængsel, kan skildre samtidens forskjellige undertrykkelsesformer og uttrykke en forstilling om et alternativt samfund, ifølge Else Marie Bukdahl.⁴⁰⁰ Selv om hans oppfatning av ”le grand genre” ikke står i motsetning til hans oppvurdering av andre genres” frigørende eller bevidstgørende kraft”, som landskap, ruinmalerier og stilleben, så er han i 1767 overbevist om at det er den ”historiske virkelighet” som er viktigere enn kunnskap om ”natur og tingsverdenen”. Det var gjennom kunstkritisk praksis at Diderot lærte at i et samfund der mennesker har et bytte- og utnyttelsesforhold til hverandre, der blir kunstnernes uttrykks- og utfoldelsesmuligheter tilsvarende begrensede.

At Diderot mente det var påkrevet å avsløre disse

³⁹⁶ Denis Diderot, ”Salon de 1761”, *Salons de 1759-1761-1763*, (Paris: Flammarion, 1967), 48.

³⁹⁷ Diderot fra ”Salon of 1763”, *Art in Theory 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger (Oxford: Blackwell Publishing, 2000), 605.

³⁹⁸ *Ibid.*, 608-617.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Else Marie Bukdahl, *Det danske resymé Diderots kunstkritikk*, (København: Det kongelige danske kunsthøgskole, 2005), 24.

undertrykkelsesmekanismene, er en side av Diderots *Salons* som er oversatt av forskningen ifølge Bukdahl. Å bekjempe undertrykking, var forutsetningen for å kunne skape verk som rommer ”en protest mot det bestående samfund, og som kan være med til at bane vejen for en mere retfærdig politisk og social orden”⁴⁰¹

Etter hvert som salongen ble oppsøkt av stadig større publikumsskarer som frekventerte salongen stadig hyppigere, ble de besøkendes evnen til å skjelve mer nyansert. Det var nettopp på midten av 1700-tallet at ”kunstenes moderne system” oppsto parallelt til moderne refleksjon om de forskjellige kunststartene, slik som fagdisiplinene filosofisk estetikk og kunsthistorie. At den prosessen som førte til at kunststartene ble tillagt en estetisk egenverdi var langsom, er artikkelen til Jaucourt om romanen som genre i *Encyclopédien* til Diderot og d’Alembert eksempel på. Her nevnes verken Cervantes eller Rabelais som ettertiden har utropt som den litterære kanons romanpionerer. Avgjørende i vår sammenheng er at selv om romanen etter hvert nådde store lezerskarer i pakt med alfabetiseringen, så var det først og fremst som et moralsk anliggende den hadde innflytelse, ikke som et estetisk, ettersom den ikke hadde noen ”spesifikk verdi som er dens egen”.⁴⁰² På denne tiden ble heller ikke maleriets estetiske egenverdi erkjent slik Baudelaire skulle komme til å gjøre det på 1800-tallet, da han satte maleri høyere enn skulptur som medium på grunn av dets illusjonsskapende evne. Når Diderot fremhever skulpturen, så er det på grunn av dens demokratiske egenskap, ettersom skulptur var et medium som både ”blinde og seende” kunne forholde seg til det.⁴⁰³

Sagt annerledes er det i den historiske konteksten at det blir mulig å registrere hvordan den estetiske verdien konstitueres som del av et opplysningsprosjekt i et mindre differensiert samfund der fornuft og dyd var midler i kampen mot føydalmaktens privilegier. I de to følgende eksemplene, henholdsvis planleggingen av menneskerettighetserklæringens skulpturelle utforming på gavlfeltet til Pantheon Sorbonne samt hvordan salongens kunst ble brukt som politisk agitasjon, skal vi se at kampen om henholdsvis politisk og kunstpolitisk autonomi til å begynne med ble oppfattet som to sider av sak. Denne prosessen kan derfor fortolkes både som politisk didaktisk iscenesettelse og som institusjonalisering av relativ autonomi.

⁴⁰¹ Ibid., 28.

⁴⁰² Milan Kundera, *Le rideau Essai en sept parties*, (Paris: Gallimard, 2005), 18-19.

⁴⁰³ Diderot sitert etter *Art in Theory 1648 - 1815*, ”Salon de 1765”, 610.

Pantheon Sorbonne- tempelgavl og politisk kult 1792-94 – Quatremère de Quincy og Moitte

”For således å nærme oss de læresetningene om frihet som vi setter så høyt hos grekerne og romerne, og for å danne et eksempel for Europa, så la oss ha mot til ikke lenger å la dette templet være viet en helgen. Måtte det i stedet bli et *fransk Panthéon*! For at det kan romme statuer av våre store menn, og for at våre døde berømtethers aske kan oppbevares i dets underjordiske hvelv”
Forslag fra Voltaires venn, marquis de Villette, i 1791

Fornuft måtte til for å gjengjelde ”alle de gamle feilene og den gamle overtroen som fantasien altfor lenge hadde narret sansene med”. Det gjaldt å bruke antikken, ikke for å villed, men for å fremme folkets suverenitet og på den måten bekrefte virkeligheten.
Quatremère de Quincy,

Når Panthéon Sorbonnes funksjon under revolusjonen ble forandret fra kirke til et verdslig tempel tilegnet nasjonens idealer og som minnesmerke over fortjenestefulle borgere, er det kun nok et eksempel på den kontinuerlige sosialt betingede bruksendring som er store arkitektoniske byggverks historiske skjebne. Også Louvre forandret funksjon etter 1789. Bruksendringen fra kongelig slott til offentlig museum er like skjellsettende som endringen fra kirke til offentlig tempel. I vår sammenheng representerer bruksendringen i begge tilfelle eksempler på monumenter som markerer føydalismens endelikt og modernitetens begynnelse. Det dreier seg om etablering av nye institusjoner tilegnet samfunnsborgernes *felles offentlige nytte og plikt*. De var dessuten blitt etablert som resultat av en nyervervet konstitusjonell frihet. Nå skulle ikke lenger *påminnelser* innebære å bli minnet om religiøse eller adelige herskere. Snarere var hensikten å minne *hverandre* på hva sivilisasjon innebærer. Felles målsettinger for offentlig samfunnsliv skulle vinne gjenklang i det enkelte individs nyvakte forestillinger om innsats og plikt.

Med opplysningen og revolusjonen ble historiegenren og genikulten så vel som den kristne frelseshistorie *omfortolket i demokratisk retning*. Det utviklet seg en genikult knyttet til en moderne fortolkning av hhv. antikken og av ”verdensfrelseren” (*Salvator mundi*) der det gjaldt å helliggjøre den sivilisasjonen som menneskene selv var skapere av. Heretter overtok derfor borgerlige ”genier”, med andre ord helter innen politikk og vitenskap den rollen som antikkens guder og kristne martyrer tidligere hadde hatt. På gudens eller profetens forhenværende plass var det stadig vanligere å se genier samt personifiserte dyder, men like viktig var det å visualisere

Menneskerettighetserklæringens abstrakte ideer om frihet og fornuft, likhet og dyd, republikk og fedreland, i en allegorisk form egnet til å instruere.

Når det er revolusjonsårenes tempelgavl, med endringer fra 1791-94, som her trekkes frem, så er det i vår sammenheng ikke bare avgjørende å vise at de fortløpende foreslåtte endringene vekslet med skiftende revolusjonsmyndigheters direktiver, men også at de kunstnerisk ansvarlige prøvde å fastholde sin *relative autonomi* ved å holde stand mot direkte intervensjon fra politisk øvrighet. At gavlskulpturene som er gått tapt, etter oppdagelsen av signerte rapporter av Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) og originaltegninger av Jean-Guillaume Moitte på 1980-tallet, for første gang har latt seg rekonstruere og gjenfortolke, har ikke minsket dens betydning som et av revolusjonens mest betydningsfulle arbeider så vel politisk, ikonografisk som stilistisk. I det hele tatt kan gavlen sies å være et tidlig eksempel på *moderne resepsjon av antikken*.⁴⁰⁴ Det dreide seg om en fornuftsbasert teori om skulpturens didaktiske, men relativt selvstendige funksjon i forhold til arkitekturen som "figurskrift" (*écriture figuré*) og som "materieell historie", der egyptiske hieroglyfer var like viktige som greske og romerske relieffer, ifølge Quatremère de Quincy, den bygningsansvarlige utnevnt av nasjonalforsamlingen.

Med sin kolossale kuppel er Panthéon den dag i dag, sammen med Invalidedomkirken og Eiffeltårnet, ikke bare et symbolsk monument. Pantheon er også et topografisk orienteringspunkt for Latinerkvarteret på rive Gauche. Bygget, som ble tegnet av Jacques Germain Soufflot (1713-1780) som en kirke tilegnet Paris sin skytshelgen Sainte Genevieve under Ludvig XVI over en gresk korsplan med en kuppel (fullført av Jean-Baptiste Rondelet) som en nyklassisk versjon av Peterskirken i Roma og med kolonner som for første gang i Frankrike hadde romerske dimensjoner, ble gjenstand for en *revolusjonær kult* jfr nasjonalforsamlingens dekret i april 1791 tilegnet "store menn fedrelandet takker" ("Aux grands hommes patrie

⁴⁰⁴ Jfr. Gisela Gramaccini, som har foretatt en fortolkning på grunnlag av de gjenoppdagede rapportene til Quatremère de Quincy samt tegninger av Moitte. "Moitte, Quatremère de Quincy, l'architecture et la sculpture historique au Panthéon", i *L'Art et les Révolutions, Section I l'Art au temps de la Révolution française*, red. av Robert Rosenblum, 157-178, (Strasbourg: Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, 1992).

reconnaissante”).⁴⁰⁵ Forslaget ble fremmet året før av en av Voltaires venner, marquis de Villettes, som mente tiden var inne for å vise ”mot” til å markere ”frihet” ved å omgjøre kirken til et ”nasjonalt Panthéon” også for slik å foregå med et godt et eksempel for Europa.⁴⁰⁶

Når samtlige fire versjoner av gavlfeltet vitner om en ”moderne resepsjon” av antikken, så er det fordi Quatremère de Quincy’s teori er konsipert i bevisst opposisjon til hoffkunstens og rokokkoens lette uforpliktende buktende bevegelighet og diffuse representasjon av virkelige forhold. Han presenterte ikke bare en moderne fornufsbaserte omfortolkning av antikken som strider med samtidens gjengse, men han forsøkte å iscenesette denne lærdommen i demokratiets tjeneste didaktisk via bygde omgivelsers arkitektur og skulptur der det dreier seg om å billedliggjøre ideer som frihet, dyd, geni, fedreland og republikk. Det er i denne forstand det er mulig å hevde at Quatremères teori fungerte *politisk*. Troen på at ”skulptur”, skulle være naturtro, synes å være like fornufsmessig basert som hos Vitruvius, som jo, slik vi har vært inne på, advarte mot å blande ”fantasiformer” som ikke fantes ” i virkeligheten”, inn i arkitekturen.

Ikke bare omfortolker Quatremère greske modeller, slik som billedhuggeren Fidias sin krigsgudinne Athene fra Parthenontemplet, men også romerske modeller, fra Pantheon og Quirinalen i Roma. Quatremère nevner eksplisitt at han hadde merket seg hvor rike på skulpturer tympanonfeltene både på greske og romerske templer var. Han forestilte seg for eksempel, at frontstykket på Pantheon i Roma, hadde vært dekorert med bronsefigurer.

I alle fire versjoner av de foreslåtte gavlskulpturene, går tre figurer igjen; 1) en *Athene*-figur, krigsgudinne i gresk mytologi, (*Minerva* i romersk mytologi) omfortolket dels som *Fedrelandet (Patrie)* dels som *Republikk* avhengig av hvilke politikerne som hadde regjeringsmakten, 2) en figur for *Geniet*, med allusjoner til

⁴⁰⁵ Det er mellom 1791-1794 at bygningen er gjenstand for en revolusjonær kult. I neste fase, under Napoleon I, fra 1806-1815 skulle bygget pålegges både religiøse og verdslige funksjoner for så i en tredje fase frem mot 1830-revolusjonen igjen bli gjenstand for religiøs restaurasjon. I den fjerde fasen fra 1830 til 1851 tjente bygningen som symbol for revolusjonære idealer mens den så i en femte fase fra 1851-1885 fungerte som nasjonal basilika. Endelig fra og med 1885, året etter at parlamentarismen ble innført i Norge og frem til dags dato, skulle bygningen igjen bli et verdslig Pantheon i republikkens tjeneste. Alexia Lebeurre, *Le Panthéon. Temple de la Nation*, 2. utg. (Paris: Monuments, Éditions du patrimoine, 2003).

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 15-16.

Hercules, dels bevinget, dels fremstilt med klubbe som attributt for styrke, og 3) *Dyden*, hele tiden fremstilt som en beskjeden figur som skulle mane til borgernes edelmodige innsats i krig og fred. En fjerde og skjellsettende figur, som dukker opp fra den andre versjonen i 1792, er en barneskikkelse som Quatremère kalte *det lille geniet*, som enten kan ha representert *fornuft* eller *filosofi*.

I *den første versjonen* er det den greske krigsgudinnen *Athene*, omtolket til Fedrelandet (la Patrie) som er tempelgavlens sentrale figur på Pantheon Sorbonne. I motsetning til *Geniet* som symbol for styrke, er *Dyden*, til høyre for Fedrelandet, fremstilt som en tilbakeholden figur som av Quatremère de Quincy forklares med at billedhuggeren J.G. Moitte har villet la folk forstå at den virkelige dyden nøyer seg med å fortjene fedrelandets takk, for dydig innsats, slik at dyd verken blir noe å flykte fra eller noe som overmodig skal feires. Gisela Gramaccini hevder at ”akkurat en slik figur for dyden ” finnes på en av metopene syd på det greske Parthenontemplet, og at motivet var kjent fra tegninger som eksplisitt nevnes i den første rapporten til bestilleren. Disse var laget nærmere ett hundreår tidligere av Jacques Carrey i 1674.⁴⁰⁷

Den antikke modellen for *geniet* er derimot ikke gresk, men *romersk*, nemlig discourosene på Quirinalen i Roma. Når *geniet* er utstyrt med klubbe som symbol for styrke i venstre hånd, noe som var ukjent i samtidens ikonografi, så er det nærliggende å tro at dette våpenet er blitt tilføyd etter at nasjonalforsamlingen hadde erklært fedrelandet i fare ved *krigserklæring overfor østerrikerne og prøysserne*. Slik fikk allegorien en helt ny samtidsrelevant betydning.⁴⁰⁸ Ettersom direksjonen med ansvar for Pantheon, ikke sa seg fornøyd med denne første versjonen, måtte Quatremère og Moitte foreta ytterligere forandringer som likeledes skulle fremstilles i overensstemmelse med de politiske hendelsene tematisk som formalt. Den konstante utfordringen de revolusjonære sto overfor, var på hvilke måter de kunne omtolke det klassiske repertoar til egne politiske formål

Den andre versjonen er bemerkelsesverdig i så måte, for det er her Moitte har tegnet et barn som allegori enten på *fornuft* eller *filosofi*. I en triumfvogn trukket av griffer som symboliserer feilgrep, og med Frihetens triumf som en skikkelse som stiger opp fra det onde (aristokratiet) og trekker kardinaldydene med seg, så blir

⁴⁰⁷ Gramaccini, ”Moitte, Quatremère de Quincy, l’architecture et la sculpture historique au Panthéon”, 164.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 163.

triumfvognen stanset av et barn, kalt ”det lille geniet”, som med fakkel i hånd maner til fornuft. ⁴⁰⁹ Quatremère de Quincy var fornuftens talsmann, og skrev at *fornuft* måtte til for å gjengjelde ”alle disse gamle feilene og den gamle overtroen som fantasien altfor lenge hadde narret sansene med”. ⁴¹⁰ Det gjaldt å ”holde seg til det virkelige”. ⁴¹¹ I utkastet til det løpende billedbåndet, relieffet under gavlfeltet (peristylen), som skulle forestille *menneskerettighetserklæringen*, har Moitte brukt Antonio Pius kolonnen i Vatikanet som modell. ⁴¹² Denne gjenoppdagede originaltegningen av Moitte, ser vi fedrelandet som takker dyden og geniet, og lener seg på steintavlen med *Menneskerettighetserklæringen*. Relieffene skulle oppfylle en didaktisk funksjon som oppdragelse og opplysning av folket og skulle ”*instruere fremfor å behage*”. ⁴¹³ Dette bevitnes av den endelige utformingen av Moittes elev Gauillaume Boichot. Her finnes intet sentralperspektiv. Konsepsjonen er som en figurskrift, *écriture figurative*. Stilistisk symboliseres de store menn som fedrelandet takker for å ha oppfylt sin plikt. Quatremère forsikrer oppdragsgiverne om at den andre versjonens forandringer i 1792 som han ”har fulgt utførelsen av, er i perfekt samsvar med Revolusjonens fremskritt, og at de klagene som har funnet sted, ikke kan ha vært annet enn sukk fra aristokratiet.” ⁴¹⁴ Etter 10. august har denne Athenelignende figuren fått en ny betydning, ettersom den ikke lenger bare representerer fedrelandet men også republikken.

I *den tredje versjonen*, som ifølge rapporten er datert 23.10.1793, så har den sentrale kvinneskikkelsen, som i den andre versjonen representerte republikken, igjen blitt forandret tilbake til Fedrelandet (la Patrie). Dette ble trolig gjort for å imøtekomme en *sentralistisk* regjerings krav. Ettersom det nå var Robespierre som med vold hadde overtatt styringen, ønsket trolig ikke regjeringen å identifisere seg med republikken som jo representerte folkets overherredømme og suverenitet. Denne betydningsforandringen synes å støtte seg på forflytningen av geniet, for om geniet

⁴⁰⁹ Ibid., 167.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Ibid.

⁴¹² Ibid., 168.

⁴¹³ Ibid.

⁴¹⁴ Jf. 22-25 i gjenoppdaget rapport fra Quatremère de Quincy, *Rapport fait au Directoire du département de Paris le 13 novembre 1792, l'an 1^{er} de la République française, sur l'état actuel du Panthéon français, sur les changements qui se sont opérés, sur les travaux qui restent à entreprendre, ainsi que sur l'ordre administratif établi pour leur direction et comptabilité, par Ant. Quatremère, commissaire du département pour l'administration et la direction du Panthéon français*. Sitert etter Gramaccini, ”Moitte, Quatremère de Quincy”, 170-171.

hadde blitt stående ved siden av Fedrelandet som i tidligere versjoner, kunne det ha vakt tvil om fedrelandets udelelighet.⁴¹⁵

At geniskikkelsens voldte besvær for bestilleren, fremgår av *den fjerde versjonen* der Quatremère stadig søker å bevare gavlens komposisjonen relativt uavhengig av enhver politisk innflytelse. Mens Quatremère betydret genifigurens betydning i retning av fornuft, identifiserte abbed Gregoire i en offentlig tale i 1793 det virkelige geniet med *sans culotte*-bevegelsens politiske arbeid for sosialt fremskritt (*progrès social*) i retning av ”sosial lykke” (*bonheur social*). Litt senere i april 1794 ble disse prosjektene gjort til monument til ære for det franske folk så har blandingen av geniet og folket brakt en ny ikonografi til allegorien. I en gravering av Batault demonstreres denne variasjonen. I 1806, da Napoleon I overtok makten og omgjorde Pantheon Sorbonnes til kirke igjen, så lot han tempelgaven umiddelbart tildekkes og skjules bak et stort lerret fordi han fant gavlfeltet politisk provoserende.

For å oppsummere, viste det seg vanskelig, for ikke å si umulig for Quatremère og Moitte å få gjennomslag for én bestemt politisk fortolkning av antikke forbilder ettersom disse konstant var gjenstand for diskusjon og endring. Ikke minst kom Quatremères didaktiske prioritering, nemlig å ”instruere fremfor å behage”, som i hans egen samtid representerte en moderne resepsjon, snart til å bli amoderne. Dessuten kom han selv til å endre mening etter å ha sett den høyklassiske tredimensjonale skulpturen på Parthenons tympanon som ble stilt ut i British Museum på begynnelsen av 1800-tallet. Fremfor figurskrift med lesbare, relativt grunne relieffer med tydelige konturer mot en tom flat bakgrunn, var det nå *den rene figurasjon* som skulle bli hegemonisk og *moderne*. Heretter gjaldt det å prioritere det som skilte maleri og skulptur qva avbildende medier fra andre medier som litteratur. Derfor ble utfordringen for billedkunstnerne snarere å fastholde ett øyeblikk tatt ut fra en kjede av hendelser i tidens dimensjon for å fremstille dette i en romlig dimensjon slik vi skal se billedhugger Francois Rude kommer til å gjøre på Triumfbuens relieffer godt over tretti år senere.

J.-L.David og salongen - mellom politisk makt og pengemarked

⁴¹⁵ Gramaccini, ”Moitte, Quatremère de Quincy”, 173.

”Borgere, la oss *forevige fornuftens triumf over fordommen*; La oss reise et monument i hjertet av Paris kommune, ikke langt fra den samme kirken som de har gjort om til sitt Pantheon. Et monument som for våre etterkommere kan gå for å være det første trofeet viet *folkets suverenitet*, til minne om den *udødelige seier over tyrannene*, la oss av restene av deres (tyrannenes) statuer lage *et varig monument til ære for folket* og til deres (tyrannenes) vanære, slik at den som reiser gjennom dette nye landet kan gjøre det med et *nytt didaktisk formål* og slik kan si: vi så en gang konger (kongelige rytterstatuer (o.s.) i Paris, som en ydmykende idoltilbedings objekter, mens da vi dro dit igjen, fantes de ikke lenger der.” Jacques-Louis David, 1793

”Etter at vi alle ble brødre, er salongen blitt forandret til et galleri med familiebilder” Kritiker i 1796

Salongen fikk økt innflytelse etter at den ble flyttet til Louvre i Paris og tilgjengelig for et større publikum. Før 1789-revolusjonen fungerte Louvre som kombinasjon av bolig, akademi, atelier og utstillingssted for de kunstnerne som under føydaltiden var privilegerte nok til å vinne innpass. Jacques-Louis David (1748-1815) som var blitt refusert flere ganger etter å ha søkt akademiets ettertraktede *Prix de Rome*, som dekket opphold og opplæring i antikkens kunst og kultur i Roma, skal ha prøvd å begå selvmord. Da han selv fikk innpass i akademiets ledelse, hevnet han seg ved å være autoritær.⁴¹⁶ Sammen med direktøren for akademiet, maleren Jean-Baptiste Pierre, og direktøren for bygninger, Charles d’Angeviller, ble han del av en maktrio kalt *jerntriangelen* (*Triangle de Fer*). Disse tre sto bak utkastelsen av avdøde kunstneres etterlatte familier og nektet å opprette en egen skole for unge kvinner, deriblant flere av Davids egne kvinnelige elever. Angeviller ønsket sågar på sikt å kaste ut samtlige losjerende kunstnere for å omgjøre Louvre til et museum og det var et arbeid han arbeidet med lenge før 1789.

Den disiplinen David gjennomførte som administrator, skulle vise seg effektiv i opplæringen av kunstnere til den ”rette” kunstneriske og idémessige fortolkningen av antikken. I likhet med Quatremère de Quincy markerte David sitt opprør mot rokokkoen og prioriterte naturtrohet som prinsipp for en klassisk norm. Imidlertid hadde David, like lite som Winckelmann, klassisismens ideolog og teoretiker, førstehånds kunnskap om gresk arkitektur og kunst. Stilistisk var derfor Davids klassisisme høyst individuell. Samtidig skilte han seg ikke nevneverdig ut blant samtidens likesinnede når det gjaldt oppfatningen av den sivilisasjonsoppdragende

⁴¹⁶ Intervju med Yvonne Singer-Lecocq, forfatter av *Les artistes au Louvre et la création du musée*, intervjuet av Catherine Francblin i *Art press spécial*, ”Révolution Culturelle Française” (1989), 129.

oppgaven som han mente de bildene kunster, i likhet med vitenskap og filosofi, sto overfor.

Vi har sett at David etter 1789 var hovedansvarlig for stort anlagte offentlige revolusjonsfestivaler som innebar produksjon av midlertidig arkitektur og kunst. Likeledes har vi sett at David bidro til å oppløse det føydalt organiserte akademiets privilegier ved å erstatte ledelsen med et kunstkyndig kollektiv som han selv utgjorde en del av. I likhet med Quatremère de Quincy sympatiserte David med *La société des amis de la constitution* (Jacobinerne) og lederen Robespierre.

I vår sammenheng er det aspekter som viser noen konsekvenser av overgangen fra representativ til borgerlig offentlighet vi skal trekke frem. Allerede før 1789 bemektiget David seg en posisjon som billedkunstner parallelt til Quatremère de Quincy, som nettopp på 1780-tallet utviklet sin teori om skulpturens oppdragende funksjon innenfor arkitekturen i *Dictionnaire historique d'Architecture*.⁴¹⁷ Etter 1789 bemektiget David seg i tillegg en posisjon som ideolog. Ikke bare var han medlem av kommisjonen for (*l'instruction publique*), der Quatremère de Quincy likeledes var representert. Han var også ansvarlig for den første salongen etter 1789.

I 1791 gikk den første postrevolusjonære salongen av stabelen som levde opp til pretensjonene om demokrati med en tallrik jury bestående av en rekke ulike yrkesgrupper.⁴¹⁸ Her stilte David ut en tegning som ikke bare tematiserte en samtidig politisk hendelse, men som i tillegg også demonstrerte en radikal og *demokratisk distribusjon*. Den ble nemlig reproduert i tre tusen eksemplarer til bestilleren, *La société des amis de la constitution*, som hadde bestilt tegningen som offentlig oppdrag. Motivet, *Eden i Tennis Court*, fastholder selve det øyeblikket der delegatene nekter å forlate nasjonalforsamlingen før de har vedtatt en konstitusjon "dø heller enn overgi seg før Frankrike blir fritt". Riktignok aktualiserte tegningen et klassisk gresk motiv som David hadde fremstilt fem år tidligere i Horatienes ed fra 1786, men denne gangen ble motivet anvendt på fransk samtidshistorie uten at skikkelsene ble ikledd klassiske gevanter. Meningen var å utføre motivet som maleri i stort format, som skulle plasseres i selveste nasjonalforsamlingen. Der var hensikten at det skulle tjene som paradigmatisk eksempel for forsamlingen ved å bekrefte lovgivernes

⁴¹⁷ Gramaccini, "Moitte, Quatremère de Quincy, l'architecture et la sculpture historique au Panthéon", 161.

⁴¹⁸ Jacques-Louis David (1748-1825, "The Jury of Art" *Art in Theory 1648 -1815*, 721-724.

autoritet. Imidlertid kom maleriet aldri til utførelse. Forutsetningen for politisk stabilitet, som var betingelsene for et slikt ambisiøst historiemaleri, inntraff aldri. I stedet kom tiåret etter 1789- revolusjonen til å preges av krig, politisk uro, økonomisk krise, vold og terror. Jacobinerne, som i utgangspunktet kjempet mot føydal monarkisk overmakt og for konstitusjonell frihet, ble splittet opp i to fraksjoner, hhv. en republikansk fraksjon, som beholdt tilnavnet Jacobinerne, og en monarkivennlig fraksjon, kalt Girondinerne.

Revolusjonsårene fikk konsekvenser for sivile generelt som for kunstnere spesielt. I 1792 skulle den republikanske regjeringen beordre sivile borgere en asketisk pliktoppfyllende livsførsel der dyd og offervilje skulle omsettes i praksis. Kunstnere på sin side, ble påbudt å markere motstand mot ”alt det den gamle orden hadde stått for”.⁴¹⁹ Mens det føydalt organiserte akademiet tidligere hadde sørget for kunstneres utdanning og i forlengelse av laugsordningen hadde tilbudt dem losji i Louvre mot at kunstnerne til gjengjeld stilte seg til rådighet for kirke, monark og adel, skulle revolusjonære republikanske makthavere, med David i spissen, nå forandre betingelsene. Kirken, som før hadde sikret mange kunstnere oppdrag, ble satt under administrasjon. I tillegg kom, slik vi har sett, at de skiftende revolusjonære regimer forlangte fortløpende kunstnerisk bearbeiding av tidens filosofiske og politiske idéer. Riktignok representerte dette noe helt nytt.

Først nå er det tale om en i *moderne* forstand *offentlig kunst*, men nettopp av samme grunn, krevde dette en fleksibel, til tider utmattende, omstillingsevne av kunstnerne. Samtidig var det ikke alltid de offentlige oppdragsgiverne kunne betale for seg. Til gjengjeld skulle revolusjonens festivaler, med midlertidig arkitektonisk og kunstnerisk produksjon, utgjøre en hel industri. Som ansvarlig for disse, kunne David bidra til å utstyre mange kunstnere med offentlige oppdrag.

Hvorvidt David som kunstner opprettholdt eller avvek fra samtidens kunstkanon, kan registreres via måten han kunstnerisk bearbeidet samtidens hendelser på, med eller uten hjelp av mytologiske og kristne temaer. Sammenlignet med den stort anlagte skildringen av nasjonalforsamlingens yrende folkehav og kollektive optimisme i *Eden i Tennis Court*, er det revolusjonens voldelige følger for et enkelt

⁴¹⁹ Crow, ”Patriotism and Virtue: David to the young Ingres”, i *Nineteenth Century Art. A Critical History*, 2. utg. red. Thomas Cros, Brian Lucacher, Linda Nohclin, Frances K. Pohl. (London: Thames & Hudson, 2001), 31.

individ som David har konsentrert seg om i det lille maleriet, *Marats død*. Jean-Paul Marat, lederen for den populære sans-culotte-bevegelsen, som ble drept av den kontrarevolusjonære Charlotte Corday, var kun en av flere martyrer som skulle få sin aske oppbevart i Pantheon under høytidelige seremonier i løpet av 1794.

I vår sammenheng skal vi heller enn å dvele ved fortolkningsmangfoldet som i ettertid er blitt begge bilder til del, heller fremheve et fellestrekk for disse to. Både *Eden i Tennis Court* og *Marats død*, utgjør nemlig unntak i Davids samlede kunstneriske produksjon, fordi David i begge tilfelle har gitt avkall på et klassisk repertoar så vel som andre mytologiske og kristne attributter, noe som var helt uvanlig for historiemaleriet.

Etter at det jacobinske terrorregimet med Robespierre i spissen var blitt bekjempet sommeren 1794, arbeidet David for stabilisering av forholdene, som også ga seg kunstnerisk utslag. For når David igjen tyr til et mytologisk motiv David i *Sabinnerinnenes intervensjon*, så kan dette, ifølge Crow, rettferdiggjøres med at det nettopp kunne fungere avledende og således "fjerne minnet om aktuell konflikt og vold" i egen samtid.⁴²⁰ Imidlertid var det mytologiske motiver vendte tilbake til årene før sin død i eksil i Bryssel.

Samtidig kan det "rent" mytologiske i *Sabinnerinnenes intervensjon* snarere sies å representere en "hybrid" sammenblanding av ulike mytologiske skikkelser, slik vi nettopp har sett var tilfelle med de mange forandringene Pantheons gavlfelt. Begge eksempler demonstrerer hvordan de revolusjonære fortolket mytologien til egne formål og på individuelt vis. Slik det var vanlig i revolusjonens første og mest radikale fase, der den franske republikken ofte var personifisert som kvinne, skulle David likeledes la sin helt være en kvinne, ettersom det først og sist er kvinnenes innsats som fredsmeglere, David har villet skildre. Ettersom romerske temaer i utgangspunktet ikke skulle blandes sammen med den antikke greske praksis David sverget til, så kan han sies å ha tydd til et kompromiss ved å legge vekt på en fase av gresk kunst, nemlig hellenismen, som romerne selv gjerne brukte som forbilde.

I vår sammenheng vil vi understreke at *Sabinnerinnenes intervensjon* ikke ble utstilt på Salongen men på Davids atelier. Dette var en bevisst protesthandling fra

⁴²⁰ "The effect of its paradoxical delicacy and formalized balance is to remove the memory of actual conflict and violence to a safer realm of myth". Crow, "Patriotism and Virtue: David to the young Ingres", 29.

David's side. Hensikten var å markere motstand mot statens ansvarsfraskrivelse og manglende pengefond for kunstnere. ”Det nittende århundres entreprenørkunstner var nå lansert” fastslår Thomas Crow, som viser til at inntektene fra utstillingen, sikret David hus og land.⁴²¹ Således kan Davids markering sies å peke fremover mot protestutstillingene til hhv. Courbet og Manet, og mot Tiedemands og Gudes appell til ”det norske Folk” om økt offentlig ansvar i 1848-49 så vel som de norske kunstneres boikott av Kunstforeningens utstillingsmonopol som førte til offentlig støtte fra og med parlamentarismens innføring i 1884.

Bare en måned før Sabinnerinnene ble stilt ut, og etter femten år med ulike revolusjonære regimer, skulle Frankrike igjen bli monarki, riktignok på den nye offentlighetens premisser. Den konstitusjonelt valgte regjeringen, var nemlig blitt utsatt for statskupp av den unge generalen Napoleon Bonaparte. Napoleons regjeringstid representerte en underlig blanding. På den ene side demonstrerte Napoleon en egenrådighet som kan minne om Ludvig XIVs representative offentlighet. På den annen side praktiserte han utstrakt delegering av ansvar som åpnet for profesjonalisering, spesialisering og relativ autonomi, noe som kjennetegner borgerlige offentlighet. Han delegerte blant annet økt ansvar til Louvres ledelse, og det var Louvre under Napoleon som tyske museer skal ha hatt som ideal for museumsforvaltning.⁴²²

Napoleon kjente til David og hadde besøkt hans atelier lenge før han selv kom til makten. David på sin side utførte flere oppdrag for Napoleon. En slik bestilling var det stort anlagte maleriet, som skildret kroningsseremonien til keiser Napoleon og som representerer historiemaleri i forlengelsen av Hyacin Rigauds portrett av Ludvig XIV. I ettertid har enkelte hevdet at David svek sine egne ideelle målsetninger under revolusjonen, ettersom han uten vanskeligheter synes å tilpasse seg monarkisk makt. Vel kan han ha tapt noen illusjoner etter revolusjonsårenes omskiftelighet, terror og vold, som la hindringer i veien for gjennomføringen av målene han hadde satt seg da han var politisk ansvarlig. At han dessuten, i likhet med Quatremère de Quincy, måtte sitte i fengsel for sin politiske overbevisning, kan ikke ha fremmet hans optimisme. Imidlertid er den mest nærliggende forklaringen på hans ”tilpasning” at han ble

⁴²¹ The entrepreneurial artists of the nineteenth century was well and truly launched” Crow, ”Patriotism and Virtue: David to the young Ingres”, 42.

⁴²² Grasskamp, *Museumsgründer und Museumsstürmer*, 30-34.

nødtvunget til å fungere på det moderne samfunnets premisser, der det føydale akademiet ikke lenger kunne brødfø ham eller skaffe ham husvære. Selv om de skiftende revolusjonsmyndighetene prøvde å legge forholdene til rette for økt offentlig ansvar, så var det utenfor deres makt å demme opp for markedets dominans som den hegemoniske forutsetning for produksjon, distribusjon og resepsjon. Riktignok kom salongen som arena for meningsutveksling, etter hvert til å fungere kritisk vis-à-vis politisk makt, være seg republikk eller monarki, og vis-à-vis kunstpoltisk makt (institutt, akademi, kunstskole). Samtidig kom markedsbetingelsene stadig mer til å prege kunstneres hverdag og muligheter for å overleve, noe som på den annen side representerte en historisk usett, relativ kunstnerisk frihet.

Den første norske salong, markedet og Johan Christian Dahl

”Kunsten, som lærer at anvende Naturens Kræfter og bearbejde dens Frembringelser til Livets Bequemeligheder, medfører altså et Gode, som selv bør være Øiemed. Tilfredshed, Cultur og derved mulig blivende Moralitet.” Slottsarkitekt Hans Ditlev Frants Linstow (1787-1851) ved Den kongelige Tegneskoles første årsfest i 1820

I sin omtale av salongen i Paris i 1824 gir forfatteren Stendahl en treffende beskrivelse av forholdene: ”..jo mer en maler arbeider, jo fattigere blir han...For å male et bilde, trengs modeller, og dette er en større utgift enn man kan tro, man trenger også lerret, og farger, og selvfølgelig har alle sine leveomkostninger. I dag er det slik for en enhver ung maler under skolering at han bare kan imøtekomme sine nødtørftige behov ved å akkumulere gjeld.”⁴²³ Johan Christian Dahl (1788-1857), en av de første norske kunstnere i moderne forstand, med spesialisert utdanning fra akademi, deltakelse på utstillinger og produksjon for mulige kjøpere på et åpent marked, var selv avhengig av en økonomisk velgjører, nemlig Lyder Sagen i Bergen, for å komme i gang med sin kunstneriske karriere i utlandet. Han var karakteristisk

⁴²³ Stendahl, pseudonym for, Marie-Henri Beyle, (1783-184) levde under Napoleon I's regjeringstid i Paris. I 1817 publiserte han en bok om maleriets historie i Italia der han imøtegikk en av samtidens utbredte forestillinger om hvorvidt klassiske kriterier var universelt anvendbare. Han satte klassisk skjønnhet opp mot moderne skjønnhet (*'le beau ideal antique' contre 'le beau idéal moderne'*.) På 1820-tallet oppholdt Stendahl seg i Paris og arbeidet som kritiker og forfatter. På denne tiden definerte han *romantikk* som en stadig tilbakevendende fenomen, som han holdt for å være typisk for enhver epoke, qva tidsånd eller Zeitgeist. Han skrev salongomtaler i 1824 og i 1827. Det oversatte sitatet er hentet fra *Oevres Complètes Mélanges III. Peinture, Nouvelle édition*, Geneva, EditoServic 1972, 16-17, oversatt til engelsk av Jonathan Murphy, for *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, Red. Charles Harrison, Paul Wood and Jason Gaiger. Blackwell Publishing, 1998,32-33.

nok ferdig laugsmaler før han tok fatt på utdanningen i 1811 ved akademiet i København der han brukte tid i museene på å kopiere malerier av blant andre Jan Boths og Ruysdael for å lære seg å male landskap. Det var imidlertid Dresden, som fra 1818 og livet ut, kom til å bli hans andre hjem. Her gikk han på akademiet, for senere å bli professor der i over tretti år.

Så lenge billedkunstnerne produserte etter oppdrag fra kirke, fyrste, konge, adel og embetsstand, fantes verken utstillinger, museer eller kunstkritikk. ”Verden hadde i årtusener klart seg meget godt uten kunstkritikk” påpeker Dresdner.⁴²⁴ Men i det 18.-århundre ”stiger den frem i synskretsen” på kontinentet, mens den i Norge først dukket opp i det 19. århundre.

Norsk kunsthistorie før 1800 er historien om de gjennomgående anonyme håndverkskunstnere som utførte regulært håndverk samt portretter og landskapsbilder på bestilling. J.C. Dahl hørte slik til unntakene. Karakteristisk nok var det ikke primært det norske markedet som livnærte ham, men det *tyske*. Det fantes nemlig verken nok profesjonelle kunstnere til å utgjøre en kunstnerstand eller et stort nok kunstinteressert *publikum* som kunne skape grunnlag for nasjonale kunstforhold. Imidlertid fantes riktignok en embetsstand med ambisjoner om å etablere norske kunstinstitusjoner, men slike ambisjoner måtte vike fremfor prioritering av andre offentlige institusjoner og av andre nødtørftige behov. Inspirert av Tysklands kunstforeninger, kom Dahl, etter femten år utenlands, til å arbeide for opprettelse av kunstforeninger både i Christiania og i Bergen. At han i hovedstaden traff den danske maleren Johannes Flintoe (1787-1879), inspirerte ham til å gjøre studier i marken via fotturer i 1834, 1839, 1844 og 1850.⁴²⁵ Spørsmålet er om Dahls ”nyskapende fortolkninger av norsk natur” kunne ha blitt til uten nettopp den konstante pendelingen mellom Tyskland og Norge, som innebar en kontinental romantisk tilnærming parret med en nøktern naturstudium.⁴²⁶ Tidstypisk nok forble Dahl i utlandet, slik unge kunstnertalenter tilsvarende måtte derfor ty til utenlandske akademier for utdanning, til København, Dresden og Karlsruhe.

⁴²⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 39-40.

⁴²⁵ Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 153.

⁴²⁶ Ingebjørg Ydstie, ”Dahls fornemmelse av terring”, i *Johan Christian Dahl*, red. Nina Sørli, (Kistefos-Museet /Labyrinth Press 2000), 125.

I Christiania ivret imidlertid Dahl for å få etablert vårt første *offentlig kunstmuseum* i 1836, samme år som han var med på å stifte hovedstadens kunstforening, og slik bidro han til å tilveiebringe et marked her hjemme. Dermed var det først i andre fase av autonomistetikkens institusjonalisering at Norge fikk egne kunstinstitusjoner.

Riktignok var det langt tidligere også her en stort anlagt plan om ”Konst-academier” i europeisk støpning, med salongutstilling og priser, som initiativtakerne til *Den kongelige Tegneskole* hadde sett for seg. Bare fire år etter 1814 og løsrivelsen fra Danmark, ble den ferske nasjonalstatens første kunstinstitusjon, planlagt som et akademi, grunnlagt, nemlig *Den kongelige Tegneskole* i 1818. Om slike mål imidlertid måtte vike for mer nødtørftige behov, en yrkesskole for håndverkere og ingeniører, så er likefullt det detaljerte forslaget på 33 håndskrevne paragrafer for skolens opprettelse å betrakte som ”kanskje det mest sentrale kunstpolitiske dokumenter i Norge på hele 1800-tallet”. Dokumentet foregriper nemlig ”det meste av det staten i århundre senere skulle befatte seg med”.⁴²⁷

Etableringen av kunstinstitusjoner inngikk som ledd i den politiske ledelsens mer generelle målsetting om å legge grunnlaget for de offentlige institusjoner som en moderne nasjonalstat krevde. Slottsarkitekt Johan Ditlev Frants Linstow (1787-1851), som var blant de første som i det nye Norge forsøkte en mer generell gjennomtekning av kunstens egenart og oppgaver, var ikke desto mindre preget av opplysningstidens humane målsetninger mer enn av den tyske idealismens humanitetsideal. ⁴²⁸ Dette dokumenteres i den talen Linstow holdt på Tegneskolens første årsfest 13. April 1820, der han fremhevet at riktignok lærer både kunst og vitenskap menneskene å beherske naturen, men kunsten er et ”Gode, som selv bør være Øiemed: Tilfredshed, Cultur og derved mulig blivende Moralitet.”⁴²⁹

Mens kunstens funksjon som moralsk sivilisasjonsoppdragende var i ferd med å forta seg i samtidens Paris i henhold til Stendahl og andre, så var det her hjemme først nå at det nye Norges embetsmenn og kunstinteresserte tydde til argumenter om folkeopplysning ved etableringen av nye institusjoner slik vi så at stortingsmann og

⁴²⁷ Dag Solhjell, *Akademiregime og Kunstinstitusjon. Kunstpolitikk fram til 1850*. Red. Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth, (Oslo: Unipub, 2004), 129.

⁴²⁸ Magne Malmanger ”Kunstoppfatninger og kunstvurdering”, i *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998) 16.

⁴²⁹ Sitert etter Anders Krogvig, *Fra den gamle tegneskole. 1818-1918*, (Kristiania: 1918), 70-88.

jurist Hans Riddervold legitimerte sitt forslag om opprettelse av et offentlig museum, nemlig Nasjonalgalleriet med, da han fremmet ”*Nationalmuseet*” som del av ”nødvendige Dannelsesanstalter”.⁴³⁰ På kunstens felt innebar dette institusjonalisering av moderne kunstforhold, der kunstnere produserte for offentlig utstilling og dermed for et marked bestående av et anonymt potensielt kjøpende publikum, i motsetning til tidligere der den enkelte kunstner forholdt seg direkte til oppdragsgiver.

Tidligere hadde diskusjonen og konversasjonen om kunst vært forbeholdt private sammenkomster, selskaper og klubber. Den Dramaturgiske Forening fra 1780 var et privatforetak der medlemmene selv på en gang både var skuespillere og publikum. Begrepet ”dilettantisme” var ennå ikke negativt ladet ettersom skille mellom kunst og håndverk, mellom profesjonell og amatør gjennomgående ikke var erkjent hos det fremvoksende publikum. Imidlertid endret forholdene seg med embetsstandens etablering av de to første norske kunstinstitusjonene, Den kongelige Tegneskolen (1818) og Christiania Theater (1827). Først på 1820-tallet kom de første spede anonyme avisomtaler av teaterstykker og kunstutstillinger.

I motsetning til den hevdvunne ”dilettantisme” holdningen, skulle embetsstanden øve holdningsmessig påtrykk vis-à-vis et ennå udifferensiert publikum av småborgere, håndverkere, bønder og fiskere. Med sin klassiske dannelses var embetsstanden orientert mot et kontinentalt forestillingsunivers, der det klassiske repertoar innen arkitektur, maleri og skulptur ble holdt i hevd, men omfortolket innenfor rammen av moderne sivilisasjon. Det ble skilt skarpt mellom fornuft og følelse, mellom hånd og ånd, mellom ”ingeniørkunst” og håndverk på den ene side og ”de skjønne kunster” på den annen side. Derfor håpet embetsmennene med etableringen av Tegneskolen, at den med tiden kunne utvikle seg til et kunstakademi der potensielle profesjonelle kunstnere kunne få sin spesialiserte utdanning.

Ettersom det franske akademiet som Tegneskolens grunnleggere blant annet hentet sine forbilder fra, opprinnelig var en føydalt organisert institusjon, ønsket også Tegneskolens initiativtakerne å innstifte privilegier, priser, ordner, seremonier og utstillinger i tråd med en slik hevdvunnen tradisjon. Imidlertid har vi sett at akademiet etter 1789-revolusjonen ble omorganisert. Fra å sikre kunstnerne levebrød, bolig,

⁴³⁰ Marit Lange ””Samlinger af gode kunstværker til dannelsesmønstre” Et nasjonalgalleri blir til – ideologi og de første innkjøp” i *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862* (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998), 6.

oppdrag og opplæring, ble akademiets funksjoner innskrenket til en moderne utdanningsinstitusjon. Tross stipendier og priser, og lemping på opptakskravene som bidro til at kvinner slapp til, gjorde akademiets omorganisering kunstnerne mer avhengige av markedet enn tidligere.

Om ikke Tegneskolen ble akademi, skulle dens stiftere, i hvert fall i den første institusjonaliseringsfasen, sørge for å arrangere hovedstadens aller første offentlige kunstutstillinger. Da Tegneskolen i 1818 åpnet dørene for den første visningen, må den ha tedd seg som en utstilling av kuriosa på linje med de eldre fyrstelige og privateide samlingene av likt og ulikt, som ofte utgjorde grunnstammen for de første offentlige museene. Her ble arbeider som vi i dag ville ha kalt amatørarbeider, slik som broderte puter og dekorativt malte skjerm Brett, stilt ut side om side med bilder av profesjonelle kunstmalere. Således var det på denne utstillingen og i dette kulturelt ennå udifferensierte "dilettantiske" miljøet, at den første norske profesjonelle, men tysklandsresiderende billedkunstneren Johan Christian Dahl, stilte ut sine landskapspanoramaer. At den nyslåtte nasjonalstat, som fortsatt manglet egne institusjoner, for utlendinger ga inntrykk av å være et overveiende ruralt land dominert av bønder, bevitner følgende undrende utsagn fra landets første franskættede konge, Karl Johan, om et av J.C. Dahls bilder "Er det en bonde som har laget dette?" ("C'est un paysan, qui a fait cela?").

Mens utstillingene i 1818 var dominert av "mer eller mindre respektable dilettanter blant byens damer og herrer av det gode selskab", skulle neste utstilling i 1820 prioritere profesjonelle.⁴³¹ Etter 1920 fant kun tre utstillinger sted, hhv. i 1823, 1824 og 1827, fordi skolens styre ba departementet om å bli fritatt fra denne oppgaven. Av skolens over tusen elever i 1834, var over 900 håndverkere, flest bergsverksingeniører, mens de "rene kunstnere var i mindretall".⁴³² Potensielle kunstnere ble nødt til å søke seg ut av landet slik Dahl gjorde.

⁴³¹ Anders Krogvig, *Fra den gamle Tegneskel*, (Kristiania, 1918) 36.

⁴³² Øistein Parmann, *Tegneskolen gjennom 150 år*, (Oslo: 1970), 71.

2) Annen fase – 1830-70 (romantikk/realisme)

”Religiøst maleri så vel som historisk og heroisk maleri har gradvis mistet sin styrke etter hvert som de sosiale organismene som de refererer til, teokrati og monarki, er blitt svekket. Elimineringen av disse...har ført til dominans av genremaleriet, landskap og portrett, som er resultat av individualisme: i kunst, som i samtidens samfunn, blir mennesket mer og mer seg selv.” Jules Castagnary Salon de 1857

”Det var til og med grupper av bønder, og soldater og sykepleiersker, som albuet seg fram gjennom utstillingen på de frie dagene slik at antallet besøkende på fine søndager kunne komme opp i 50.000. Det var en hel armé av dem,fra de laveste klassene som uvitende fulgte sine bedre og filerte gjennom denne store billedbutikken med vidåpne øyne.” Emil Zola om Salongen under Det andre imperium 1851-1870

Det historiske stadiet som den borgerlige offentlighet gjennomgår i første halvdel av 1800-tallet, tilsa en voldsom publikumsøkning på den statlige salongen spesielt merkbart etter julirevolusjonen i 1830. Med økt tilgjengelighet, skolegang, lese- og skrivekyndighet, innebar det stadig nye publikumssjikt.

I denne fasen, Baudelaires, Delacroixs og Courbets samtid, er det ikke lenger bare tale om aristokrati og et lærd opplyst høyborgerskap som i Kants, Goethes, Quatremère de Quincy og Davids samtid, men om et stadig voksende antall småborgere, tjenestemenn og arbeidere, med ulike klasseinteresser som slik reflekteres i publikums preferanser. Kun et par tiår etter 1789-revolusjonen ble konsekvensene av autonomiens institusjonalisering merkbare på ulike nivåer ettersom denne bidro til å fremme selvforståelsen som relativt uavhengig individ, som tenker, handler og føler ut fra indre behov fremfor ytre pålegg.

Politisk skulle den andre fasen i Frankrike preges av to revolusjoner, i 1830 og 1848, av monarki og restaurasjon. Her til lands var den samme fasen preget av kampen mellom Danomaner og patrioter i en gryende offentlighet.

Kunstpolitisk kom akademiets og salongens gradvise svekkede monopol, parallelt med økt markedsavhengighet for kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon, til å prege denne andre fasen i Frankrike. Her hjemme ble planen om akademi og salong i europeisk støpning skrinlagt, til fordel for en læreanstalt for utdanning av håndverkere og ingeniører, nemlig Den Kongelige Tegneskolen. Tidstypisk nok kom dessuten den private sammenslutningen av kunstinteresserte

lekfolk, Kristiania Kunstforening, til å bemektige seg hegemoniet og fikk nærmest monopol på utstilling og salg.

Mens den kunnskapsbesittende eliten i den første fasen av autonomiens institusjonalisering både i Frankrike og i Norge kunne utøve en viss ”kontroll” med kunstproduksjonen via offentlige oppdrag, så ble dette gjort vanskelig etter hvert som et bredt sammensatt publikum kom til å kjempe seg til hegemoniet. Heretter skulle nemlig kampen om kunstkannon, med andre ord kampen om hva som ble ansett *estetisk troverdig*, foregå på den nye offentlighetens premisser.

I den andre institusjonaliseringsperioden innebar denne prosessen med andre ord, at den kunstoppfatningen som vant mest oppslutning fra en større offentlighets publikum i det lange løp kom til å gå seirende ut av kampen. Sagt annerledes viste det seg umulig for den forhenværende eliten å opprettholde sitt lærde smakshegemoni stilt overfor et raskt økende mindre lærd publikum med sterke subjektive smakspreferanser. Selv om det fortsatt var stadige forsøk på å styre kunstproduksjonen slik vi så revolusjonsmyndighetene etter 1789 søkte å fastholde et klassisk repertoar, så var offentlighetens utvidelse og økte tilgjengelighet irreversibel. Dermed innebar denne prosessen en raskere omløpshastighet mellom nivåene for produksjon, distribusjon og resepsjon som igjen uunngåelig medførte konkurranseforhold som ble tatt ut av konkurrentenes hender for å bli prisgitt markedskreftenes omskiftelighet.

Følgelig ble forsøk på å holde kunstnere utenfor, blant annet ved å ekskludere dem fra oppdrag, nytteløse over tid. Både Delacroix i Frankrike og Adolph Tidemand i Norge ble begge hindret i å utøve deres respektive kunstnergjerning. Imidlertid ble det nettopp den kunsten disse to sto for, som skulle vinne publikums gunst inntil kritiske røster i sin tur også vendte seg mot den kunsten disse to representerte.

Med større individuelt spillerom kom personlig autonomi og kunstnerisk originalitet til å bli regnet som selvfølgelige forutsetninger for forfattere og kunstnere, i hvert fall fra og med den kunstnergenerasjonen som vanligvis regnes til *romantikken* og *realismen*. Imidlertid innebar større kunstnerisk frihet samtidig økt økonomisk utrygghet, der valget mellom å tilfredsstille et større publikums smak kunne komme i konflikt med å følge eget kunstnerisk credo. I Frankrike lar dette seg registrere spesielt etter regjeringskuppet og monarkiets gjeninnføring med Napoleon III. Under etikettene akademisme (*academisme*), offisielt maleri (*peinture officielle*) og salongkunst, ser vi tidlige utslag av et fenomen som senere, og særlig i

mellomkrigstiden, skulle kalles massekultur, kulturindustri og kitsch. I Norge utgjør folkelivsgenren og Düsseldorfmaleriet, en tilsvarende *nasjonal variant* av samme fenomen, nemlig en stadig dypere kløft mellom en elitekunst og en mer folkelig kunst, fremtvunget av offentlighetens utvidelse til et større, men klassesdelt publikum, som ikke delte samme interesser.

Salongen mellom revolusjonene i 1830 og 1848 - Baudelaire - Delacroix – Marie-Camille de G. (Romantikken)

”Vi ser slagscener, skipsvrak, skafotter, landskap, portretter, tusenvis av bilder, men så få visjonære bilder...Kunstnere, hvis dere føler solidaritet med folket, ...så la lerretet fylles av ...de fryktelige hungersnødropene og de grusomme konsekvensene av prostitusjon....så de som har makten beveges til handling” Marie Camille de G., 1834

”Årets begivenhet (Salongen) – folket snakker om den to måneder på forhånd” Jules Janin, 1844

”Romantikken ligger verken i valg av subjett eller i den nøyaktige sannhet, men i hvorledes man føler. De søkte den i det ytre, og det var bare mulig å finne den i det indre.” Charles Baudelaire, 1846

Riktignok ble salongen etter revolusjonen i 1789 i prinsippet offentlig tilgjengelig for alle, men det var først etter den borgerlige revolusjonen i 1830, at salongen ble åpnet på ”vidt gap” ifølge Baudelaire.⁴³³ I 1831 stilte 1280 kunstnere ut på salongen mot 258 i 1801.⁴³⁴

Mens den fordums revolusjonære David malte mytologiske antikke motiver i eksil, og Quatremère de Quincy, som hadde vært kunstnerisk ansvarlig for hvordan menneskerettighetserklæringens prinsipper om *frihet* skulle fremstiles i gavlfeltet på Sorbonne, nå var blitt professor på akademiet, så ga Eugène Delacroix (1798-1863) seg i kast med et motiv fra sin egen samtids revolusjon i *Friheten leder folket*. På Davids og Quatremères de Quincys tid i overgangen mellom representativ og borgerlig offentlighet, var det til konkurransen om Romaopphold (*Prix de Rome*) at det knyttet seg størst kunstnerisk prestisje. Etter å ha blitt avvist flere ganger, bidro

⁴³³ Baudelaire, “Salon de 1846”, *Baudelaire. Critique d’art, suivi de Critique musicale*, (Paris: Gallimard, 1992), 76.

⁴³⁴ Jacques Lethéve. *La Vie Quotidienne des Artistes Français au XIXe Siècle*, (Paris: Hachette, 1968) Eng. overs. Hilary E. Padden *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, (London: Billing & Sons Limited, 1972) 11.

derfor David etter 1789- revolusjonen slik vi har sett, til å oppheve føydaltidens privilegier. Delacroix derimot, brød seg ikke en gang om å søke om Romaopphold, for i hans samtid var konkurransen snarere forbundet med opptak på Salongen og med det parisiske akademiet. Å bli avvist hele syv ganger fra akademiet der en av Delacroix eldre konkurrenter, David-eleven Jean August Ingres, satt i ledelsen, var derfor et stort nederlag. Prestisjen på Delacroix's samtid var således mer knyttet til hjemlige lokale, nasjonalt baserte, kunstforhold omkring akademi og salong som sentrale arenaer. Heretter foregikk kampen om hegemoniet i et utvidet kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon på den borgerlige offentlighetens premisser der det var *markedet* som hadde forrang. *Paris* ble nå stedet for kunstnere som ikke lenger trengte oppsøke antikkens arnested, Roma, men som var mer vendt mot egen samtid og individuelle behov.

Det var *følelsen* som var avgjørende for den romantiske bevegelsen ifølge Baudelaire, verken valg av motiv eller den ”nøyaktige sannhet”.⁴³⁵ Hvor ulike de kunstnerne var som kjempet om hegemoniet, dokumenteres av Baudelaire når han registrerte en ”iøyenfallende motsetning mellom romantikken og dens betydeligste sekterister”.⁴³⁶ I vår sammenheng er det et poeng at den perioden som i oversiktsverk betegnes som *Romantikken*, preges av motsetningsfylt mangfold heller enn stilistisk enhet. Det dreier seg om pluralisme og motsetninger som vanskelig kan forklares annerledes enn som konsekvenser av kunstens relative frihet og autonomi der kunst blir et privat anliggende med subjektive tilbøyeligheter nettopp preget av ”inderlighet, åndelighet” etc. Å være arvtaker av opplysningstiden var ikke uforenlig med å være moderne, og periodiseringen av klassisisme og romantikk er for eksempel forskjellig i Tyskland sammenlignet med i Frankrike.⁴³⁷ Man kunne både være ”progressiv og konservativ, klassisk og romantisk, mystisk og hedensk, metafysisk og opptatt med å organisere rettigheter og statlige anliggender, universalist og nasjonalist.”⁴³⁸ Ikke bare trer klassisismen inn i en krise, der fortolkningskaoset rår, men kunstnerisk virksomhet blir mer *refleksiv*.

⁴³⁵ Charles Baudelaire ”Hva er romantikk” 1846, i *Charles Baudelaire Kunsten og det moderne liv* Innledning og oversettelse ved Arne Kjell Haugen, (Oslo: Solum forlag, 2000)

⁴³⁶ Ibid.

⁴³⁷ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique?* (Paris: Gallimard, 1997) 165.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁸ Ibid.

Det er det private området den ”egentlige offentlighet” (Habermas) utgår fra. Her ble kunst gjenstand for diskusjon i mellommenneskelige relasjoner. De første tilløp til kunstkritikk skjedde i form av privat korrespondanse og i abonnementsblad med minimale opplag, slik vi har sett Diderot var eksempel på. Kritisk virksomhet beholdt derfor lenge preg av konversasjon og diskusjon blant borgere der noen skilte seg ut som mer opplyste amatører enn andre. Eksempel på slike, er den anonyme kvinnen Marie Camille de G. og historikeren og politikeren Adolphe Thiers i 1820-30-tallets Frankrike og juristen Emil Tiedmand i 1840-tallets Norge.

Under ett år etter 1830-revolusjonen skulle restriksjoner av ytringsfriheten og forbudet mot å stifte fagforeninger føre til nye sosiale optøyer. Etter streik blant silkearbeiderne i Lyon, fulgte opprør i Paris etter arrestasjonen av lederne for arbeidernes egen menneskerettighetsorganisasjon og stengingen av den utopiske sosialistiske avisen *Tribune des Femmes*. Her var det Marie Camille de G., med minnene fra massedrap og arbeiderforstedenes ødelagte barrikader, manet til moralsk og sosialt ansvar blant kunstnerne i omtalen av 1834-salongen. Ingen data er kjent om henne, men ut fra teksten å dømme, dreier det seg om en sosialt engasjert kvinne med klassisk dannelse fra borgerskapets øvre sjikt. Kvinner hadde ikke stemmerett og det var vanlig at de derfor ofte skrev anonymt eller under pseudonym. Selve anonymiteten synes å tale for de felles betingelsene som kvinner delte med de eiendomsløse arbeiderne i en kultur som var dominert av den borgerlige middelklassens menn. Om vi legger til at en av arbeiderbevegelsens fremste ideologer, Pierre Joseph Proudhon, mente kvinnenens innflytelse var ”republikkens pest” og at det ikke fantes noe alternativ annet enn ekteskap eller prostitusjon, så fremhever dette kvinnens undertrykkede stilling.⁴³⁹

Det var under ti år siden Saint-Simon (1760-1825) hadde publisert boken der han brukte militærbetegnelsen *avant-garde* om alliansen mellom kunstnere, vitenskapsmenn og industrimagnater som han forventet skulle gå i bresjen for en ”felles” samfunnsreform.⁴⁴⁰ Også Marie Camille de G. så for seg menn fra ”kunst,

⁴³⁹ P. J. Proudhon, ”notes”, i *Oeuvres complètes*. Et utsagn som er blitt hyppig sitert og som forekommer flere steder, er ”ménagère ou courtisane”, spesielt i *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, ed. C. Bouglé og H. Moysset i *Oeuvres complètes*, Paris 1939, 39. Sitert etter Linda Nochlin, ”Delacroix’s Liberty: Daumier’s Republic: Gender advertisements in Nineteenth-Century political allegory”, i *L’art et les Révolutions*, (Strasbourg: 1992) 27, note 8.

⁴⁴⁰ Det er i boken *Opinion littéraires, philosophiques et industrielles* som ble utgitt i 1825, at Henri de

filosofi og politikk” marsjere inn i en ”visjonær fremtid”.⁴⁴¹ Mens det før 1789 først og fremst var filosofer som førte an som sivilisasjonsbyggere og humanister, synes det nå som om *billedkunstnerne ble sosialt oppgradert* etter hvert som de ble integrert blant filosofer, forfattere og andre intellektuelle åndsprodusenter i det større estetiske feltet. Mens det var konstitusjonell frihet de revolusjonære kjempet for i 1789, så var det *ytringsfriheten* som mange kjempet for etter 1830, og det var en frihet som forpliktet ifølge Marie Camille de G. Nå som den ”klassiske perioden” var et endelikt og ikke fantes annet enn som ”imitasjon og pastisj”, så burde ”friheten” anspre kunstnerne til å ”vende tilbake til livet” fremholdt hun, og rettet en direkte appell til ”kunstnere”: ”Om dere virkelige elsker kvinner, så fremstill henne i det hun ”vokser i frihet”, forestill dere ”fremskritt”, der hun side om side med arbeideren frigis fra slaveriet”.⁴⁴²

Om det var slik at kunstnerne følte ”solidaritet med folket”, så ventet en ”stor misjon” på dem der de burde skildre ”de utallige barna som ber om brød”, ”torturen og de grusomme ofrene” i sivilisasjonens farvann, ”hungersnødropene og de grusomme konsekvensene av prostitusjon.”⁴⁴³ Som ideal på en kunstner Marie Camille de G. mente evnet å vekke de mektiges sosiale engasjement, fremhevet hun David-eleven Ingres, som fortsatt malte i en klassisk stil, men som var tydelig med klart avgrensede silhuettaktige konturer i motsetning til Delacroix, som var for ”eklektisk” og utydelig. Imidlertid var det Delacroix som ifølge Baudelaire var blitt utpekt som ”romantisk” av et ”flertall i publikum” som leder for den ”*moderne skole*”, nettopp på grunn av den mer *konturløse følelseladede* uttrykksmåten, med brede, sveipende strøk.⁴⁴⁴ Delacroix var romantikeren par excellence, den suverene og universelle billedkunstner som kjente sin Shakespeare og sin Goethe.

Tilsynelatende kan Baudelairens fordring til kunstkritikeren om å være ”partisk, lidenskapelig og politisk”, minne om de kravene Marie Camille de G. ’s stilte til

Saint-Simon (1760-1825) bruker betegnelsen ”avant-garde” i forbindelse med kunst. Her plasserer han industriens menn og tekniske spesialister i ledelsen for forsøket på å bygge et nytt samfunn. ”Vi, kunstnere, vil tjene som avant-garde, for blant de våpen som står til vår disposisjon, er kunstenes makt den raskteste og mest ekspeditte.” Sitert etter *Art and its Histories A Reader*, ed by Steve Edwards, (New Haven and London: Yale University Press/The Open University, 1999), 188.

⁴⁴¹ Marie Camille de G. Sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 157.

⁴⁴² Ibid.

⁴⁴³ Ibid. 156.

⁴⁴⁴ Baudelaire, ”Qu’est-ce que le romantisme?” i ”Salon de 1846”, i *Baudelaire. Critique d’art*, 80.

kunstneren om å ta parti og å vise solidaritet.⁴⁴⁵ Imidlertid dreier det seg hos Baudelaire mer om formidling av en subjektiv innstilling til valg av komposisjon, motiv og malemåte, der det er ”verket som verk” som var utslagsgivende, ikke hvordan den håndverksmessige utførelsen skal underordnes en overgripende idé.⁴⁴⁶ Baudelaire brukte ikke bare Delacroix som eksempel på en som oppfylte hans ideelle fordring til ”verket som verk”. Han brukte også Delacroix som eksempel på åndsprodusenten som en ensom kjempende helt, presset mellom borgerskapets skiftende smak og allmuens fordommer, med en aristokratisk preget atferd og levemåte. Nå oppfattes kunstneren som bærer av guddommelig skaperkraft egnet til å omsette sin egen iboende subjektive intensjon for på en gang å skape sitt eget navn (*nomos*) ved å skape sin ”egen persepsjon”, noe som i hovedtrekk utgjør forestillingen om kunst for kunstens egen skyld, (*l’art pour l’art*).⁴⁴⁷

Baudelaire regnes for å være blant de første som mest eksplisitt har utformet teorien om ”kunsten for kunstens egen skyld”. Denne utgjør, ifølge Bourdieu, de første formuleringene til en ”økonomisk teori for denne verden for seg” fordi den viser ”fornektelsen av sosial rettferdiggjøring av kunst og kunstner” i den prosessen han omtaler som ”institusjonalisering av anomi”, det regelløse velde.

I vår sammenheng er det avgjørende å få vist at Baudelaire ikke er alene om slike forestillinger om kunstverkets autonomi, om den endrede kunstnerrollen og om kunstkritikkens uunnværlighet. Med andre ord oppsto ikke forestillinger om *kunstens og kunstverkets refleksivitet* i et sosialt og historisk vakuum, uten i forhold til det *relasjonelle* kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon som er knyttet til konstitueringen av et felt for *estetisk relativ autonomi*.

Poenget er å vise at det er disse *endrede samfunnsmessige betingelsene* som utgjør forutsetningen for eksistensen av en relativt uavhengig elite av åndsprodusenter, ”malere, skribenter, komponister mv.” som ofte i ettertid er omtalt som ”bohemer”. Åndsdeliten næret forakt for nyttehensyn, konvensjonell moral, religion, plikter og ansvar.⁴⁴⁸ Forakten innebar motstand mot alt som kunne assosieres med forestillinger

⁴⁴⁵ Baudelaire, *Baudelaire. Critique d’art*, 86.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Bourdieu, *Les règles de l’art*, 224-225.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

om en kunst som tjener samfunnet. Kunst ble snarere enn ”hellig” unntakelse i et ellers sekularisert samfunn, slik Goethe beskrev museet som et hellig sted.

Billedkunstneres sosiale status steg og kontakt ble knyttet med andre åndsprodusenter i relativt frittstående grupperinger som således bidro til å utvide og styrke det større intellektuelle feltets relative autonomi. Delacroix situerte seg midt i dette feltet og var venn med forfatterne Balzac, Stendahl, Victor Hugo og Baudelaire. Han var kjent med samtidens engelske åndsprodusenter som lyrikeren Byron og maleren John Constable og med den tyske dikteren Heinrich Heine. I sin egen litterære avis, som han utga mellom 1822 til 1824, drøftet han litterære kilder og utforsket typisk romantiske motiver som lidenskap, geni og fantasi. Analogt til Baudelaire, fremhevet han at malerkunstens skikkelser og gjenstander, berørte sjelens ”innvendige” og angikk ”følelsene alene.”⁴⁴⁹

Med fremveksten av den borgerlige offentlighet, med økt antall aviser og utvikling av journalistikken, ble også kritikken mer spesialisert og profesjonalisert. Slik forekom den som lange resonnerende føljetonger slik vi ser det hos Charles Baudelaire (1821-1867) så vel som hos hans samtidige Jules Castagnary (1830-1888) og Théophile Thoré (1807-1769). Ettersom offentlighetens strukturendring innebar mer autonomi på ulike nivåer, kan det hevdes at de samfunnsmessige forutsetningene for utfoldelse av den reflekterende dømmekraften slik Kant formulerte den i *Kritikk av dømmekraften* først var til stede et halvt århundre senere nettopp på det tidspunktet da Baudelaire definerte kritikkenes uunnværlighet så vel som betydningen av ”følelser” i tilegnelsen av kunst

I innledningen til salongomtalen i 1846 ”Hva skal kritikken være godt for?” er det den nye offentlighetens markedsbaserte forutsetninger for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, som Baudelaire beskriver. Tilsynelatende hadde verken kunstneren eller borgeren bruk for kritikeren. Kunstneren som i egne øyne var selvoppnevnt ekspert, hevet seg over den, mens borgeren, som selv verken malte eller diktet, heller ikke syntes å trenge den. Likefullt var det kritikeren som kunstneren hadde å takke sin skarve berømmelse for, ifølge Baudelaire. I det moderne samfunn

⁴⁴⁹ Delacroix, *Journal de Eugène Delacroix*, publisert i 1883-84 i Paris, overs. Walter Pach, *The Journal of Eugène Delacroix*, London, Jonathan Cape, 1938, s.41-41, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 27.

skulle denne gjensidige avhengigheten mellom kunstner, kritikere og publikum, ”den profane treenighet”, vise seg å bli uunnværlig.⁴⁵⁰

Baudelaire oppfordret borgerskapet, den klassen som hadde tatt makten politisk, som hadde ”åpnet selskaper og reist lån for å realisere ideen om en fremtid i alle sine varierte former, politisk, industrielt og kunstnerisk ” til også å bemektige seg ”det estetiske riket”.⁴⁵¹ Den borgerlige middelklassen burde ikke lenger bruke fritiden på handel, jus og vitenskap, men hengi seg til *den estetiske nytelsen* som tilegnelse av kunst innebar. Det er offentlighetens borgerlige flertall, som ”styrrer byen”, han vil vinne ved å appellere direkte ”Til borgeren” og dennes rett til selv å bruke ”følelse” for å bedømme kunsten. I likhet med ”monopolistene” hevdet riktignok Baudelaire at erfaring av kunst krevde kunnskap. Imidlertid presiserte han at om ”totredjedeler” forutsetter kunnskap, så burde ”den siste tredjedelen” være viet ”følelse” fordi det er via den ”alene” at ”kunst kan bli forstått”.⁴⁵²

På samme måte som Diderot i omtalen av 1761-salongen manet til sosial fordomsfrihet ved å hevde at ”skjønnhet”, slik gatens kunnskapsløse bedømte den, var like berettiget som den kunnskapsbaserte til atelierets innforståtte, på samme måte skal Kant likeledes, i takknemlighet til Jean-Jacques Rousseau, ha ønsket å kvitte seg med ”den blinde fordømmen” som går ut på kun å verdsette kunnskapsrike mennesker fremfor mennesker rett og slett.⁴⁵³ Når så Baudelaire appellerer til ”følelse” blir resultatet, relativt uavhengig av hva hensikten kan ha vært, at han åpner for *kunstpolitisk demokrati* på tvers av sosialt hierarki. Sagt annerledes gjør han seg til talsmann for en borgerlig ideologi som utlover *allmenn tilgjengelighet*.

Delacroix ”Friheten leder folket” – David d’Angers gavlfelt på Panthéon – Francois Rude relieff på Triumfbuen

En maler ”i våre dager arbeider ifølge sin egen smak og på egen regning” Heinrich Heine, 1831

⁴⁵⁰ Schmedding, ”Kunstner – presse – publikum. Den profane treenighets oppkomst i forrige århundre – og Morgenbladets andel”, 3.

⁴⁵¹ Baudelaire, *Baudelaire. Critique d’Art*, 75-76.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ ”Det var en periode da jeg endog tenkte at det kun er kunnskap som konstituerer humanitetens eneste ære og i den perioden nærer jeg bare forakt for den vanlige mann som ikke hadde noen kunnskaper. Rousseau fikk meg på rett vei. Denne blinde fordømmen har forsvunnet: jeg har lært å respektere menneskene.” Immanuel Kants sitert i Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe, Deux essais*, (Paris/Berlin 1991) trad. Jean Lacoste, 31, sitert etter Marc Jimenez, *Qu’est-ce que l’esthétique?*, (Paris: Gallimard, 1997), 153.

Det var ”intellektuell frihet” snarere enn ”politisk frihet” Delacroix var ute etter. Charles Blanc

”Er det Frihetens geni eller en kvinne av folket?” Théophile Thoré

Publikum var så lei av den akademiske genren, og av kopier av antikke statuer med nakne figurer, ja i det hele tatt det klassiske repertoar som hos David Sabinnerinnes intervensjon, som er malt ”uten lidenskap” at det lett lot seg imponere av de ”livlige, halvt ferdiggjorte kadavrene” i Delacroixs malerier, skrev forfatteren Stendahl.⁴⁵⁴ Selv om stadig flere valgte å fremstille samtidens begivenheter uten allegorisk innpakning slik som Jean-Victor Schnetz i *Slaget ved Rådhuset, 28. Juli 1830*, benyttet andre fortsatt mytologiske, religiøse og litterære kilder som foranledning til å fremstille egen samtid. Imidlertid bidro autonomiestetikkens institusjonalisering til økt kunstnerisk frihet og til pluralisme, som dermed åpnet for en prosess med sterkt avledet og eklektisk bruk av antikke og kristne modeller. *Friheten leder folket* av Delacroix, som er viet 1830-revolusjonen og ble stilt ut på Salongen i 1831, er ett av mange eksempler på denne prosessen. ”Er det frihetens geni?” eller ”...en ung pike av folket?” var et spørsmål som kritikeren Théophile Thoré stilte, og han konkluderte med at det var begge deler, ”friheten inkarnert i en kvinne av folket.”⁴⁵⁵

Den tyske dikteren og kritikeren Heinrich Heine, som så maleriet på salongen i 1831, skrev at det viser en kvinneskikkelse med det karakteristiske ”frygiske hodeplagget” fra 1789- revolusjonens dager, men at skikkelsen samtidig var tvetydig og ”nesten allegorisk” ettersom det både syntes å dreie seg om en ”kvinne av folket” (*Poissarde*) og ”Frihetsgudinnen”.⁴⁵⁶ Heller enn mytologi, synes Heine å forutsette det kristne martyriet omfortolket til de eiendomsløse massenes menn, kvinner og barn, som han hadde vært vitne til nedslaktingen av i 1830. Han beskrev hvordan ”store tanker” syntes å ha adlet ”disse stakkars alminnelige krapylene og gjenoppvekket en slumrende verdighet i deres sjeler”.⁴⁵⁷ På samme måte som den anonyme Marie Camille de G., hadde han problemer med å distansere fra folkets lidelser, noe som gjorde det vanskelig å skrive kunstkritikk. Kunstnytelsen ble hemmet av ropene til de

⁴⁵⁴ Stendahl (Marie-Henri Beyle) (1783-1842) from ”Salon of 1824”, *Art in Theory 1815-1900*, 31.

⁴⁵⁵ Théophile Thoré, sitert etter Henry Dorra, ”Castagnary et Courbet: Entre romantisme et naturalisme”, 65.

⁴⁵⁶ Heinrich Heine (1797-1856) from Salon of 1831”, *Art in Theory 1815-1900*, 82- 84

⁴⁵⁷ *Ibid.*, 84.

fattige som led av hungersnød, og det krevde en nesten ”Goethisk egoisme for å kunne nyte uforstyrret her”.⁴⁵⁸ Selv fremholdt Delacorix at han nettopp brakte tilbake ”følelsen av nytelse i det grusomme” nettopp slik Baudelaire hadde karakterisert hans maleri.

I *Friheten leder folket* dreier det seg dermed om tvetydighet på flere plan, ikke bare når gjelder fortolkning av *frihet* i forhold til *genre* (historiemaleri med mytologisk motiv eller folkelivsmaleri fra samtiden) og *modell* (frihetsgudinne eller kvinne fra arbeiderklassen), men også når det gjelder erotisk ”frihet” og kvinnen som kjønnsvesen. Ettetidens ekspertise strides om fortolkningen. Mens Uwe Fleckner hevder at Delacroix innvarsler noe helt nytt når han i motsetning til barokkens allegoriske frihetsmodeller inkorporerer et erotisk element i et politisk bilde i motsetning til barokkens allegorier, så hevder Linda Nochlin at det nettopp er dette som fremkaller ambivalens ved dels å provosere dels å pirre følelsene.⁴⁵⁹ I ettertid er bildet av ”en ung kvinne på en barrikade, med et strengt ansikt og bare bryster som skaper redsel” blitt fortolket så forskjellig som hhv. en ukonvensjonell forløper for kvinnefrigjøring til det motsatte, en ”glorifisering av konvensjonelle positurer” som det ifølge Milan Kundera ville være absurd å ekskludere fra kanon.⁴⁶⁰

Karakteristisk for bildets tvetydighet, så vel som for den politiske uroen, er både samtidens reaksjon på bildet og bildets skiftende eierskap. Det ble kjøpt samme år det ble utstilt av regjeringen til borgerkongen Louis Philippe i 1831. Imidlertid ble bildet bare to år etter returnert fra sin plass i *Palais du Luxembourg* til kunstneren av frykt for politiske opptøyer. Det skulle gå nærmere femten år før maleriet ble offentlig utstilt igjen etter neste revolusjon i 1848. Først etter en utstilling under Napoleon III i 1855, fikk bildet sin nåværende plassering i nasjonens første offentlige museum, Louvre.⁴⁶¹ Kunstnerisk prestisje var nå knyttet til den frie relativt uavhengige kunsten på Salongen som konkurransens offentlige hovedarena, mens kunst på offentlig sted, som, i den politiske modernitetskult rett etter 1789-revolusjonen hadde vært den

⁴⁵⁸ Heine, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 82- 84.

⁴⁵⁹ Linda Nochlin, *La Critique en d'art en France 1850-1900* (Saint-Etienne, CIEREC, 1989), 75.

⁴⁶⁰ Milan Kundera, *Le rideau* (Pariss: Gallimard, 2005), 110.

⁴⁶¹ Frances K. Pohl, ”Realisme and Naturalism”, i *Nineteenth Century Art. A Critical History*, red. Thomas Crow, Brian Lukacher, Linca Nochlin, Frances K. Pohl, (London: Thames & Hudson, 2001), 199.

moderne og mest prestisjefylte, nå ikke bare tapte terreng men fremsto som *anakronistisk*.

Vi minner derfor om forskjellene på situasjonen etter revolusjonene hhv. i 1789 og i 1830. Ettersom 1789-revolusjonen, som innebar føydaltidens endelikt, var det ingen tvil om at det var konstitusjonell frihet som skulle gis kunstnerisk form. Derfor var det *Republikk* den sentrale kvinneskikkelsen primært var ment å forestille, mens denne figuren under Robespierre terrorvelde riktignok ble endret til Fedreland. Over tre tiår senere, da Parisere kjempet på barrikadene under 1830-revolusjonen, så dreide frihetskampen seg om langt mer enn konstitusjonell frihet i en *spaltet borgerlig offentlighet der skillet mellom arbeid og kapital nå var definitivt*. Derfor representerte borgerkongen Louis Philippe, som den første konstitusjonelt valgte kongen, et sosialt kompromiss.

Forsøket til billedhuggeren, David-eleven, Pierre-Jean David (1788-1856) (*David d'Angers*), på å fremstille borgerskapet som progressivt og patriotisk, ble derfor møtt med indignasjon og sinne av hhv arbeiderne på den ene side, og de politisk moderate samt de konservative, på den annen side.⁴⁶² Imidlertid er det dette *patriotiske paradokset* i David d'Angers versjon, som for ettertiden den dag i dag er blitt stående. Før vi kort kommenterer dette nye gavlfeltet nærmere, viser vi til at det riktignok etter 1830-revolusjonen ble gjort forsøk på å *reintegrere* Moittes skulpturer som Napoleon I fjernet etter maktøvertakelsen i 1806 på grunn at det politisk provoserende republikanske budskapet. Offisielt avviste myndighetene i 1830 henvendelsen fra Moitte-eleven, Emde Gaulle (1770-1841 om reintegrering og restaurasjon, på grunn av skulpturenes elendige forfatning, som skyldtes skader skulpturene var blitt utsatt for under nedlastningen Napoleon hadde beordret.⁴⁶³

Imidlertid er det lett å tenke seg at myndighetene kan ha ment at et gavlfelt som representerer en republikansk hyllest, ville virke politisk provoserende på grunn av stadige overtredelser av Menneskerettighetserklæringen, spesielt prinsippet om ytringsfriheten. Ikke bare ble en ny mann satt på oppgaven, men selve oppdragets art hadde dermed endret karakter siden forrige revolusjon i 1789.

⁴⁶² Frances G. Pohl, "The Generation of 1830 and the Crisis in the Public Sphere", 199.

⁴⁶³ Gramaccini, "Moitte, Quatremère de Quincy, l'architecture et la sculpture historique au Panthéon",

Mens den allegoriske kvinneskikkelsen i gavlfeltets sentrum i Quatremères de Quincy og Moittes tapte versjon, refererte til Republikk, som så under Robespierres terrorvelde ble endret til Fedreland, er det nå igjen Fedreland som i David d'Angers versjon er den utvetydige referansen. I denne versjonen, der Fedrelandet' takker opplysningens foregangsmenn i venstre halvdel og militære stridsmenn i høyre halvdel, uthviskes ikke bare skillet mellom folkesuverenitet og monarkisk militærmakt, men også verdigrunnlaget blir utydeliggjort. Vi ser Fedrelandet i det hun deler ut laurbærkranser til fortjente borgere. Friheten er i denne versjonen redusert til en sittende figur til høyre for Fedrelandet som forsyner Fedrelandet med de kransene hun bærer nasjonens fortjente borgere med. Det er Historien som skikkelsen til venstre for Fedrelandet er ment å referere til, idet hun er i ferd med å innskrive navnene på mennene som skal æres for hhv. militære, vitenskapelige eller kunstneriske bragder.

Utover hærføreren Napoleon Bonaparte, samt trommeslageren fra slaget ved Arcole, er det anonyme soldater fra 1789-revolusjonen og det Første Imperium, som er fremstilt. I venstre halvdel har hensikten vært å fremstille en opplysningens kanon, med et utvalg menn, verdsatt for deres fortjenestefulle arbeid i det sivile og kulturelle liv. Her finner vi de forhenværende rivalene Rousseau og Voltaire, sittende side om side på en benk. Disse to var forøvrig de første som i Panthéon fikk plass i æreshvelvet i 1791. Siden den gang var J.-L. David blitt en historisk skikkelse, i likhet med en rekke andre. I gavlfeltet er han fremstilt stående, forøvrig lett gjenkjennelig med sine attributter, pensel og pallett.

At fremstilling av vekselvis faktiske og allegoriske skikkelser, ble forvansket etter hvert som det ikke lenger hersket konsensus om fortolkningen av antikkens repertoar, viser seg også hos Francosi Rude (1784-1855) i hans relieff på Triumfbuen som han arbeidet med fra 1833 til 1836. Når det er dette relieffet fremfor Triumfbuens øvrige relieffer som i ettertid er blitt berømt, skyldes det ikke alene billedhuggerens dyktighet, men at motivet som fremstilles, tar utgangspunkt i den hendelsen etter 1789-revolusjonen som den franske nasjonalsangen er oppkalt etter, nemlig *Marseillaise, de frivilliges marsj i 1792-94*. Nå gjaldt det å fastholde et historisk øyeblikk, noe som billedkunsten kunne formå fordi den slik Lessing argumenterte uttrykte seg i rommets medium med sidestilte komponenter versus

litteraturen, som tidens medium, der hendelsene følger på hverandre.⁴⁶⁴ Uansett hvor vellykket denne komposisjonen enn kan synes, slik Rosalind Krauss beskriver hvordan soldatene i den nederste rekken skrider fremover toppet av seiersgudinnens pekende gest og marsjordre, der de er hennes drakt som deler nedre og øvre felt,⁴⁶⁵ er det ikke til å komme bort fra at sammenblandingen av påkledde og avkledde soldater bidrar til en hverdagsliggjøring som forvirrer inntrykket av en entydig heroisk hendelse.⁴⁶⁶

Om det viste seg vanskelig å enes om et entydig klassisk repertoar til bruk for skiftende revolusjonære formål rett etter 1789, så var oppgaven etter 1830 blitt atskillig mer komplisert. Ikke bare var sammenblandingen av allegoriske figurer og figurer som skulle forestille faktiske personer i fortid og nåtid, i seg selv problematisk både innholdsmessig og formalt, men også valg av *kanon* var diskutabelt. Selv om myndigheter og kunstprodusent i og for seg kunne komme til relativ enighet om hvilke verdier og personer som skulle kanoniseres, så ville uansett *resepsjonen* bli forvansket, fordi publikums interesser var spaltet. Således er det mulig å hevde at historiegenren i maleri og skulptur, som i modernitetens begynnelse tjente en *politisk* funksjon, nå hadde utspilt sin rolle for til gjengjeld å fylle en overveiende *estetisk* funksjon.

Salongen etter revolusjonen i 1848 - Courbet - Thoré - Castagnary (realismen)

”.....nå blir de klassene fremhevet som knapt noen sinne har hatt privilegiet å bli studert og brakt inn i maleriets lys,....Portrettet av en arbeider i sin arbeidshabitt er like mye verdt som portrettet av en prins i sitt gullkostyme.” Théophile Thoré 1854

”Realismens grunner seg på negasjon av idealet. Det er ved utvikling av fornuften, ved utvikling av individet og endelig av demokratiet at jeg fullbyrdes” Gustave Courbet 1861

”Den eneste feilen er at maleriet, slik han har malt det, synes å inneholde en tvetydighet. Det ser ut som om det er en virkelig himmel i midten av maleriet.”
Delacroix om Courbets *Atelier de l'Artiste, Allégorie Réelle*

⁴⁶⁴ Gothold Lessing, *Laocoön*, overs. Ellen Frothingham (New York, Noon day, 1957), 92.

⁴⁶⁵ Rosalind E. Krauss, ”Narrative Ime: the question of the Gates of Hell”, i *Passages in Modern Sculpture*, 13. utg. (Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press, 1981),10-11.

⁴⁶⁶ Frances K. Pohl, ”Realism and Naturalism”, 199.

I det første året av den kortvarige *Andre Republikken* mellom 1848 til 1851 ble Salongen liberalisert. Juryen ble opphevet til fordel for en kunstnervalgt hengekomité, som var foranledningen til at bondesønnen og autodidakten Gustave Courbet (1819-1877) endelig slapp til på Salongen med ti bilder mot bare tre i de syv foregående årene. Med bilder som *Bønder* og *Steinbryterne* sammen med monumentale *Begravelsen i Ornans* (1849) fra landsbyen hans der ordføreren, faren og søstrene hadde stått modeller, brakte Courbet motiver fra den franske landsbygda inn i Salongen. Det var mindre de realistiske motivene i og for seg enn oppvurderingen av bondestand og arbeiderklasse som opprørte publikum, når ord som ”styggedom”, ”demokratisk” og ”sosialt” ble brukt. I den opphetede politiske konteksten var det en provokasjon for mange at kunstnere og forfattere brakte motiver fra livet til dem som hadde stått nederst på den sosiale rangstigen, inn i kunstens åndelige sfære.

Om den markedsbaserte offentligheten i den andre fasen av autonomiestetikkens institusjonalisering mellom 1830 og 1860-tallet setter seg igjennom relativt uavhengig av politiske regimer, er ikke dette ensbetydende med at kunstfeltet forblir uberørt av politiske omskiftninger. Den spaltningen mellom arbeid og kapital som vi så manifestere seg med 1830-revolusjonen, ble ennå tydeligere etter 1848-revolusjonen. Det var nå den borgerlige offentlighetens prinsipp om allmenn tilgjengelighet definitivt viste seg å være *ideologisk*, ettersom den borgerlige regjeringen undergravde sine egen klasses interesser. Det gjorde den, ifølge Karl Marx ved å undertrykke borgerskapets egne ”politikere og litterater, sin egen plattform og presse” for uforstyrret å kunne forfølge ”private forretninger” med ”full tillitt til og beskyttelse av en sterk regjering”.⁴⁶⁷ Nettopp i denne perioden ble flere kunstnere stilt for retten og beskyldt for umoralske verk. Det gjaldt både Baudelaire og Gustave Flaubert som ble tvunget til å forsvare hhv. *Les fleurs du mal* og *Madame Bovary*, begge i 1857.

Konsekvensene av kapitaliseringen ble erkjent på hele det europeiske kontinentet og førte til økonomisk krise mellom 1846 og 1848. Den politiske uroen begrenset seg derfor ikke bare til Frankrike men brøt ut i flere europeiske byer med følger også for kunstfeltet i Norge. Her tillands førte de politiske optøyene til at Tiedemand og Gude ble skremt hjem fra tysk utlendighet for sammen med andre

⁴⁶⁷ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* (New York, 1963), 104.

kunstnere, komponister og forfattere å utfordre politikere og offentlige myndigheter til økonomiske støttetiltak for kunstnere. I Frankrike kom Courbet, med sine malerier med realistiske motiver fra alminnelige folks hverdag, til å utfordre den institusjonelle forholdet mellom kunst og publikum.

Det historisk nye sjiktet av forfattere og kunstnere, som ikke lenger utelukkende var rekruttert fra borgerskapets øvre sjikt, men fra bondestand, småborgerskap og arbeiderklasse, og som levde på sultegrensen slik Murger beskrev i *Bohème*, hadde ikke råd til å koste på seg åndssnobberi. Champfleury for eksempel, mente den eneste måten å slå seg opp på ,var som journalist *petite manière*.⁴⁶⁸ Det gjaldt å albue seg frem i et røft miljø der konkurransen var stor. Courbet og Proudhon ble mektige på hvert sitt felt fordi de var felles om en robust personlighet, ifølge Buchon. Mens det innenfor det politiske feltet foregikk alliansebygging mellom høyre og venstre, ble det også dannet allianser mellom ulike felt blant dem som ønsket samfunnsendring. Det var journalister og skribenter som fungerte som mellommenn mellom det politiske feltets handlingsorienterte og kunstfeltets intellektuelle. I den ”realistiske” sirkelen som omga Courbet var unge skribenter som Buchon, Dupont og Champfleury.

Et poeng i vår sammenheng er at der kampen om hegemoniet tidligere, i overgangen mellom klassisk og figurativ kode, offisielt dreide seg om å markere avstand til et klassisk repertoar, som ikke desto mindre utgjorde debattens ”gjenstand”, så dreide debatten seg nå snarere om *virkeligheten*. Med andre ord sto kampen om kunstens egen iboende virkelighet (*l'art pour l'art*) versus en kunst som kunst for livet, eller for mennesket. (*l'art pour la vie, l'art pour homme*). Nå skulle ikke bare de kunstneriske produktene gi inntrykk av å være direkte naturavbildende uten allegorisk staffasje, men selve *den individuelle kunstprodusenten* ble tillagt en ”naturlig skaperkraft” uten mellomliggende fortolkningsfilter. Dermed er *myten om den karismatiske kunstneren* lansert. Buchon er blant de første som i samtidens kunstkritikk, introduserer begrepet om ”en instinktiv folkekreativitet” som ”basis for stor individuell kunst”.⁴⁶⁹

I det hele tatt gjelder det for 1840-50-tallets samtidskontekst at den

⁴⁶⁸ Meyer Schapiro, ”Courbet and Popular Imagery An Essay on Realism and Naïvité” (1941) i *Modern Art 19th & 20th Centuries*, (London: Chatto & Windus, 1978), 57.

⁴⁶⁹ Ibid.

representerer en blanding av romantikk og realisme, konservatisme og radikalisme, aristokratisk åndssnobberi og lefling med samfunnets undertrykte. Champfleury, som brukte Diderot som modell for ”uaffektet direkte prosa”, og som til å begynne med var positivt innstilt til Courbets realisme, var derimot etter 1860, direkte fiendtlig innstilt til Courbet.⁴⁷⁰ Flaubert for eksempel, som offisielt uttrykte mishag for 1840-tallsromantikernes smak for det primitive og for ”sosialistisk” kunst, forble ikke desto mindre helt til sin død interessert i det ”moderne, det vitenskapelige, det populære og det primitive” som nettopp hadde opptatt de unge radikale fra 1848.⁴⁷¹

Poenget er at der mange av ettertidens fortolkere har skapt inntrykk av et ordnet kosmos med klart avgrensede perioder og personer, der har det for samtiden snarere hersket kaos i meningsutvekslingens utprøving av nye begreper og endring av gamle. Dette kommer ikke bare til uttrykk hos aktører på tvers av kunstneriske og politiske fløyer, men også som motsigelser hos en og samme person. Courbet tilhørte Baudelaires egen generasjon, og dikteren ble to ganger portrettert av maleren. Likefullt foraktet Baudelaire realismen og markerte aristokratisk distanse ved å fastholde sin overbevisning om kunsten for kunstens egen skyld (*l'art pour l'art*). Slik vi har sett kom dette til uttrykk i hans oppvurdering av den eldre Delacroix.

I likhet med kritikervennen Castagnary forkastet Théophile Thoré formuleringen *l'art pour l'art*. Begge erklærte seg som *demokrater* og ønsket at kunsten skulle være tilgjengelig for alle i humanismens og menneskehetens navn. I 1845 lanserte Thoré formuleringen kunst for mennesket (*l'art pour l'homme*). Ettersom kunstens symboler heretter ville finnes i ”selve menneskeheten”, så ville kunsten på sikt bli *tilgjengelig for alle*.⁴⁷² Både Thoré og Castagnary mente at det ”symbolske” nærmest lot seg inkarnere som *natur*. Det som rettfærdiggjorde ”kunstens moralitet” var ustoppelig å arbeide med å skildre ”scener fra ditt liv, naturen som omslutter deg (qui t'enveloppe)” ifølge Castagnary.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Meyer Schapiro, ”Courbet and Popular Imagery”, 66.

⁴⁷¹ *Ibid.*, 68.

⁴⁷² Théophile Thoré, ”Salon de 1847 i Salons, (Paris, Renouard 1870), 448-449, sitert etter Henry Dorra, ”Castagnary et Courbet Entre romantisme et naturalisme”, *La Critique d'art en France 1850-1900*, (Saint-Étienne: CIEREC, Université de de Saint-Etienne, 1989), 64-65

⁴⁷³ Salon de 1857, 10-11.

Akkurat slik kunne Courbets kunst karakteriseres. Valg av tittel på det store atelierbildet ”Kunstnerens Atelier .Virkelig allegori” (*Atelier de l’Artiste Allégorie Réelle*) som var blitt refusert, og som han i protest stilte ut separat, synes ikke tilfeldig. Snarere passer tittelen som hånd i hanske til en samtidskontekst der diskusjonen gikk høyt om kunstens forhold til virkeligheten.

Courbets protest: Realismens paviljong

Etter Louis-Napoleon Bonapartes statskupp i 1851, fulgte Det andre imperiet som innebar nitten år med monarki. Dette ble innledningen på en periode med intervensjon fra den politiske ledelsen med keiser Napoleon III i spissen både i byens og i kunstens affærer. Uansett hvor stor motstander Courbet var av ethvert sosialt kompromiss, var han ærgjerrig når det gjaldt kampen for å få stilt ut på Salongen. Avslag fra salongen var ikke bare et profesjonelt nederlag, men også et sosialt, som kunne føre mang en kunstner til fortvilelse, for ikke å si selvmord.⁴⁷⁴ At kampen for å greie seg som kunstner, kunne mildnes ved å alliere seg med mektige personer, er Courbet eksempel på. Han skrev hjem til familien at han var omgitt av innflytelsesrike mennesker i ”avisene og kunstene” og at han var i ferd med å danne skole. I 1853 da Napoleon III satte baron Haussmann til å følge opp den utbyggingen av det borgerlige sedimentet på høyre bredd som ingeniør Considerant og hans stab hadde påbegynt, så brukte han også sin makt diktatorisk ved å kansellere salongen i 1854 med beskjed om at den til gjengjeld skulle inkluderes som en egen avdeling i den forestående Verdensutstillingen som skulle arrangeres i Paris i 1855.

Selv om Courbet fikk antatt flere verk på Verdensutstillingen, ble hans store arbeid *Kunstnerens Atelier Virkelig allegori* refusert. Han fikk derfor leie et midlertidig bygg vis-à-vis Verdensutstillingen. Det ville koste ham ”tolv tusen francs”, mens leie av området rundt bygget ville beløpe seg til ”seks eller åtte tusen”, noe han ikke kunne få råd til uten velgjørere som Bruyas.⁴⁷⁵ Det er denne separatutstillingen, *Realismens paviljong* (*Pavillion de réalisme*) som er blitt kjent som hans kunstneriske

⁴⁷⁴ Gérard Monnier, *L’art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, (Paris: Gallimard, 1995) 133.

⁴⁷⁵ Jacques Lethève, *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, overs. av Hilary E. Paddon (London: George Allen and Unwin LTD, 1972), 125.

manifest. Han tok en franc som inngangspenger, men halverte prisen til en halv franc da publikumstilstrømmingen var mindre enn forventet.

For en stakket stund oppnådde imidlertid Courbet oppmerksomhet omkring sitt store tablå som forestilte hans eget atelier, og som han karakteristisk nok kalte ”Virkelig allegori, malerens atelier, oppsummering av syv år av mitt kunstneriske liv”.⁴⁷⁶ Komposisjonen er delt i to med maleren selv i sentrum. Han har fremstilt seg selv, på en umiskjennelig ødipal manér, skal Linda Nochlin ha sagt, i det han maler et landskap og blir beundret av en liten gutt og en naken kvinne. I høyre halvdel er det hans allierte blant kunstnere og bohemer som er fremstilt, Champfleury, Buchon, Baudelaire samt velgjøreren Bruyas. I venstre halvdel er det ”folket, misere, fattigdom, rikdom, de utbyttede og utbyttene” som er fremstilt, blant annet Louis Bonaparte i kontrast til folkemasse.⁴⁷⁷

Et poeng i vår sammenheng er at Courbet lar *fremstillingen av virkelighet* innta den sentrale plassen som det klassiske repertoar tidligere innehadde, samtidig som han lar *kunstprodusenten selv oppta bildets sentrum* som før vanligvis var dominert av religiøse profeter eller allegoriske guder. Betegnende nok hevdet den eldre kunstnerkollegaen Delacroix, at om bildet ellers var ”et mesterstykke”, særlig måten som kvinnens ”hofter, lår og bryster” var malt på, så var bildets ”eneste feil” den tvetydighet som ble skapt av at øverste midtparti til forveksling så ut som en ”virkelig himmel”.⁴⁷⁸ Altså hadde Courbet lyktes i å skape en overbevisende illusjon av virkelighet, samtidig som han skapte seg selv et navn som kunstner.

Den karismatiske kunstnerideologien blir ikke mindre av Courbets egne utsagn i brev til vennen og velgjøreren Bruyas i 1851 der det fremgår at han nektet å samarbeide med keiser Napoleon III og med regjeringen når det gjaldt planene deres for verdensutstillingen i 1855. Riktignok stadfestet han at han ikke praktiserte maleri for å ”lage kunst for kunstens skyld”; men samtidig fastslo han ubeskjeden at han ”alene, av alle franske kunstnere var utstyrt med ” den makten som skulle til for ”på

⁴⁷⁶ Ifølge utstillingskatalogen er hele tittelen *L'Atelier du Peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (Léger, Courbet, 1929, 62). Sitert etter Meyer Schapiro, ”Courbet and Popular Imagery”, 65 og 82.

⁴⁷⁷ Meyer Schapiro, ”Courbet and Popular Imagery”, 65.

⁴⁷⁸ Delacroix sitert etter Frances K. Pohl, ”The Rhetoric of Realism: Courbet and the Origins of the Avant-Garde” i *Nineteenth Century Art A Critical History* (London: Thames & Hudson 1994), 221.

en original måte å fremstille både min personlighet og mitt samfunn.”⁴⁷⁹

Når det gjaldt Courbets egen befatning med den politiske virkeligheten, var den *tvetydig*. Sammen med Baudelaire publiserte han en republikansk avis, *Salut Public*, som i 1848 bare utkom to ganger, og der språkbruken vekslet mellom religiøse og politisk radikale slagord. Riktignok var Courbet beundrer av sosialisten Proudhon, slik David til å begynne beundret den revolusjonære Robespierre, men senere i 1848 var han med på å utgi en avis som støttet den Hellige Alliansen mellom Tyskland, Russland og Frankrike.⁴⁸⁰ Ennå noen måneder senere var han medarbeider i *L'Événement*, som var Victor Hugos moderate avis, før han endelig bidro til Proudhons sosialistiske avis *La Voix du Peuple*, der han publiserte en realistisk novelle slik Christian Krohg noen tiår etter skulle begi seg inn på journalistikkens og litteraturens domene.⁴⁸¹ Statskuppet i 1851 var nok foranledningen til at Courbet, av frykt for sin befatning med den republikanske pressen, modererte sine holdninger. Stadig var engasjementet for ”folket” (*le peuple*) der, men nå med bondestanden og dens folkelige ”evige” kultur som et mer nærliggende forsonende alternativ til det urbane samfunnets inkonsistente revolusjoner, kompliserte hverdagsliv og utmattende konkurranse.⁴⁸²

At den økte omløpshastigheten mellom litterære og kunstneriske retninger i kampen om hegemoniet, var merkbar, dokumenterer Champfleury i skriftet *Le Réalisme* som utkom i 1857, samme år som Baudelaire og Flaubert sto for retten. Knapt var realismen lansert, før den hadde utspilt sin rolle, fastslo han. Publikum ”var gått lei av ”observasjonsromaner”, så *Madame Bovary* ”ble nok den siste borgerlige romanen” for nå gjaldt det å finne på ”noe annet”.⁴⁸³ I vår sammenheng er det i tillegg interessant å merke seg at om Champfleury og Courbet gled fra hverandre *politisk*, fulgte de den samme vei kunstnerisk, fra en pågående realisme til et ”mer personlig, *estetisert syn*”.⁴⁸⁴

⁴⁷⁹ Courbet sitert etter Pohl, *ibid.*, 220.

⁴⁸⁰ Meyer Schapiro, ”Courbet and Popular Imagery”, 65.

⁴⁸¹ Ifølge brev til sin mor, *Ibid.* 69.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*, 73.

Et avgjørende poeng for oss er, at om *romantikken* brakte klassisismen til en fortolkningskrise, skulle *realismen* dermed representere den endelige overskridelsen av det klassiske repertoar som innebærer at *den figurative koden ble hegemonisk*. Ettersom det i vår sammenheng dreier det seg mindre om overskridelse av stilkategorier enn om endrede samfunnsmessige forutsetninger som muliggjør pluralisme og kamp mellom ”stiler” og holdninger, så er det i det relasjonelle kretsløpet mellom kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon som kunstfeltet relaterer seg til andre felt via, at overskridelsen mellom klassisk og figurativ kode finner sted. Derfor er det paradoksalt nok økt differensiering og autonomi som utgjør forutsetningene for økt realisme i kunsten. Det er denne autonomiseringsprosessen som gjør at Courbet i 1861 kan hevde at ”realismen grunner seg på negasjon av idealet”, og at kunstneren fullbyrdes via utvikling av ”fornuften”, av ”individet” og endelig av ”demokratiet”.⁴⁸⁵

Christiania kunstforening og Adolph Tidemands ufullførte oppdrag

I Norge ble det ingen statsinstitusjon som skulle monopolisere utstillingsvirksomheten, slik som i Frankrike, men en privat, nemlig Christiania Kunstforening som vi så J. C. Dahl bidro til å etablere. Den ble grunnlagt som et privat aksjeselskap i 1836 der innskytternes penger ble brukt til innkjøp av kunstverk, som så ble fordelt blant medlemmene ved loddtrekning. ”Den borgerlige Kobberalder var kommen der sammenskyder Skillinger”, erklærte politikeren og juristen Arne Martin Schweigaard, som hevdet forholdene lå ekstra godt til rette for å støtte kunsten på privat initiativ, ettersom vi her til lands verken hadde adel eller mesener.⁴⁸⁶ Brytningen mellom nyttetenkning og idealisme ble ført sammen i en felles ”diskurs” som ”forente de ulike samfunnsfelt – økonomi, politikk og kultur i ett prosjekt, *moderniseringsprosjektet*”.⁴⁸⁷ I dette deltok også dikteren og filosofen Johan

⁴⁸⁵ ”J’arrive en plein à l’émancipation de la raison, à l’émancipation de l’individu, et finalement à la démocratie”. Gustave Courbet *Précurseur d’Anvers* 22.4.1861, sitert etter Henry Dorra, ”Castagnary et Courbet. Entre romantisme et naturalisme”, i *La Critique d’art en France 1850-1900*, (Saint-Étienne: Université de de Saint-Etienne, 1989), 71.

⁴⁸⁶ Sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 34.

⁴⁸⁷ Rune Slagstad, *De nasjonale strateger*, (Oslo: Pax, 2001), 62-68.

Sebastian Welhaven, som til åpningen av Christiania Kunstforening i 1836, hadde skrevet *Tribut til Kunstforeningen*.⁴⁸⁸

Like typisk som akademiene var for eneveldets tid, skulle kunstforeningene bli det for 1800-tallets borgerlighet. Opprettelsen hang sammen med ”fremveksten av et tallrikt økonomisk godt stillet borgerskap” og ble en form for ”borgerlig kulturpolitikk”, parallelt til forholdene i Tyskland.⁴⁸⁹ I likhet med tidens mange andre foreninger var kunstforeningen åpen og basert på frivillighet i motsetning til de lukkede klubbene. Sammen med *Den kongelige Tegneskolen* (1818) og *Christiania Theater* og det nyopprettede statlige museet, *Nasjonalmuseet* (1836), kom kunstforeningen dermed til å bli karakteristisk for den borgerlige offentlighetens kunstinstitusjoner.

I land med store nasjonale kunstsamlinger, skulle museene, sammen med private kunstforeninger og gallerier bidra til å institusjonalisere lekmannsbedømmelsen over kunsten. I Frankrike var det i Salongen og i Norge Christiania Kunstforening, at avgjørende kamper mellom en kunnskapselite og lekfolk kom til å bli utkjempet. Behovet for et slikt forum som foreningen representerte, ble etterlyst av Welhaven i 1834. ”Kunsten hører alle til” skrev han, ”et ekte kunstinstitut tilhører hele det dannede publicum.”⁴⁹⁰ Utsagnet er inkonsekvent, men karakteristisk. Kunsten var prinsipielt allment tilgjengelig for privatfolk som var samlet til publikum. Likefullt avleiret det seg et eksklusivt og dannet publikum. I kraft av opplysning og dannelse forsto denne eliten seg som en slags kulturell fortropp, som ville belære og innvie det øvrige større publikum. Etter hvert som slik kunnskap i prinsippet var allment tilgjengelig og kunne tilegnes på tilnærmet like premisser, ved å lese bøker og aviser, ved å gå på utstillinger, teater og konsert, så kom det til konkurranse om smaks- og kunsthegemoniet, i den nye debatterende og resonnerende offentligheten, mellom det eksklusive publikum og de mange nyankomne i det større publikum.

⁴⁸⁸ ”See, Kunstneren ha med sin egen Aand/udfiet Aanden af de haarde Stene,/og dannet Egnen med en kjærlig Haand/til dine hemmelige Længsels Scene.” Fra I.Hauge Tanke og tro i Welhavens poesi, (Oslo:1955), 231, sitert etter Slagstad, *De nasjonale strateger*, 86.

⁴⁸⁹ Sigurd Willoch, *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, (Oslo: 1936), 47-52.

⁴⁹⁰ Sitert etter Francis Sejersted, ”Den vanskelige frihet 1814-1851”, Cappelenes Norgeshistorie, bind 10, (Oslo: Cappelen, 1978), 317-318.

Allerede samme dagen som kunstforeningen ble dannet, kom denne konkurransen til uttrykk i offentligheten. Kunstforeningens medlemmer var stort sett rekruttert fra kretsen av "Intelligens" og "Danomaner". Dette fikk den patriotiske og opposisjonelle avisen Statsborgeren til å hevde at foreningen ikke kom til å ville støtte norsk kunst, men åpne et "nyt Marked for Danmark".⁴⁹¹ Oppofrelsene til fordel for "det almindelige bedste" var kun blitt til et ordspråk for "de dannede Classer i Samfundet", lød kritikken en annen gang i opposisjonsavisen Morgenbladet.⁴⁹² Riktignok var foreningens utstillinger lenge forbeholdt det eksklusive publikum ettersom det der bare var medlemmer med familie og bekjente som slapp inn. Men med de årlige utstillingene som foreningene arrangerte i forbindelse med markedsuken i februar, kom kunsten ut til et større publikum. Håndverksprodukter og broderier var nå forsvunnet fra utstillingene, som alene ga plass til den profesjonelle kunstmaler- og billedhuggerstandens produkter.

Betegnelsen "kunst" var i endring og krevde en kvalitativt annen innstilling enn dilettantismens. Kunstnerne ble bærere av "ånd" og "skapende evner" og atskilte seg dermed fra regulære håndverkere som fra andre dødelige. Denne endrede kunstoppfatningen kommer til uttrykk i Henrik Jægers ungdomsminner. "En virkelig Kunstner var en Mand, der havde sin bolig i Düsseldorf eller Karlsruhe" for her i Norge var bare "Skrabet". "Elegante og soignerede gikk de (Tidemand og Gude) gjennom Gaderne og vakte hos os Unge en underlig, halvt bedrøvelig, halvt begeistret Følelse af hvor fornem den norske Malerkunst var bleven ude i Verden og hvor underlig fjernt og fremmed den stod vor stakkels tarvelige Gjensiddertilværelse her hjemme."⁴⁹³

Konsekvensene av at kunsten bredte seg til et større publikum, kom til uttrykk i den såkalte *Altertavlestriden*. Kunstforeningen hadde samlet inn penger for å få utført en altertavle til *Vor Frelses Kirke* og den unge Adolph Tidemand var blitt satt på oppdraget. Da han i 1843 viste frem utkastet sitt, var ikke foreningen fornøyd. Welhaven var nå blitt styremedlem, og han forlangte at Tidemand skulle etterkomme de to kravene han stilte. Det ene var at utkastet måtte forandres i tråd med et "apriorisk oppstillet doktrinært-klassisistisk" kunstsyn. Det andre var at utkastet måtte

⁴⁹¹ Sitert etter Sigurd Wiloch, *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, (Oslo: 1936), 18.

⁴⁹² *Ibid.*, 25.

⁴⁹³ Henrik Jæger, *Kristiania og Kristianenserne*, (Kristiania: 1890), 248.

fullføres i Roma, den klassiske kunstens arnested. Tydeligere kunne ikke et klassistisk kunst uttrykkes. Det var gresk og romersk kunst og sivilisasjon som var forbilde. I egenskap av lektor i filosofi ved det kongelige Frederiks universitet fra 1839, fikk Welhaven også innflytelse via sine forelesninger om kunst.⁴⁹⁴

I 1840-årenes Christiania, ble ikke kunstens løsrivelse fra oppdragsgiverfunksjonen erkjent uten motsetninger. Ettersom Welhaven forlangte at altertavlen skulle utføres ifølge embetsstandens klassiske kunstsyn, snarere enn på kunstnerens egne premisser, forsøkte han å fastholde kunsten som *representativ* funksjon som oppdragende. Riktignok var den didaktiske funksjonen Welhaven så for seg, ikke lenger underlagt føydalmakten, men en forsamling av privatfolk, ettersom oppdragsgiveren var en kunstforening. Dessuten var motivet religiøst, i og med at det var en protestantisk kirke som oppdraget skulle utføres for. Ikke desto mindre, skulle selv religiøse motiver fortolkes i henhold til et klassisk repertoar, uansett om dette repertoaret var omfortolket i moderne sivilisatorisk retning. Adolph Tidemand, som hadde vært i Tyskland i en tiårsperiode, var ikke vant med at kunstforeningene der stilte slik krav. Ettersom han nektet å etterkomme kravene, gjorde han samtidig krav på kunstnerisk frihet og dermed friheten til å kunne utøve sin kunstneriske gjerning på norsk grunn.

Diskusjonen om kunst var ikke lenger utelukkende forbeholdt private fora. I den nye offentligheten ble *pressen*, ikke bare en viktig, men *avgjørende arena* for de kjempende parter i *Altertavlestriden*.

Selv om trykkefrihet var sanksjonert i grunnloven, ekspanderte avismarkedet for alvor først fra 1830-årene. Morgenbladet (1819) var den første og lenge den største dagsavisen. Under redaktør Stabell, ble den organisert etter moderne journalistiske prinsipper med lederartikkel som markerte avisens standpunkt. Morgenbladet var den gang patriotisk, støttet den moderate opposisjon og stilte seg kritisk til unionen med Sverige. Det var her Emil Tidemand forsvarte broren Adolph Tidemand, mens Welhaven gikk til angrep i Intelligensens presseorgan, Den Constitutionelle. Ettersom Emil Tidemand hadde flyttet Altertavlestriden over i offentligheten, så Welhaven seg nødt til å flytte etter, for motpartens dom, måtte ikke

⁴⁹⁴ Mai Brit Guleng, *Kunsten og vitenskapene. Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Frederiks Universitet inntil 1875*, magistergradsavhandling i serien Forum for Universitetshistorie, 8/2000, 69.

forbli uimotsagt. Det var ikke mulig å avgjøre striden privat, det vil si internt innenfor kunstforeningen.

Alterntavelstriden ble lang og bitter. Den dreide seg ikke bare om en diskusjon om kunstens funksjon, men ble også en debatt med politiske overtoner og til en konflikt mellom intelligens og patrioter. Den innsiktsfulle Welhaven sto med sin klassiske dannelse for en relativt liberal holdning og mente kunsten burde finne sine forbilder i flere land, selv om han ideelt sett ønsket oppdraget utført i Roma. At hans syn etter hvert ble spaltet mellom klassisisme og romantikken, når han skrev at klassiske mønstres uoppnåelighet, vel ikke kunne rokkes når man ikke kjente noe bedre mål, men at romantikken representerte en subjektiv vending: ”erkjende, at vi ikke kunne uttale noget Andet bedre, end det, vi selv have oplevet og vundet”.⁴⁹⁵ Emil Tiedemand var derimot mer kategorisk. Düsseldorf var kunstens arnested, hevdet han. I det hele tatt opptrådte han med en selvsikkerhet som ikke alltid hadde basis i kunnskap. Slik fremsto han som idealtypisk for det større publikum, som nå med full tyngde gjorde krav på å bli hørt. Han ble prototypen på den selvbestaltede lekmannsbedømmelsen i det større kompetansefrie publikum, som lot sine subjektive og private synsinger ligge til grunn for sin kunstbedømmelse.

Emil Tidemand forstsatte å skrive om kunst i Morgenbladet i over tyve år. Den opinionsdannende funksjon hans lange virke hadde, skal ikke undervurderes. Noen kunstkritiker i moderne forstand var han imidlertid ikke ettersom han mer skrev som en publikummer innenfor det større publikum. Journalistikken var for ham en bivirkning slik den var det for andre som skrev om kunst i perioden 1840- 1870. Betegnende for mangelen på profesjonelle kunstkritikere, er at det var en jurist som etter sigende skal ha levert den mest innsiktsfulle kritikken av den nasjonalromantiske düsseldorfskunsten.

Det var også *nasjonalromantikken* eller *Düsseldorfskunsten* som fra 1840-årene og langt inn i 1880-årene ble bestilt, kjøpt og utstilt i masser både i Kunstforeningen og Nasjonalgalleriet.⁴⁹⁶ Flere aviser opprettholdt Düsseldorfskunsten som norm. Dette ble påpekt av Arentz, en av de få gjenværende på arenaen med

⁴⁹⁵ I. Hauge, *Tanke og tro i Welhavens poesi*, Oslo 1955, bind 3, 272, sitert etter Slagstad, *De nasjonale strateger*, 86-87.

⁴⁹⁶ Marit Lange, ”Samlingen af gode Kunstværker ti Dannelsesmønstre – Et Nasjonalgalleri bli til – ideologi o de første innkjøb”, i *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, Nasjonalgalleriet 1998, 11.

klassisk dannelse. Han mente at ”vore Avisers”s stadige skryt av Düsseldorfkunsten dels bidro til å trekke nordmennene til ”denne ubetydelige Stad”, dels bidro til at Düsseldorferskolens ”Frembringelser” var de ”eneste Kunstgjenstande som kan sies at være vel kjent i vort Land.”⁴⁹⁷ Arentz var imidlertid ikke alene om å kritisere Düsseldorfkunsten. Han fikk god støtte i opinionen.

Emil Tiedemand skulle fortsette å kjempe for Düsseldorfkunsten ikke bare som Morgenbladskribent, men også som styremedlem i kunstforeningen. Den lekmannsbedømmelsen han, sammen med det større publikum, representerte, sto til å begynne med i opposisjon til embetsstandens elitepregede smakshegemoni. Men etter hvert som de ”brave Borgere” i økende antall kom inn i styrene til Kunstforeningen, Nasjonalgalleriet og Tegneskolen, kom lekmannsbedømmelsen til å sementere seg som en ny form for *hegemoni*. Ifølge lekfolkene skulle ikke kunsten lenger ha en representativ funksjon, det vil si tjene politisk overmakt, men snarere tilfredsstillende det borgerlige samfunnets private og subjektive smaksbehov. Den aldrende J. C. Dahl som sammen med Welhaven representerte den gamle skole, skrev melankolsk at da publikum overtok styre og stell i kunstforeningen, kom det ham for som om ”de slemme spure kom og tok de fine svale.”⁴⁹⁸

Da de yngre kunstnerne utover på 1870-tallet vendte hjem til Norge etter opphold i utlandet, var det lekfolk de møtte overalt. For dem fremsto lekmannsholdningen som det nye ”Despoti” som de, som frie kunstnere, gikk inn for å bekjempe. Mens Delacroix ikke anså det aktuelt lenger å dra til Roma, skulle Tiedemand være ”den siste norske maler for hvem Italiarereisen ennå utgjorde et nødvendig ledd i den kunsnteriske dannelsen.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 67.

⁴⁹⁸ Siter etter Schmedling, ”Kritikken – overflødig vedheng eller kunstens forlengelse. Historiske tilbakeblikk”, *UKS-Forum for Samtidskunst*, nr. 2, 1992, 14.

⁴⁹⁹ Magne Malmanger, ”Alttertavlen som alde ble malt”, i *På Klassisk Grund. Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1989*, (København: Christian Ejlers Forlag, 1989), 260.

3) Tredje fase 1860-tallet til 1900 (naturalisme/impresjonisme/ekspresjonisme)

Introduksjon

”Kunstnerne arbeider egentlig ikke for det danned Publicum, men for Kunstnere, Maleren for Malere, Digteren for Digtere.”
Marcus Monrad, 1883

”I det tjaar som er gaaet har de (Kunstnerne) gaaet socialisterne en høj gang baade med hensyn til demonstrationer og agitationer”
Henrik Jæger 1890

”For en ung mann fra middelklassen innebar ønsket om å leve av kunsten noe annet i 1885 enn i 1860. I 1885 var det bare kunstnere som hadde frihet og integritet, men ofte hadde de intet annet.”
Meyer Schapiro, 1937

I følgende tidsavsnitt fra 1860 til 1900, som vi her skal omhandle, blir det desto tydeligere enn i det foregående tidsavsnitt fra 1830 til 1860, at det paradoksalt nok først er når kunst blir seg selv nok, at den kan påberope seg å være mer virkelighetsnær og realistisk. Sag annerledes er det først på slutten av 1800-tallet at kunstfeltet kan sies å ha oppnådd en grad av relativ autonomi som setter kunstnerne i stand til å forholde seg *utelukkende estetisk* til andre av fortidens kunstnere. Utvalget av kunstnere som er blitt reagert på og inkludert i kunstanon som estetisk troverdige forefinnes på en gang som et virkelig museum på kunstfeltet, nemlig Louvre, og som et imaginært museum, i folks hoder i det øvrige sosiale felt. Det er i Louvre at Manet og Cézanne studerer den kunstneriske verdien i og for seg. Denne blir mer knyttet til formale enn til innholdsmessige problemstillinger. Paradoksalt nok bidro økt sirkulasjon av kunstkopier som, utover trestikk og malte kopier, nå også omfattet fotografier, til en kontekstuvhengig betraktningssmåte.⁵⁰⁰ ”Jeg kjenner mitt museum” utbasunerte folk, ja selv kunstnere, ifølge Baudelaire, idet de forlot Louvre etter noen hastige blikk i forbifarten på Tizian og Rafael som også var ”blitt popularisert av grafikerens kunst”.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Raymonde Moulin, *Le Marché de la peinture en France*, (Paris: Ed. De Minuit, 1967)/Harrison og Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*,

⁵⁰¹ Charles Baudelaire (1821-1867) *Le peintre de la vie moderne*, sitert etter, Baudelaire. *The Painter of Modern Life*, 493.

Når vi har påpekt at det er i den etterskuddsvise fortolkningen at avant-garde og innovasjon *produseres*, så er det for å understreke at stilbetegnelser som etterpå er blitt gjengse slik som realisme, naturalisme og impresjonisme slett ikke var i omløp under kampens hete på 1860- og 1870-tallet ettersom kunstteorisk refleksjon er forsinket i forhold til kunstnerisk praksis, slik Nicole Dubreuil-Blondin fastslår.⁵⁰² Riktignok så vi at Castagnary var blant dem som i egen samtid utropte ”realismen” i kunst og litteratur i det den utfoldet seg på 1850-tallet, for så å erklære den død allerede i 1857. Når det gjelder de kunstneriske praksisene som i ettertid er blitt forbundet med naturalisme og impresjonisme derimot, så forblir disse lenge i en ”begrepsmessig gråsoner” (*grisaille conceptuelle*) kanskje med unntak av forfatteren Stéphane Mallarmés fortolkninger.⁵⁰³

Uansett er det først i denne tredje fasen av autonomiestetikken institusjonalisering at det er et tale om kunstnerisk revolusjon *per se*, der kompleksiteten viser seg på den måten at kunstnere som vil være med i spillet og i konkurransen om hegemoniet, må forholde seg til hele feltets historie med den fare for *ekskludering* som det innebærer. Det er akkurat dette Baudelaire, Flaubert og Manet har gjort, ifølge Bourdieu. De har nemlig tatt bryet med å tilegne seg feltets spesifikke kapital som de mestrer mer fullendt enn sine samtidige ved å gå til de kunstneriske kildene, til ”originalens renhet”.⁵⁰⁴

Det er i siste kvartal av 1800-tallet at institusjonaliseringen av anomi (Bourdieu) fullføres. Med de markedsbaserte betingelsene for kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon blir *bytteverdien hegemonisk*. Slik bringes kunstfeltets tradisjonelle *koder i krise*, ettersom det nå er innovasjon og originalitet innenfor et nytt konsumbasert system som setter seg igjennom, og dette systemet tilsidesetter de forhenværende kriteriene for innhold og form, ikonografi og stil.

Når den *klassiske koden fortrenses til fordel for den figurative*, skjer det samtidig en subversjon av den representative funksjonen. Tydeligst viser seg dette seg i *impresjonismen*, ettersom billedflaten løses opp i fragmenter som forsøk på å

⁵⁰² Nicole Dubreuil-Blondin, ”Les métaphores de la critique d’art”, Le ”sale” et le ”malade” à l’époque de l’Impressionisme”, *La Critique d’Art en France 1850-1900*, 106.

⁵⁰³ Ibid.

⁵⁰⁴ Bourdieu *Les règles de l’art*, 172.

simulere årsaken til selve synsaken, snarere enn dens resultat.⁵⁰⁵ For mange av de etterfølgende kunstretningene etter impresjonismen, er det således ikke virkelighetsavbildningen som er målet, men å gjengi *kunstprodusentens syn* på virkeligheten. Når vi hevder at den figurative koden vedvarer gjennom hele 1800-tallet er det nettopp fordi verken ekspresjonismen eller fauvismen gir avkall på avbildningsfunksjonen, men representerer ulike løsninger på å skape mest mulig overbevisende illusjon sett fra kunstnerens ståsted.

Ikke bare akselererer kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon ved at det økonomiske feltets finansselskaper og banker støtter kunstfeltets distributører og gallerister, men også ved at det ble inngått allianser mellom kunstfeltets foreninger for hhv. produsenter og konsumenter. Avtaler inngås mellom kunstnerne fagorganisasjoner og kunstamatørens foreninger. Heretter er det *markedet* som garanterer for kunstnerens sosiale anseelse, og ikke lenger institusjoner som salong eller akademi.⁵⁰⁶ For en ”ung mann fra middelklassen innebar ønsket om å leve av kunsten noe annet i 1885 enn i 1860”.⁵⁰⁷ I 1885 var det bare ”kunstnere som hadde frihet og integritet, men ofte hadde de intet annet.”⁵⁰⁸ Nå er det markedskonkurransen som avgjør hvorvidt kunsten og dens skaper blir stemplet som unik og original.

I denne perioden, Emil Zolas, Edouard Manets og Berthe Morisots samtid, reduseres Salongens popularitet og posisjon som statssanksjonert kunstnerisk institusjon sett i forhold til Baudelaires, Delacroixs og Courbets samtid. Da Baudelaire henvendte seg direkte til borgeren i salngomtalen av 1846, var det med visshet om at bare slik kunne han påkalle seg flertallets oppmerksomhet. Også de store verdensutstillingene som ble arrangert i Paris i 1855, i 1867 og i 1889, trakk store publikumsskarer, men Salongens status, som eneste massekulturelle manifestasjon, holdt seg helt til 1870-tallet. At salongens status deretter ble svekket, kan leses ut av synkende besøkstall. Mens publikums kvantitet i 1846 skal ha oversteget mer enn Paris sin daværende befolkning på en million, så sank antall

⁵⁰⁵ Göran Sonesson, *Bildbetydelser Inledning til bildsemiotiken som vetenskap*, (Lund: Studenlitteratur, 1882), 110.

⁵⁰⁶ Monnier, *L'art et ses institutions*, 153.

⁵⁰⁷ Meyer Schapiro, ”Nature of Abstract Art”, i *Modern Art 19th & 20th Centuries*, (London: Chatto & Windus, 1978), 191-192.

⁵⁰⁸ Meyer Schapiro, ”The Nature of Abstract Art”,

besøkende til rundt en halv million på 1870-tallet omvendt proporsjonalt med befolkningsøkningen, som hadde passert halvannen million i 1861 etter at arbeiderkommuner i randsonen av Paris, var blitt inkludert.⁵⁰⁹

Politisk, kom denne perioden mellom 1860 og 1900 i Frankrike til å bli preget av oppløsningen av *Det andre imperiet* etterfulgt av to måneders sivil krig i Paris våren 1871 før *Den tredje republikken* markerte et parlamentarisk demokratisk gjennombrudd. Her hjemme ble en tilsvarende politisk endring stadfestet med den sytti år gamle embetsmannsstatens fall og begynnelsen på et parlamentarisk system fra og med 1884.

Kunstpolitisk, fikk parlamentarismen konsekvenser både i Frankrike og i Norge. I Frankrike ble Salongens monopol opphevet, og flere uavhengige salonger ble åpnet parallelt til den private kunsthandelens økende oppsving. Durand-Ruel, Impresjonistenes gallerist og samler, utgjør i denne sammenheng bare ett av mange eksempler. I begge nasjonalstater ble det nå foretatt en *distinksjon* mellom en *relativt fri markedsbasert kunstnerisk produksjon* og en *offentlig støttet kunstnerisk virksomhet*. I Frankrike får denne distinksjonen som konsekvens at staten overlot *elitekunsten til privatmarkedet* ved å oppheve Salongens monopol og ved å redusere den offentlige støtten. I Norge skulle derimot statsstøtten til Statens Kunstutstilling (Høstutstillingen), som riktignok var symbolsk, bidra til å fungere som statssanksjonert garanti for god kunst. I 1884 argumenterte 45 kunstnere med blant andre Christian Krohg, Erik Werenskiold, Frits Thaulow og Harriet Backer for at kunstnerens arbeider i folkets store fellesgjerning ikke er å betrakte som ”et luxuriøst Ornament på den færdige Bygning”, men som et ledd i ”strukturen”.⁵¹⁰

I begge land blir det nå *støtten til museer økt*. Ifølge ordlyden for offentlig støtte i Frankrike i 1881, lød argumentasjonen ”verken en kollektiv kunst i en suveren stat eller en fri kunst i en fri stat, men en fri kunst i en proteksjonistisk stat”.⁵¹¹ Det er i denne perioden, fra og med midten av 1860-tallet til århundreskiftet, at Paris blir

⁵⁰⁹ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 134. Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, bind I, 118.

⁵¹⁰ Dokument nr. 18, 1884, fra Stortingets budsjettkomité. Sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 200-201.

⁵¹¹ Sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 211.

internasjonal markedsmetropol som oppsøkes av utenlandske kunstnere. Paris trer nå i stedet for Dresden, Düsseldorf, Karlsruhe og Berlin også for norske kunstnere. Frits Thaulow (1847-1905) hører til dem som gir ”konsistens” til den første generasjonen av denne ”kosmopolittiske kunstnerbefolkningen”, fastslår Gérard Monnier som også viser til Edvard Munchs mange Parisopphold i hhv.1885, 1889, 1890 og1891.⁵¹² Selv om det fortsatt var tale om en viss provinsiell forsinkelse når det gjaldt nye stiler, bidro den økte akselerasjonen i kunstproduksjonen til *økt synkronisering* mellom Paris og Kristiania, i hvert fall når det gjelder naturalisme og impresjonisme.

Salongmonopolet rakner – De refusertes salong 1863 - Manet - Zola

”Malerkunsten synes fullstendig tilintetgjort og erstattet av det kommersielle maleriet....” Landskapsmaler Jules Dupré, 1857

Om kritikken var fri”, om det vi fortolker hos kunstnerne kunne la seg diskutere,....oppklare....av en uavhengig presse....men skribentene er ikke frie i Frankrike, kritikerne kan knapt berøre de filosofiske og sosiale grunnene ...som setter i gang eller stopper kunstens bevegelse.” William Bürger, 1864

”Hans individualisme er så mektig at tekniske overveielser unnslipper. Teknikk hviskes ut til fordel for den metafysisk og følbare verdien av hans verk. Kun i ettertid blir vi klar over hvilken metode som er blitt brukt for å fullføre verket, med elementer som farge, relieff og modellering.” Utdrag fra spalten om Le Salon i ukeavisen Zacharie Astruc i 1863

I kunsten som i samfunnet var mennesket ”blitt mer og mer seg selv” som resultat av ”*individualisme*” observerte Jules Castagnary i 1857.⁵¹³ Han så en sammenheng mellom svekkelsen av genrehierarkiet og svekkelsen av sosiale organismer som ”teokrati og monarki”.⁵¹⁴ På slutten av *Det andre imperiet* makter heller ikke Salongen, sin fortsatte monopolstilling til tross, å beholde sin massive publikumsoppslutning eller sin kunstneriske status. Riktignok kunne besøkstallet i Salongens glansperiode på 1850-tallet komme opp i 50.0000 på søndager da adgangen var fri, ifølge Emil Zola. Han beskrev publikums sosiale sammensetning slik: ”bønder og soldater og sykepleiersker” ...en hel armé av dem,...også fra de laveste

⁵¹² Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 291.

⁵¹³ Jules Castagnary, sitert etter Henry Dorra, “Castagnary et Courbet. Entre Romantisme et Naturalisme”, i *La Critique d'Art en France 1850-1900*, 64.

⁵¹⁴ *Ibid.*

klassene ”. ⁵¹⁵

Likefullt er det i den sosiale konteksten rundt Salongen, at *myten om publikums negative reaksjon* har sitt utspring. Ettersom kunsten var ”alvorlig”, endog kjedelig, ”gjaldt det å finne et maleri som kunne latterliggjøres” som om det fantes en latent kollektiv vrede som bare ventet på en foranledning til å bryte ut. Det ” var en hel armé som ikke hadde annen interesse enn å mane frem massens latter.....” ifølge Zola. ⁵¹⁶ Folk ville ha ”melodramatiske eller militære scener”, ”avkledder kvinner og *trompe-l’oeil*”, og nettopp dette var det Salongen langt på vei ga dem i *Det andre imperiet* før salongens monopol begynte å rakne for alvor, nemlig store krigsscener, sirkusartister, ”historiske scener med Napoleon eller republikken”, som skapte ”illusjon”. ⁵¹⁷

På sitt mest massive, ble det på Salongen utstilt 3500 arbeider av mer enn 500 kunstnere. Nettopp på grunn av omfanget ble salongen flyttet fra Louvre til *Palais de l’Industrie*. Selv om staten offisielt og i prinsippet hadde delegert ansvaret for salongen først til direksjonen for museene, og dernest til direksjonen for ”de skjønne kunster”, så utøvde staten ikke desto mindre kontroll med salongen via akademiet. Den opprinnelige intensjonen med en kunstnervalgt jury, slik David hadde forestilt seg den, ble innskrenket. Det hjalp ikke om akademiet hadde ansvar for juryeringen så lenge akademiets juryansvarlige var utnevnt av staten. Det førte til konstante konflikter mellom en liten statsutnevnt gruppes smakstyranni og et stigende antall konkurrerende kunstnere. I Delacroix’s generasjon, etter 1830-revolusjonen, appellerte to kunstnergrupperinger begge til kunstnervalgt jury selv om de innbyrdes var uenige i fremgangsmåten. Resultatet ble at samtlige av akademiets kunstnergrupper, inklusive komponister og forfattere, ble satt til å juryere billedkunstnerne arbeider. Misnøyen blant kunstnerne toppet seg med 1848-revolusjonen da juryen ble erstattet av en kunstnervalgt hengekomité, som vi så var foranledningen til at Courbet fikk stilt ut alle bildene sine det året. Imidlertid ble juryordningen igjen innført året etter.

⁵¹⁵ Emil Zola, ”Edouard Manet” (1867), *Mon Salon-Manet*, (Paris: 1970) 91-117, sitert etter Monnier, *L’art et ses institutions en France*, 136.

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Taine, *Paris-Guide*, 1867, vol I, 849, sitert etter Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, 30.

I 1863, etter tolv år med det *Andre imperiet* under keiser Napoleon III, nektet de offentlige myndighetene å arrangere Salongen om ikke akademiet etterkom statens krav. Det var ikke bare det store antallet innsendte arbeider som myndighetene reagerte på, men også den dårlige kunstneriske kvaliteten på mange av verkene. Staten påla derfor akademiet å være mer selektiv i juryeringen. Det førte til refusjon av nærmere 70 prosent av de oppunder 5000 innleverte arbeidene av de nærmere 3000 kunstnere.

Foranledningen til *De refusertes salong (Salon des Refusés)* i 1863, var at Napolen III, etter å ha sett flere av de refuserte arbeidene, bestemte seg for å stille dem ut særskilt. Hans forhåpning var at et større publikum på denne måten selv kunne gjøre seg opp en mening, nemlig bifalle juryens dom.⁵¹⁸ Det var i et stort lokale like ved *Palais de l'Industrie*, nemlig *Palais de l'Exposition*, at denne offentlig sanksjonerte antisalongen ble åpnet, som omfattet mer enn 600 malerier. Om ikke mange kunstnere hadde trukket arbeidene sine tilbake av frykt for stigmatiseringen som fulgte i farvannet av en offentlig iscenesatt refusjon, ville omfanget ha vært enda større. Salongens ”pariakaste” kalte en kritiker de refuserte utstillerne.⁵¹⁹

Side om side med de mange dårlige maleriene ble også kunstnerisk radikale malerier stilt ut, ettersom avvik fra normen syntes viktigere for denne juryen enn å spesifisere de estetisk beveggrunnene for ekskluderingen. I hvert fall hørte Théodore Fantin-Latour til de unge radikale malerne samt to som i ettertid er blitt regnet som impresjonister, nemlig Edouard Manet (1832-1884) og Camille Pissaro (1831-1903). Det var på *De refusertes salong* at Manet gjorde skandale med maleriet som han selv hadde gitt tittelen *Badet (Le bain)*, men som senere er blitt omtalt som *Frokost i det grønne (Le déjeuner sur l'herbe)*.

Dette monumentale maleriet av *Frokost i det grønne* er like mye å betrakte som et kunstnerisk manifest som Courbets *Kunstnerens atelier* åtte år tidligere. Mens store formater før var forbeholdt historiske og mytologiske motiver utført på akademisk utpenslet måte, så vi allerede under romantikken en tendens til personlige bredpenslede koloristiske fortolkninger av samtidsbegivenheter, riktignok lett mytologisk forkledd som i Delacroix's *Friheten leder folket*. Om publikums

⁵¹⁸ Louis Leroy, kritiker i Charivari, sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 125.

⁵¹⁹ *Art in Theory An Anthology of Changing Ideas 1850-1900*, 509.

ambivalens her ble fremkalt av den tvetydige kvinneskikkelsens halvt sensuelle halvt gudinneaktige framtoning, ble publikum med Manets maleri provosert av motivets nakne kvinner og påkledde menn som tilsynelatende var fremstilt uten allegorisk påskudd.

I vårt perspektiv der de sosiale og språklige forutsetningene for endring registreres i det markedsbaserte kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, er det mindre avgjørende å tenke seg kunstkritikken som et svar på kunsten enn å forestille seg *kunstkritikken som del av den samlede billedkulturproduksjonen*. I et slikt perspektiv kan ikke kunstkritikken reduseres til et formidlende mellomledd mellom kunstner og publikum, eller kunsthandelen til en økonomisk håndlanger, ettersom kunstkritikken og kunsthandelen begge bidrar til å *produsere den symbolske kapital av heterogene betydninger* som sirkulerer i den samlede billedproduksjonens kretsløp.

Kunstkritikkens og kunsthandelens nøkkelroller når det gjelder utformingen av kunstens verdiproduksjon i dette sosialt relasjonelle kretsløpet, blir ennå tydeligere i Zolas tid på 1870-80-tallet enn den var på Baudelaires tid på 1840-50-tallet. Spesielt er det i de marginale avant-garde-miljøene som er lengst fra ”de tradisjonelle instansene” for distribusjon som følgelig er mest avhengige av å bli promovert av de historisk nyere aktørene, nemlig kritikeren og kunsthandleren.⁵²⁰

Et avgjørende poeng i vår sammenheng er at det først er i denne tredje fasen av autonomiestetikkens institusjonalisering at det som vurderes *estetisk*, og dermed for sin egen del, for eksempel nakenhet, samtidig synes å *nøytralisere og evakuere alle andre typer vurderinger, være seg politiske og moralske*. Vi har å gjøre med en fortolkningskrise som truer den rådende oppfatningen av kunst som minne ut over seg selv. Det er i et slikt perspektiv vi kan se nærmere på reaksjonene som nakenheten fremkalte ikke bare slik den ble fremstilt i *Frokost i det grønne* (1863), men også i maleriet *Olympa* som ble antatt på Salongen i 1865.

Når Manet trekker på hhv religiøse og hedenske modeller som i tilfellet *Frokost i det grønne*, der han skal ha tatt tre skikkelser fra en pastorale av venetianeren Giorgione

⁵²⁰ Dario Gamboni, ”Rapports entre champ littéraire et champ artistique”, *Lendemain*, (36 (1984) 21-32, sitert etter Anne Higonnet, ”Situation critique de la féminité”, 129 *La critique d’art en France 1850-1900*, Université de Saint-Étienne, (Saint-Étienne: 1989), 129.

samtidig som scenen også henviser til et maleri av Rafael med nymfer og elveguder, så inngikk disse referansene ikke lenger i noen allment kjent konvensjon ettersom disse var brakt i krise.⁵²¹ Den klassiske skolen ”var syk” og ville uansett ”dø”, fastslo en kritiker og det på tross av ”amerikanerne med sine dollar og regjeringen med sine støtteordninger og oppdrag”.⁵²² Derfor var det fortrinnsvis som en hverdagsscene folk flest oppfattet *Frokost i det grønne*, med unntak av de kunstkyndige betraktere og kritikere som kjente til de subtile referansene. Manets ”maleri oversetter ikke bare Giorgiones og Rafaels billedvisjon i moderne klær, men ”meningen med klær versus nakenhet har som tegn blitt forandret” ifølge Meyer Schapiro. Kvinneskikkelsene er fullstendig avsakraliserte i motsetning til hos Giorgione og befinner seg heller ikke i et allegorisk landskap som hos Rafael. Dessuten er den ene kvinnens blick direkte rettet mot betrakteren i Manets bilde som om nakenhet ”i en kontekst med parisiske menn representerte hennes normale sosiale selv.”⁵²³

Derfor kan Manets maleri sies å dreie seg om *sekularisering* og normalisering som samtidig innebærer en *nivellering av moralske grenser*. Om Courbet også hadde fremstilt en naken kvinne uten noen religiøs eller mytologisk foranledning, så var kvinneskikkelsen ikke desto mindre oppfattet som aktmodell. Hos Manet derimot, ble kvinneskikkelsen hos et større publikum mer utvetydig assosiert til prostituerte. Imidlertid argumenterte de kunstkyndige overveiende *estetisk*, ved å refererte til de kunstneriske virkemidler *per se*. Til de innforståtte betrakterne i samtiden som oppfattet Manets maleri som en pastorale, var kritikeren Théophile Thoré som hadde vært en av Courbets ivrigste talsmenn. Om han ellers krediterte maleren for den vesle kopien av Velasquez’ *Petits cavaliers* i Louvre, så mente han at *Frokost i det grønne* var ”en provokasjon for publikum” og at den avkledd var ”så upassende i en pastorale” at det var ”sjokkerende”, samt at det var uforståelig at en så intelligent og forfinet maler kunne velge en slikt ”absurd komposisjon.”⁵²⁴

I vår sammenheng er det interessant å merke seg, at selv blant innsiktsfulle kommentatorer, så kritiseres utseende og påkledning hos maleriets skikkelser som om

⁵²¹ Ifølge Meyer Schapiro dreier modellene seg om Giorgione: Concert, ca 1500. Louvre, Paris og Rafaels Judgement of Paris, ca. 1515. ”The Apples of Cézanne An Essay on the Meaning of Still-Life (1868) i *Modern Art 19th & 20th Centuries*, (London: Chatto & Windus, 1978), 9.

⁵²² Marius Vachon, La France, 1870, sitert etter Nicole Dubreuil-Blondin, ”Les métaphores de la critique d’art”, i *La critique d’art en France 1850-1900*, 108.

⁵²³ Ibid.

⁵²⁴ Théophile Thoré, i *L’indépendance Belge*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 512.

de var mennesker av kjøtt og blod. Således blir det via håndheving av den moralske standarden for stygt og pent, for sykt og friskt, rent og skittent, at *klassemannens sosiale forskjeller* og *kapitalismens kommersialisering* av kjønnslivet blir synliggjort.

Thoré kritiserer den nakne for ikke å ha ”noen figur”, og at det ikke finnes noe ”styggere” enn den liggende mannen med det ”grufulle hodeplagget”.⁵²⁵ Av de nær sytti kommentatorene som to år senere i 1865 skrev om *Olympia*, som uoffisielt fremstilte en prostituert, men offisielt en odalisk som minnet om Tizians *Venus*, var det ikke nakenheten i og for seg men at kvinneskikkelsen var ”stygg”, ”vulgær” og ”skitten” som mange hang seg opp i. Mens én skrev at Manet hadde gjort seg til apostel for ”det stygge og opprørende”, gjorde en annen seg vittig på bildets bekostning med spørsmålet : ”Venter Olympia på et bad eller på rengjøringsdamen?”⁵²⁶ Selv den innsiktsfulle forfatteren Théophile Gautier, som skrev om *Olympia* flere steder og flere ganger, påpekte blant annet at hudens farge var ”skitten, modellen null og ”hva skal man si om negressen som bringer en bukett blomster i et papir og den sorte katten som setter fra seg flekker i sengen?”⁵²⁷ Gautier hevdet endog at bildet var laget utelukkende for å ”tiltrekke seg oppmerksomhet for enhver pris”.⁵²⁸

Til de positive fortolkningene hørte den sosialistiske kritikeren Alfred Sensier som skrev under pseudonymet Jean Ravenel. Han regnet *Olympia* til ”Baudelaire-skolen” og karakteriserte den tragiske dimensjonen ved den nakne som følger: ”en prematurt voksen sårhet”, en ”trett kropp” og en ”forstyrrende parfyme av *fleurs du mal*”.⁵²⁹

Et poeng i vår sammenheng er, at uansett om omtalen var positiv eller negativ, så var det motiv og moral som mest opptok det dominerende kritikerkorps. Å *argumentere overveiende estetisk*, slik som Baudelaire og Zola gjorde, var det derimot kun et lite mindretall som gjorde. Da Baudelaire hadde fremhevet den nakne som det ”nødvendige elementet for suksess”, så var det for å legitimere den nakne *kunstneriske berettigelse*, uten religiøs eller mytologisk forkledning. Samtidig er

⁵²⁵ Thoré, i *L'indépendance Belge*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 512.

⁵²⁶ Félix Jahyer *Etude sur les Beaux-Arts*, Salon de 1865, Ernest Filloneau i *Le Moniteur des Arts* Félix Jahyer *Etude sur les Beaux-Arts*, Salon de 1865, 1865.

⁵²⁷ Théophile Gautier, *Le moniteur Universel*, 24. Juni 1865. Sitert etter Nicole Dubreuil-Blondin i *La Critique d'art en France 1850-1900*, (Saint-Étienne: CIEREC, 1989), 107.

⁵²⁸ Théophile Gautier, *Le Moniteur Universel*, 7. Juni 1865, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 516.

⁵²⁹ ”Jean Ravenel” (Alfred Sensier) i *L'Epoque*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 518.

utsagnet uttrykk for kvinnens plass i det borgerlige liv. Den nakne er ”like hyppig og nødvendig nå som i gamle dager: på sengen, i badet, i amfiteatret”.⁵³⁰ Selv skal Manet ha uttalt at billedkunsten begynner og slutter med den nakne som er ”det første og siste ord i kunsten”.⁵³¹

Når det gjaldt *Frokost i det grønne* presiserte Zola at Manet ikke ”eide dette engasjementet for motivet som red de store massene som en mare” som om det var ”det eneste” som betydde noe. Manet var en ”analytisk maler”, og det var grunnen til at den nakne kvinnen ikke ”var noe annet enn et påskudd for å male litt hud.”⁵³² Til mindretallet av spesifikt estetiske kommentarer til *De refusertes salong* i den ellers massive negative reaksjonen hos publikum på Manets *Frokost i det grønne*, fremheves i Zacharie Astrucs ukeavis, *Le Salon*, at maleren var en av samtidens ”sterkeste personligheter”.⁵³³ Videre ble Manets mektige ”individualisme” påpekt, ettersom den overskygget teknikken og fremhevet ”den metafysiske og følbare verdien av hans verk” slik at det først etterpå ble klart for tilskueren ”hvilken metode” som var blitt brukt for ”å fullføre verket, med elementer som farge, relieff og modellering”.⁵³⁴

Det skulle sterk personlighet til for å motstå det kommersielle markedets populistiske press der malerkunsten ble truet med nærmest å bli ”tilintetgjort”.⁵³⁵ I tillegg til kommersialiseringen, som ikke bare truet kunstmalerne men også de kunstkritikere som lot seg dirigere av flertallets smakspreferanser heller enn å forfølge egne meninger, kom også den trusselen som offentlige myndigheter representerte for dem som våget å sette seg utover ytringsfrihetens og moralens grenser i *Det andre Imperiet*. Det var en illusjon at Frankrike hadde en ”uavhengig presse” og at kritikken var ”fri”, ifølge samtidens William Bürger, som hevdet at kritikkerne knapt kunne ”berøre de filosofiske og sosiale grunnene ...som setter i gang eller stopper kunsten

⁵³⁰ Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, (Paris: Éditions Gallimard, 1961), 952

⁵³¹ Manet sitert etter Antonin Proust i *Edouard Manet, Souvenirs*, (Paris: 1913,) 43, igjen sitert etter Thérèse Dolan, ”Mon Salon Manet: Manette Salomon”, i *La Critique d'Art en France 1850-1900*, 51.

⁵³² Emile Zola ”Une nouvelle manière en peinture: Edouard Manet”, *Revue du XIV siècle*, 1867, i Zola *Le bon combat*, ed. J Jean –Paul Bouillon (Paris_ Hermann, 1974) 81, 88, sitert etter Neil M. Flax ”Charles Blanc: Le moderniste malgré lui”, 104, note 10.

⁵³³ Zacharie Astrucs's ukeavis *Le Salon*, sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 511.

⁵³⁴ Zacharie Astrucs ukeavis *Le Salon*, sitert etter *ART in Theory 1815-1900*, 511.

⁵³⁵ Jules Dupré (1811-1889) i 1857, sitert etter Gérard Monnier, *L'art et ses institutions en France, De la Révolution à nos jours*, (Paris: Gallimard, 1995) 177.

bevegelse.”⁵³⁶

Slik Courbet hadde tatt konsekvensene av å bli refusert ved å stille ut separat, ikke bare i 1855, men også i 1867, slik skulle Manet nettopp i 1867 kopiere sin eldre kollega ved å løpe risikoen med å arrangere en egen separatutstilling. Manet proklamerte at ettersom han uten hell hadde prøvd å få stilt ut arbeidene sine helt siden 1861, hadde han nå bestemt seg for å ”vise alle maleriene sine direkte for publikum”.⁵³⁷ Den kostnadskrevenende separatutstillingen ble imidlertid ingen suksess.

Det kan ha stått på pengemangel at det ikke ble noen gruppeutstilling før i 1874, den som er blitt regnet som impresjonistenes første. Nettopp i 1867, året for Manets separatutstilling og Baudelaires død, hadde nemlig også Monet og Renoir planer om å stille ut sammen, men måtte skrinlegge prosjektet da de ikke maktet å reise mer enn 2.500 francs. Redningen ble den private kunsthandleren *Durand-Ruel* som fra 1874 kom til å forbarme seg over impresjonistene, også Manet, selv om han offisielt ikke hørte til gruppen. Selv om den statlige Salongen fortsatt, etter engangsfenomenet *De refusertes salong*, kom til å inneha monopol ennå en stund, så eksisterte heretter monopoliet mer i navnet enn i gavnet ettersom det i realiteten allerede fra 1860-tallet kom til å bli privatmarkedet som kjempet gjennom sine premisser.⁵³⁸

Pariskommunens forslag til kunstreform – Vendômekolonnens fall

”Boken dreper bygningen” Victor Hugo

”I og med at kunsten er et fritt og originalt uttrykk for tanken, så fordømmes all offisiell dirigering når det gjelder undervisning– også kunstnerisk flertall, fordi dette vil være ødeleggende for individualiteten” Pariskommunens reformkomité for administrasjon av *de skjønne kunster* Courbet, Manet, Daumier, Millet mfl.

Selv om Pariskommunen, som bare varte i to måneder, forble et politisk mellomspill mellom *Det andre Imperiet* og *Den tredje republikken*, så er det i vår sammenheng et poeng å vise til at de forslagene som kunstnerne selv fremmet når det gjelder det offentliges ansvar, er utenkelige uten den forutgående prosessen som hadde ført til at

⁵³⁶ ”Salon de 1864,” *Salons*, II, s 13 sitert etter Frances S.Jowell, *Politique et estétique Du citoyen Thoré à William Bürger*, i *La Critique d'Art en France 1850-1900*, 34, note 76.

⁵³⁷ Jacques Lethève, *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*, trans. Hilary E. Paddon, (London: George Allen and Unwin Ltd. 1972), 126.

⁵³⁸ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 60.

et relativt uavhengig estetisk felt ble konstituert. I reformplanen for *de skjønne kunster*, som ble presentert av en kunstnerkomité, bestående av Manet, Courbet, Millet, Daumier og ”de industrielle kunstnere”, er det særlig tre momenter vi skal trekke frem, nemlig vekten som ble lagt på *frihet, fornuft og likhet*.⁵³⁹

For det første understreket komiteen betydningen av uhemmet individuell *frihet* i kunstutdanningen, også overraskende nok, på bekostning av kunstnerflertall. Ettersom ”kunsten er et fritt og originalt uttrykk for tanken, så kan den ikke dirigeres av en majoritet...for det vil ødelegge individualiteten.”⁵⁴⁰

For det andre argumenterte komiteen for at *fornuft* skulle ligge til grunn for *når* utdanningen var å anse som fullført. En kunstner var ferdig utdannet når ”elementær kunnskap” var tilegnet, og dette var igjen forutsetningen for en ”sikker oversettelse av sansene” i et kunstnerisk uttrykk.⁵⁴¹ Med andre ord dreier det seg om et *rasjonelt system* som bekrefter delingen mellom teknisk kompetanse og kunstnerisk uttrykk. En tilsvarende distinksjon mellom nytte og estetikk ble foretatt kort tid etter 1789 da arkitektutdanningen ble delt mellom en ingeniørbasert og en kunstbasert arkitektutdanning.

For det tredje var *likhet* forutsatt som premiss i det mest radikale forslaget. Her het det at kunstutdanningen burde være ”gratis på alle nivåer”, i ”likhetens navn”.

Like radikalt som gratis utdanning var forslaget om institusjonell oppløsning av alt som den klassiske doktrinen hadde hvilt på, den gamle skolen for de skjønne kunster, samt ”l’Ecole de Rome et d’Athènes” og seksjonen for ”de skjønne kunster” innenfor det statlige Instituttet som til da hadde utøvd kontroll på kunstfeltet. I stedet ønsket kunstnere at ”skolens bygninger” skulle inneholde kurs og forelesninger for ”vitenskaper anvendt på kunst”, (”sciences appliqueés à l’art”). Her er det ikke alene forslaget, men *ordbruken som er radikal*, ettersom den også innebar ordet kunst i ubestemt form entall og ikke lenger ”de skjønne kunster”. Selv om ikke forslaget kom til gjennomføring, har flere reformatorer senere latt dette forslaget gå inn som forutsetning for egen tankegang i senere reformer enten det gjelder verdens første

⁵³⁹ Monnier, *L’art et ses institutions en France*, 62.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Ibid.

kulturminister Andre Malraux i 1968, eller flere av de nylig utførte kunstutdanningsreformer i Europa fra og med 1990-tallet.

Den kortvarige visjonære atmosfæren på kunstfeltet ble imidlertid brutalt brutt av det påfølgende hendelsesforløpet i Paris som innebar sivil krigføring og masseslakt, noe Manet har skildret blant annet i *Barrikaden* (1871). En ny gatekampteknikk ble brukt i kampen mellom kommunardene i Paris og Versailles-regjeringen, nemlig ildspåsetting av bygninger for å hindre fiendens fremrykking. Denne kampteknikken kom som en utilsiktet konsekvens av baron Haussmanns brede avenuer, som var konstruert, blant annet for å hindre barrikadebygging. Imidlertid sto monumenter, som ble oppfattet som symboler på politisk makt, også for fall. Det gjaldt ildspåsettingen av rådhuset (*Hôtel de Ville*) i Paris. Ettersom rådhuset, slik vi så i avsnittet om det borgerlige sediment, utgjorde en del av kunstnerplanen fra 1789-revolusjonens dager, karakteriserte forfatteren Victor Hugo ildspåsettelen av rådhuset som et slags selvmord.⁵⁴² Det var i *Det fryktelige året* (*L'année terrible*) som Hugo sørget for å distribuere som flyveblad fra ballong 10.1.1871 for å markere solidaritet med hovedstadens befolkning.⁵⁴³ Kategorisk fastslo Hugo at ”boken dreper bygningen”, for omvendt proporsjonalt med den økte leseevnen i sivilisasjonens farvann, minsket folks evne til å lese bybildet, den urbane arenaens bygde omgivelser. Ødeleggelsen av Rådhuset er imidlertid kommet i bakgrunnen for det i ettertid mest kjente av vandalismens ofre, nemlig nedrivningen av Vendôme-kolonnen.

Kolonnen ble i sin tid reist av den herskeren som mer enn noen hadde prøvd å gjenetablere føydaltidens representative offentlighet, nemlig Napoleon I. Etter slaget ved Vendôme, ønsket Napoleon å markere seieren ved å få omstøpt bronzen til fiendens kanoner for til gjengjeld å reise en kolonne som satte 32 billedhuggere i arbeid.⁵⁴⁴ Kolonnen sto plassert i hjertet av gamle Paris rett ved Louvre på en av de forhenværende kongelige plassene der det tidligere hadde stått et typisk føydalt monument, nemlig en rytterstatue. Det var Trajansøylen i Roma som var modell for kolonnen. At Napoleon III var nevø av Napoleon I, virket ikke minst provoserende på

⁵⁴² Victor Hugo, *Année terrible*, Juin. VIII: A qui la faute? Paris, 1874, 499. Gamboni note 49, sitert etter Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. (New Haven og London: Yale University Press, 1997), 343.

⁵⁴³ R. Ozouf og L. Leterrier, *Histoire de France*, (Paris: Librairie classique Eugène Belin, 1966), 203.

⁵⁴⁴ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 191.

dem som i sin tid, nemlig under den andre republikken mellom 1848 og 1851, hadde forventet av Napoleon III at han skulle bidra til å realisere et sosialistisk basert demokrati. I hvert fall fordømte Pariskommunen Vendôme-kolonnen som et nasjonalistisk ”symbol for tyranni og militarisme”, og under en høytidelig seremoni ble kolonnen dermed revet ned 16. mai 1871.⁵⁴⁵

Interessant i vår sammenheng er hvordan Courbet, som i ettertidens kunsthistorie er blitt gjort til en helt i forbindelse med kolonnens nedrivning, i egen samtid tvert om led nederlag. Corbets faktiske befatning med kolonnens fall, ble nemlig fordreid i mediene etter at premissene for en større offentlighet ubønhørlig hadde satt seg igjennom. Den prisen som Courbet måtte betale for Vendôme-kolonns fall, er mindre kjent. Han hadde nemlig verken vært med på den endelige beslutningen om å rive kolonnen eller hatt til hensikt å la den bokstavelig talt falle. Snarere ønsket han å avbolte (*débolonner*) de mest provoserende elementene for å plassere dem på et mindre sentralt sted der kun spesielt interesserte kunne iakttatte dem. I hvert fall er det slik han selv ønsket å rettferdiggjøre seg da han i sitt forsvar viste til en offentlig tale han hadde holdt året før, i september i 1870, der han nettopp hadde fremmet forslaget om avbolting. I en større offentlighet ble imidlertid Courbet misforstått og sågar beskyldt for stormannsgalskap (megalomani). Det endte med at den Tredje republikkens regjering idømte ham en bot på hele 323.091 francs i gull for å få rekonstruert Vendôme-kolonnen.⁵⁴⁶

Når det gjelder den økende avstanden mellom kunst som monument og kunst som refleksivt minne, så er et poeng at Courbet legitimerte avbolting av Vendôme-kolonnen like mye på grunn av dens ringe estetiske og kunstneriske verdi som dens politisk provoserende motiv. Få år før Pariskommunen hadde riktignok sosialisten Proudhon i *Om kunstens prinsipp og dens sosiale bestemmelse* lansert en profeti som ikke slo til, om at vandalismen ville opphøre om arbeiderklassen kom til makten. I vår sammenheng bidrar omstendighetene omkring Vendôme-kolonns fall til å dokumentere en historisk prosess der vandalisme av monumenter går over fra å være overveiende politisk motivert til å bli mer og mer estetisk motivert slik Courbets

⁵⁴⁵ Gamboni, *The Destruction of Art*, 40.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

egen kunstneriske kurs ble det. ⁵⁴⁷ Når den estetiske avant-garden etter hvert tok avstand fra politisk eller offentlig kunst slik vi har vist eksempler på, er det mindre for å opponere, enn fordi de erfarte de institusjonene og de idealene som det var hensikten at den offentlige kunsten metaforisk skulle forestille, var blitt korrumpert. ⁵⁴⁸

Markedets hegemoni – Impresjonisme - Manets ufullførte oppdrag

”Til å begynne med ble de kalt *friluftmalere*. Så ble de gitt det sjenerøse navnet impresjonister. Som utvilsomt brakte glede hos Frk Berthe Morisot og de andre unge kvinnelige malerne som sluttet seg til disse doktrinene ..Men det er en tittel som beskriver dem bedre, og det er intrigantene....De hater klassisk tradisjon og har en ambisjon om å reformere tegningens og *fargens lover*. De predikerer skille mellom akademi og stat. De spør om amnesti for ”strøkskolen” som M. Manet var grunnlegger av og som de står i gjeld til.”
Marius Chaumelin i 1876

”...en serie komposisjoner som representerer,våre dagers offentlige og kommersielle liv. Jeg ville ha Paris-markedshaller, Paris-skinneganger, Paris-bro, Paris-undergrunn, Paris-veddeløp og hager.”
Edouard Manets beskrivelse av påtenkte veggmalier i rådhuset i 1889

Først i denne tredje fasen av autonomiestetikkens institusjonalisering fra 1860-tallet av, blir det klart på hvilke marginale premisser kunsten kunne utøve kritikk. Nå er det nemlig markedet som overtar institusjonenes plass, salongens og akademiets, og som ”garanterer kunstnerens sosiale anerkjennelse.” ⁵⁴⁹ Ettersom *konsumsamfunnet* foreskrev relativ autonomi der bytteverdien erstattet bruksverdien, innebar den relative autonomien et tilfluktssted for kritisk virksomhet. I så henseende skiller ikke den kunstneriske avant-garden seg fra andre subkulturelle sosiale grupperinger, det være seg politisk opposisjonelle grupper eller ungdomsopprørere. Bohemen, som dukket opp som avant-gardens subkultur i moderne byer på midten av 1800-tallet, skiller seg fra borgerskapet som den springer ut av, men deler samme felles moderne standarder for utseende, standard og utdanning med borgerskapet, slik de britiske sosiologene Stuart Hall og Tony Jefferson, registrerer analogt til Bourdieu. ⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Pierre Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865, 65. Note 49 Dario Gamboni, *The Destruction of Art Iconoclams and Vandalism since the French Revolution*, (New Haven and London, Yale University Press, 1997), sitert etter Gamboni, *The Destruction of Art*, 343.

⁵⁴⁸ Thomas Crow, ”Modernism and Mass Culture in the Visual Arts” i *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 17.

⁵⁴⁹ Monnier, *L'art et ses institutions*, 276.

⁵⁵⁰ Stuart Hall and Tony Jefferson, *Resistance through Rituals*, (London: Hutchinson, 1976) Sitert etter Crow, ”Modernism and Mass Culture”, 17.

Poenget er at samtlige grupperinger ”adopterer og tilvenner seg materielle objekter, varer og eiendeler” som de reorganiserer i *distinktive* ”stiler” som uttrykk for ”kollektiv gruppetilhørighet”.⁵⁵¹ Det dreier seg om aktiviteter, forhold, materialer som ”inkorporeres i ritualer”, og som også gir seg ”lingvistiske utslag” i form av ”navn og sjargong” egnet til å klassifiserer den sosiale verden utenfor egen gruppering, som samtidig representerer et kollektivt svar på deres egen klasses ”materielle og situerte erfaring”.⁵⁵²

I vår sammenheng er poenget å vise hvordan selve den *sosialt relaterte kodifiseringsprosessen* arter seg på samme vis enten det gjelder modernisme eller massekultur. Den utstillingen i 1874 som i ettertid er blitt utropt til det første visningen av *Impresjonisme*, dreide seg om et utstillingsfellesskap av folk som arbeidet kunstnerisk svært forskjellig men som i ettertid er blitt oppfattet som en kunstnerisk ens gruppe fordi en kritiker kalte soloppgangsbildet til Monet for ”Impression”. I vår sammenheng er imidlertid utstillingen skjellsettende fordi den kan sies å bekrefte at *markedsavhengighet og økt konkurranse*, førte til at kunstnere slo seg sammen i grupper for å skille seg ut. Slik vi skal se, så havererte flere tidligere forsøk på grunn av dårlig økonomi, samtidig som de forsøkene som faktisk ble gjort mislyktes med hensyn som reklamefremstøt. Gruppesammenslutningene gjorde det også lettere for kvinner å slippe til. Berthe Morisot ble berømt over natten. Dessuten var gruppesammenslutninger effektivt for å utøve kritikk og ”intrigere”, enten det gjaldt å markere avstand til ”klassisk tradisjon” og revolusjonere med ”fargens lover”, eller det gjaldt å ”predike skillet mellom akademi og stat” slik kunstanmelderen Marius Chaumelin formulerte det i 1876.⁵⁵³

lere av motivene som impresjonistene valgte, særlig Manets skildring av prostituerte slik vi har sett med *Frokost i det grønne* og *Olympia*, dreier seg om en balanse på grensen mellom det lovlige og det kriminelle. At Manet ikke nøyde seg med å

⁵⁵¹ Ibid., 19.

⁵⁵² Hall and Jefferson, *Resistance*, 47, sitert etter Crow, ”Modernism and Mass Culture”, 19.

⁵⁵³ Marius Chaumelin sitert etter Frances K. Pohl, ”Realisme and Naturalism”, i *Nineteenth Century Art*, 250.

utforske samfunnets ”skyggeside” visuelt, kan hans biograf bekrefte ettersom Manet uten særlig hell hadde prøvd å lære seg gatespråket i Paris og sjargongen der.⁵⁵⁴

Det er ut fra *sosiale* kriterier det gir mening å karakterisere impresjonistene ettersom malerne er ytterst individuelle og ikke kan sammenfattes på tradisjonelt stilistisk vis. Selve eksistensen av impresjonismen som ”forandret naturen til *et privat, uformelt felt* for sensitivt syn som skifter med tilskueren” gjorde maleriet til det ideelle område for *frihet*” slik Meyer Schapiro fortolket denne i 1937.⁵⁵⁵ Således trakk maleriet til seg ”mange som var ulykkelig bundet til middelklassejobber og moralske standarder, som ble erfart stadig mer problematisk med monopolkapitalismens fremmarsj.”⁵⁵⁶ Videre hevdet han at oppdagelsen av ”skiftende fenomener utendørs som var avhengige av den flanerende mobile tilskuerens øyeblikksposisjoner”, innebar ”en *implisitt kritikk av symbolske* ”former, eller i det minste ”en norm i opposisjon til disse.”⁵⁵⁷

I egen samtid hørte Stéphane Mallarmé (1842-1898), til de mest innsiktsfulle fortolkere av samtidens kunstpraksiser. Han betraktet impresjonismen i forlengelsen av Courbets realisme, og trakk forbindelsen mellom den nye malerkunsten og litterære verk av Baudelaire og Zola.⁵⁵⁸

I vår sammenheng er det et poeng at en slik sammenheng ytterligere ville ha blitt bekreftet om Manet hadde fått fullføre det store offentlig oppdraget i L'Hôtel de Ville som byarkitekten i Paris i 1879 hadde bedt ham om. Oppgaven med å velge kunstnere som skulle presentere forslag, var nemlig blitt delegert til den kommunale kommisjonen som så hadde forespurt om utkast for godkjennelse høyere opp i systemet. Manets forslag gikk ut på å male en ”serie komposisjoner” fra det sentrale Paris som Zola kalte *le ventre de Paris* med ”forskjellige korporasjoner fra miljøet, våre dagers offentlige og kommersielle liv.”⁵⁵⁹ Viollet-le Duc aksepterte prosjektet,

⁵⁵⁴ Antonin Proust, *Edouard Manet, Souvenirs*, Paris, 1914, 15, sitert etter Crow, ”Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, 21.

⁵⁵⁵ Meyer Schapiro, ”The Nature of Abstract Art” i *Modern Art 19th & 20th Centuries* (London: Chatto & Windus, 1978), 192.

⁵⁵⁶ Ibid.

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ I ”Impresjonistene og Edouard Manet” publisert 30.9.1876 i *The Art Monthly Review* and *Photographic Portfolio*, London, foretok han en gjennomgang der han registrerte at Courbets kunst omkring 1860 ”falt sammen med bevegelsen innenfor litteraturen som går under navnet Realisme”, like ”mektig som den romantiske bevegelsen” i sin tid hadde vært. Denne ble kjennetegnet av å skildre ”ting slik de synes å være” ved å utelukke fantasi”. Sitert etter *Art in Theory 1815-1900*, 585-593.

⁵⁵⁹ E. Darragon, Manet, op.cit., 414 sitert etter Monnier, *L'art et ses institutions en France*.

men etter hans død ble oppfølgingen av oppdraget i rådhuset stanset av etterfølgeren og arkitekten M. Ballu, som dermed også avviste en demokratisk fremgangsmåte. I brev til vennen Antonin Proust, som var en av de få konsulentene i den offentlige etaten som kunstnerne hadde tillit til, beskrev en bitter Manet hva slags mottakelse han hadde fått. M. Ballu hadde behandlet ham "som en hund som hadde tillatt seg å sette poten på en offentlig mur....".⁵⁶⁰ Om Manets prosjekt hadde blitt gjennomført, ville det ha innebåret en kunstnerisk fremstilling av samtidens Paris sett med en *moderne* kunstners temperament som kunne ha representert en malerisk pendant til Zolas litterære beskrivelse. I stedet representerte Ballus forslag et tilbakeskritt ettersom han så for seg en "allegori" over franske viner i kvinners skikkelse.⁵⁶¹ Fra og med 1880-tallet kom avstanden mellom offentlige myndigheters kunstoppdrag og den markedsbaserte relativt frie og eksperimenterende kunsten til å bli ennå mer markant.

Kunstnersalongen”(Høstutstillingen) - kunstnerisk frihet og yringsfrihet - Margrethe Vullum, Werenskiold, Aubert, Krohg, Jæger, Munch

"...det er ikke noget forskjønnnet Monument, den (vår Tids Stræben) vil rejse over sig selv, den vil sit eget sanddru Portræt, det er det eneste som kan nytte noget....." Christian Krohg, "Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen" i Den frisindede Studentforening 22.3.1886

"I det taaar som er gaaet har Kunstnerne gaaet socialisterne en høi gang med hensyn til Demonstrationer og Agitationer" Henrik Jæger, Kristiania og Kristianenserne 1890

I vår sammenheng, der endring av kanon står sentralt, er det i *presse og tidsskrifter, manuskripter og bøker*, vi kan komme tett på 1870-80-tallets kamper om hegemoniet der begrepene "moderne", "naturalisme" og "impresjonisme" sirkulerte i samtidskontekstens kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Mens den første fasen av autonomiestetikken institusjonalisering på 1820-30-tallet var preget av en elites påtrykk overfor et samfunn som ikke vare rede til å realisere de ideelle målsettingene, så har vi sett at den andre fasen på 1840-50-tallet var kjennetegnet av at publikum, det vil si lekfolk og "kunstelskende amatører", overtok forvaltningen og fortolkningen av kunsten. I den tredje fasen er det *kunstprodusentene* selv som trer inn på arenaen og krever rett til "kunstnerisk autonomi" (Aubert) og til "kunstnerisk frihet

⁵⁶⁰ Monnier, *L'art et ses institutions en France*.

⁵⁶¹ Ibid.

(”naturalisme” og ”impresjonisme” (Krohg/Werenskiold) samt til medbestemmelse i Christiania Kunstforening og i Nasjonalgalleriet.

I løpet av de tre nevnte fasene er det således mulig å registrere fremveksten av en profesjonell kunstnerstand. Ifølge Stortingstidende var antallet anslått til nitti i 1880.⁵⁶² Om kontrasten mellom provins og kontinent virket stor på 1840-tallet da Tidemand og Gudes nærvær på Karl Johan ble opplevd som ”fremmed trekkfugl”, virket den nok desto større på 1870-80-tallet fordi denne ferskeste generasjon kunstnere var seg mer bevisst som uavhengige relativt frie åndsprodusenter. For Andreas Aubert, som her til lands kan sies å høre til de første profesjonelle kunstkritikere i moderne forstand slik Baudelaire var det i Frankrike, var de ulike betingelsene for Norges tre kunstnergenerasjoner avgjørende. Den ”Udlændighedens Afstand, der var paabudt ved Landets Kaar og Kommunikationernes Sparsomhed” for ”*Romantiken*”s kunstnere, var nå, anno 1884, med kunstnere som arbeidet i ”mere *realistisk Retning*” blitt bedret.⁵⁶³ Hva den første generasjons ”Dahl og Fearnley” hadde gjort, og også den andre generasjons ”Tidemand og Gude”, måtte anno 1884 Auberts gjøres igjen ”men i *vor Tids Aand*” for ”Vi er allerede Europa nærmere.”⁵⁶⁴ Å bære flosshatt slik Ludvig Skramstad (1855-1912) gjorde, betegnet ham ”som ”*moderne*” Kunstner” som hadde studert i München, ifølge Christian Krohg (1852-1925), men om han hadde studert i ”Paris” ville han ha ”Haaret kortklippet”, eller på Parismanér båret en ”høi Stanleyhat” som Frits Thaulow (1847-1906).⁵⁶⁵ Poenget var uansett at flosshatten markerte en ”enorm” ”aandelig Afstand” fra den romantiske ”Düsseldorfske Kunstherhat med bred Brøm”.⁵⁶⁶ Dermed dokumenteres at klær og atferd ble viktige *distinktive* tegn mellom kampfeller, som mellom bohem og borger.

For den tredje fasens kunstnergenerasjon var *Paris* skjellsettende. Det var der flertallet av norske kunstnere oppholdt seg og der ”impresjonisme”, ifølge

⁵⁶² Sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre - Forutsetninger. Om billedkunstens institusjonalisering og fremveksten av kunstforhold i Norge på 1800-tallet”, Mag.avh. Institutt for kunsthistorie, universitetet i Oslo, vår 1980, 79.

⁵⁶³ Andreas Aubert i Aftenposten, nr. 15 A, 18.1.1884, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 204.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ Håndskrevet manuskript til påtenkt bok om Frits Thaulow, 16, Universitetsbibliotekets håndskriftssamling, MS. FOL.1966, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre - Forutsetninger”, 127-128.

⁵⁶⁶ Ibid.

Morgenbladet, representerte ”hele det *moderne Fremskridt*”.⁵⁶⁷ Målet var den ”franske Salon” som var ansett som den ”Høyeste kunstneriske Domstol i Verden” fastslo Dagbladet.⁵⁶⁸ Sammenligningen med rettsvesenet var ikke tilfeldig. *Kunstnerisk*, fordi den franske salongen var forbilde for kunstneres egen salong fra og med 1882. *Politisk*, fordi kampen for parlamentarismen med venstrepolitikeren Johan Sverdrup i spissen, ville øke mulighetene både for statsstøtte og for medbestemmelse i styrene til hhv. Kunstforeningen og Nasjonalleriet. Mens Thaulow nærmest gjorde Frankrike til sitt andre hjemland med stor omsetning der, og Harriet Backer (1845-1932) og Kitty Kielland (1843-1914) gjennom hele 1880-tallet hadde den franske hovedstaden som base, underviste Christian Krohg på Academie colarossi. Atter andre oppholdt seg i Paris i lange perioder slik som Erik Werenskiold (1855-1938) og Edvard Munch (1863-1944). Dermed ble avstanden mellom kunstmetropol og provins redusert når det gjaldt sirkulasjon, resepsjon og fortolkning av ideer og retninger, ettersom kunstnerne heretter ikke ble værende i utlandet, slik forrige generasjon hadde gjort, men bosatte seg i hovedstaden.

Bare åtte år etter Impresjonistenes første gruppeutstilling i 1874 i Paris skrev Erik Werenskiold artikkelen ”Impressionistene” og året etter, i 1883, malte Krohg ”Impression” fra Karl Johansgate mens Aubert skrev fra Frankrike i Aftenposten om ”En Impressionist”, Claude Monet. Poenget er ikke at betegnelsen ”impresjonisme” dukker opp tidlig, men at de maleriske og litterære fortolkningene mer enn provinsielle misforståelser, demonstrerer *selve prosjektets dobbelte siktemål*. Ikke minst kom dette til uttrykk i opprørstidsskriftet og Kristiana-Bôhemens talerør, *Impressionisten*, utgitt med Krohg som redaktør. Det var etter beslagleggelsen av Hans Jægers *Fra Kristinaia-Bohêmen* i 1885, som opprørte kunstnerne for med Sverdrup som statsminister etter parlamentarismens innføring i 1884 hadde de forventet demokratiske forhold og ytringsfrihet. Ettersom Krohgs roman *Albertine*, en roman om hvordan en arbeiderklassejente blir tvunget til prostitusjon, også ble beslaglagt i 1886, ble det således her hjemme Jægers og Krohgs tur til å forsvare kunstnerisk frihet og ytringsfrihet i demokratiets navn slik Flaubert og Baudelaire hadde gjort det i 1857.

Avgjørende i vår sammenheng at argumentasjonskampen fra å dreie seg om

⁵⁶⁷ Morgenbladet, nr. 302, 27.12.1883.

⁵⁶⁸ Dagbladet, nr. 128, 2.6.1882.

politikk og moral mer kom til å dreie seg om *den kunstneriske måten å formidle på*, det vil si om estetisk legitimering. Når kampen for kunstnerisk frihet også var en kamp for ytringsfrihet, så skyldes det at naturalisme og impresjonisme, uansett hvor ulikt disse ble fortolket av hhv. tilhengere og motstandere i samtidens kontekst, ble oppfattet som *sannhetssøkende* retninger som *qva moderne* var dialektisk forbundet med det moderne samfunn. Innenfor et slikt perspektiv var målet dermed tosidig ettersom det å skildre samfunnet samtidig skulle bidra til forandring av det. Ifølge den anonyme programerklæringen i Impressionisten nr. 2 1886, antakelig skrevet av Hans Jæger, og formet som et tilsvar på Georg Brandes skepsis til hva den ”moderne ungdom” i Norge formår å få til, så er ungdommen offer for samfunnets demoraliserende virkning. Ettersom den har ”levt sig til denne efaring”, må den med nødvendighet velge en ”naturalistisk literatur” som en ”omformning af forholdene.”⁵⁶⁹

Slik vi påpekte at flertallet parisiske kunstmålere, med unntak av Baudelaire og Zola, kritiserte fremstilte personers utseende, klær og omgivelser i Manets bilder som om de var *virkelige*, var det samme tilfelle for malerier som ble kritisert og refusert her hjemme. Et dilemma i vår sammenheng er nettopp fordringen på *objektiv sannhet* samtidig som det var den *subjektivt erfarte sannheten* det dreide seg om. Sagt annerledes, når maleriet til ”Kone med katt” av Otto Sinding (1842-1909) ble refusert av Christiania Kunstforening i 1876 fordi konen så ”Spedalsk” ut, og ”Et snekkerverksted” av Gustav Wentzel (1859-1927) i 1881 ble avslått på grunn av det upassende motivet ”Høvelflis og skidne Strømper” som ikke egnet seg et ”ordentlig Hus” av borgerlig kaliber, så var det nettopp på grunn av det ”sanddrø Portrett” kunstnerne valgte å gi av sin egen samtid, som altså ikke, ifølge Krohg, var noe forskjønnet ”Monument”.⁵⁷⁰ Om de to nevnte refuseringene fra hhv. 1876 og 1881 utgjorde den konkrete foranledningen til ”Kunstnerstreiken”, boikotten av Kunstforeningen i 1882, så er poenget i vår sammenheng at en slik protest er utenkelig uten den forutgående institusjonalisering av autonomiestetikken. Den nye ”Autonomie-Ästhetik” der resepsjonestetikken ikke lenger har noen opplagt plass, er direkte uttrykk for den ”fremmedgjøring som den kunstøkonomiske prosessen mellom

⁵⁶⁹ Sitert etter Kirsten Vaagen, ”Impressionisten i lys av bohemen, ytringsfriheten og kunsten”, hovedfagsoppgave ved Institutt for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo, 1984, 9.

⁵⁷⁰ Vikingen, nr. 10, 5.3.1881, 38, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre – Forutsetninger”, 134.

publikum, kunstner og kunstverk” har frembragt ifølge Wolfgang Kemp.⁵⁷¹

Kunst ble anno 1880 oppfattet som overveiende *privat* atskilt fra ens ”borgerlige Geschæft”, for nok en gang å sitere et anonymt avisinnlegg. I farvannet av kravet om kunstnerflertall, var det derfor avgjørende for offentlighetens debattanter å plassere ansvar i sontringen mellom *offentlig og privat*. Ettersom foreningen besto av ”*private* Bidragsydere” som hadde slått seg sammen for innkjøp av ”Kunstsager til Udlodning mellem sig”, så var det ”Flertallet” som avgjorde om Foreningen skulle virke til spredning av reproduksjoner nemlig ”Oljetryksbilleder” eller malerier, ifølge et anonymt medlem, for ”en offentlig Institutions Forpligtelse til at virke for offentlige Formaal, har Foreningen ikke.”⁵⁷² Nettopp fordi Foreningen stilte ut bildene *offentlig* så kunne den ikke gjemme seg bak panseret ”privat”, lød Auberts argument, for da rømte den unna de oppgavene som Welhaven i sin tid mente Foreningen burde stille seg; blant annet som ”Støttepunkt for en begynnende Kunststræben.”⁵⁷³ Dessuten ville ”det moderne system” med prinsippet om ”*kunstnerisk autonomi*” med egne institusjoner parallelt vitenskapens ”universiteter og frihøyskoler” lettere la seg gjennomføre enn i Frankrike.⁵⁷⁴ Den 19 år gamle Edvard Munch på sin side, var skeptisk til at kunsternes krav om kunstnerflertall ville gå igjennom og ”Striden vil blive hård ved generalforsamlingen men det norske folk er og blir nu engang forskrækkeligt konservativt og direktionen vil vel seire...”⁵⁷⁵

På den første Kunstnersalongen i 1882, som viste 60 malerier og to skulpturer fordelt på 26 deltakere mot Parisersalongens 2500 verk i 1881, ble Krohgs helfigursportrett av Sverdrup vist, altså to år før han ble statsminister. For å oppnå et så ”sandru portrett” som mulig, var det plassert en søyle foran bildet med et ølglass og et lommetørkle på. Slik skulle forestillingen om politikeren i aksjon i stortingssalen underbygges, noe som bidro til å gjøre sterkt inntrykk på publikum, følge Margrethe Vullum.

Denne 36-år gamle danske kvinnen, som i hjemlandet hadde opprettet ”en videregaaende Folkehøjskole”, før hun gjennom giftermål med venstrepolitikeren Erik

⁵⁷¹ Wolfgang Kemp, ”Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik”, i *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, 2. utg. red. Wolfgang Kemp, (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992), 12.

⁵⁷² Aftenposten, nr. 110 A, 13.5.1882.

⁵⁷³ Andreas Aubert, Aftenposten nr. 110 A, 13.5.1882.

⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ Edvard Munch, 10.5.1882, fra *Edvard Munchs Brev, Et utvalg ved Inger Munc*, (Oslo: 1949), 53.

Vullum kom til Norge for blant annet å avløse Olaus Thomessen som hovedredaktør av "Selskabet til Udbredelse af Folkeskrifter" i Diderots ånd, skrev innsiktsfulle artikler om politikk og kunst.⁵⁷⁶ Slik den anonyme Marie Camille de G. i 1830-40-tallets Frankrike utøvde en type kritisk journalistikk som i ettertid Baudelaire har fått æren av å være den første profesjonelle representant for, slik kan den lite kjente Margrete Vullum, i sin generasjon, sies å representere noe tilsvarende vis-à-vis Aubert. I vårt sosialhistoriske perspektiv tjener hun dessuten som eksempel på den sosiale ulikheten mellom borgerskapets og arbeiderklassens kvinner. Mens alternativet for *Albertine* sto mellom sypike, giftermål eller prostituert, var valget noe friere, men fortsatt betinget, for borgerskapets, ennå ikke stemmeberettigede kvinner. Enten kunne de gifte seg til posisjon, bli guvernanter eller også ta bladet fra munnen eller penselen fatt for å våge skrittet fra amatørvirksomhet innenfor hjemmets fire vegger til en usikker profesjonell kunstnerkarriere slik som Harriet Backer (1845-1932) som samtidig med åtte andre kvinner og Munch, debuterte på kunstnerens andre salong i 1883 med "Blått interiør".⁵⁷⁷ Betegnende nok var det motiver fra nærmiljøet, portretter og interiører, kvinnene bidro med, men med naturalismen og impresjonismen ble "borgerlig familieliv og fritid" på samme måte som livet til "bønder og arbeidere" også "menns motiver".⁵⁷⁸ Riktignok økte antallet profesjonelle kvinnelige, men få valgte en skulptørkarriere slik Ambrosia Tønneson gjorde.

Om Kunstnersalongen i 1882 skrev Margrete Vullum at når Werenskiold, Thaulow og Krohg representerte "impresjonisme" så kunne publikum få avkreftet at dette ikke var "noget radikalt Fantasteri".⁵⁷⁹ Mens hun syntes "Syipigen" av Krohg var et "saa skjærende sandt Billede af et stykke Samfundsliv" at det innga pessimisme, så mente hun nå anno 1882 å se at "Haapløsheten" i Krohgs tidligere bilder tvert om hadde snudd for "Tillit til" og "Tro paa det stærke, brede Demokrati," og at Kunstnersalongen generelt kunne virke "kunstopdragende paa Publikum."⁵⁸⁰ Slik som i den politiske striden, der Venstre kjempet for sin rett, var det nå opp til

⁵⁷⁶ Norsk Forfatterleksikon,

⁵⁷⁷ Harriet Backers deltakelse er ikke dokumentert i deltakerprotokollen ettersom det er i pressen det fremgår at hun først deltok på annenopphengingen. Schmedling, "Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre", 191.

⁵⁷⁸ Anne Wichstrøm, *Kvinneliv Kunstnerliv Kvinnelige malere i Norge før 1900*, (Oslo: Gyldendal, 1997), 122.

⁵⁷⁹ Dagbladet, nr. 287, 18.11.1882

⁵⁸⁰ Ibid.

”Moderstaden” om disse ”Kunstnere i Exil”, disse ”Nyborgerne”, kunne oppnå ”samme Ret”, konkluderte Vullum.⁵⁸¹

I Werenskiolds debattinnlegg og resonnement, drar vi kjensel på argumentasjonsmåten til de demokratiske kritikerne Castagnary og Thoré på Courbets tid, ettersom de hevdet at når kunsten blir mer realistisk og kvitter seg med mytologi og allegori, så ville den bli tilgjengelig for alle. Tilsvarende pekte Werenskiold på at kunst ikke var ”aristokratisk” for en ”liden udsøgt Flok”, men for de ”mange”.⁵⁸² Det var ikke snakk om å føre ”Publikum bag Lyset” for det var jo blant ”dem, som vi alle har vort Udspring”.⁵⁸³ Det var heller tale om å kvitte seg med ”Dilettantismens Bændelorm” som ”andre viderekomne Kultur” som Frankriges ”distinguerede Kunst forlængst” hadde ”befriet sig” fra.⁵⁸⁴

Nettopp dilettantisme var det Norges første kunsthistoriker, Lorentz Dietrichson, mente naturalismen representerte i tillegg til hedensk materialisme og generelt forfall. Som reaksjon på Hans Jægers fordring om at ”samfunnsmedlemmenes Frihet” kunne bli oppnåelig ved å oppheve moralen, inviterte Studentersamfundet til debatt om ”den moderne Naturalisme i poesien” betegner et Fremskridt eller et Forfald” bare fire dager etter Kunstnersalongens åpning i 1882. ⁵⁸⁵ Arne Garborg hevdet at det ikke dreide seg om dilettantisme ettersom den ”naturalistiske methodes videnskabelighed” kun utgjorde et utgangspunkt for fri kunstnerisk diktning. Litteraturkritikeren Henrik Jæger på sin side imøtegikk Dietrichsons påstand om at naturalismens pionér Zola i sin romansyklus bare skildret én samfunnsklasse, og påpekte at Zola tvert om beveget seg i alle ”samfunnslag” og at når Dietrichson mente naturalistene overskred kunsens grenser, innebar det nettopp en ”utvidelse” av kunstens grenser. ⁵⁸⁶ I de påfølgende 1880-årene var det på Kunstnersalongen, at naturalistisk billedkunst skulle bli utstilt. Det var også på Høstutstillingen, og mindre på Kunstforeningen, at Nasjonalgalleriet kom til å skaffe seg flere av verkene som senere skulle gå over i historien som nasjonale klenodier.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Werenskiold, Dagbladet, nr. 11, 23.1.1884, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen”, 204.

⁵⁸³ Werenskiold, Morgenbladet, nr. 131 A, 13.5.1882.

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Dagbladet, nr. 286, 17.11.1882.

⁵⁸⁶ Særtrykk, ”Betegner den moderne naturalisme i poesien et fremskridt eller et forfald?”, foredrag i Studenersamfundet 18.11.1882, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 179.

Midt i kampens hete sto frontene, som påberopte seg å være ”moderne”, steilt mot hverandre. I norsk sammenheng ble skillet mellom *l'art pour l'art* versus *l'art pour la vie*, dokumentert i Christian Krohgs foredrag ”Bildende kunst som Led i kulturbevegelsen” i Den frisisindede Studenterforening 22.3.1885. Krohgs ærend var å legitimere billedkunstens berettigelse, men ikke ”Luxus”-kunsten slik Frits Thaulow sto for, men kun *l'art pour la vie*-kunsten som Krohg selv representerte. Bare den billedkunsten kunne rettferdiggjøres som var ”skjærende sand”, som var uunværlig for ”ethvert Fremskridt i Menneskenes Udvikling” og som representerte et ”Billede af Menneskeheden på den tid.”⁵⁸⁷ Når billedkunsten hadde sin berettigelse like mye som ”Litteraturen og Videnskapen”, så var det fordi den kunne skildre menneskenes ”milieu” i ”Form og Farve” så det ”Sande” ble ”endnu mer skjærende”.⁵⁸⁸ For det var ikke ”noget forskjønnet Monument, den (vor Tids Stræben) vil rejse over sig selv”.⁵⁸⁹

At Karl Johan, som del av ”Tidens billede” og som promenadefelt for folk med ulik sosial bakgrunn, ble stedet for utprøving av grenser for sosial likhet og forskjell, er Jægers roman *Fra Kristiania-Bohêmen* og Krohgs roman *Albertine* begge eksempler på. Mens Jægers jeg-person, stortingsreferenten og filosofstudenten, utnytter forskjellen og oppsøker Karl Johan for å ”finde noget Fruentimmer” fra arbeiderklassen, oppsøker syipiken Albertine Karl Johan for å oppnå sosial likhet med borgerskapets kvinner.⁵⁹⁰ Ikledt drakter hun syr for de borgerlige frøkner, promenerer hun opp og ned Karl Johan i håp om å bli tatt som ”Fin Frøken” før kveldstid når prostituerte entrer arenaen. Både Jæger og Krohg fremstiller sine romanskikkelser som sosialt betingede, på grensen til det fatalistiske.

Et poeng i vår sammenheng er den måten Krohg, i skrift og bilde, i intervjuer og interiører, lar sosiale forskjeller komme til uttrykk på. Det gjelder skildringen av lokale miljøer, gater og streder folk ferdes, og det gjelder folks klær, utseende, atferd og fine og folkelige talemåter i daværende Christiania. Det er Christian Krohg som skulle ha hatt æren av å ha skrevet ”den store Kristianiaromanen” i de ”fire bindene med den misvisende tittelen *Kampen for Tilværelsen*, (1920-21), ifølge Georg Johannesen, for denne firebindssyklusen utgjør også en av ”våre få komplette

⁵⁸⁷ ”Den bildende Kunst som Led i Kulturbevægelsen”, Krohg, *Kampen for tilværelsen*, (København, 1920-21), 2-19.

⁵⁸⁸ Ibid.

⁵⁸⁹ Ibid.

⁵⁹⁰ Hans Jæger, *Fra Kristiania-Bohêmen*, (Oslo: Pax Forlag A/S, 2002), 244.

Bildungsromaner”.⁵⁹¹

Mens det er den grelle kontrasten mellom fattesligheten til syipiken stilt opp mot det overdrevne i de prostituertes sminke, hårfrisyrer, klær og gester, som er fremstilt i maleriet *Albertine i Politilægens Venteværelse*, (3.5x 2.5 m), så er det i romanen *Albertine*, de subtile, sosialt betingede, tegnene i den mellommenneskelige kommunikasjonen, Krohg maner frem. Albertines håp om å lære seg å tolke tegnene for å få innpass høyere på den sosiale rangstige, snur Krohg til ungpikens fatalistiske resignasjon når hun skjønner at spillet ikke er seriøst ment og ikke lar seg realisere i hennes virkelige liv. Med maleriet *Albertine* førte Krohg ”vort Lands moderne Kunst” et betydelig skritt fremad, og derfor har han gjort ”hva ikke mange formaar at gjøre – han har flyttet Grænser” fastslo Rosenkrants Johnsen i Dagbladet da bildet ble utstilt i 1887.⁵⁹² Flere tusen mennesker gikk i demonstrasjon fra Arbeidersamfundets lokaler til statsminister Sverdrup med fanetekster som ”Gi Albertine fri” og ”Respekt for Grundloven”. Krav om å oppheve offentlig prostitusjon var blitt stilt flere ganger av ulike samfunnsgrupperinger, av prestene i en henstilling til Kirkedepartementet i 1879-80 og av Christiania Arbeidersamfund i en henstilling til Justisdepartementet i 1882, mens det først var med protestene i 1887 som var utslagsgivende for at offentlig prostitusjon ble avskaffet i 1887.

Et poeng i vår sammenheng, er at før det kom så langt, sto både yringsfriheten og den kunstneriske friheten på spill, og det var like risikofylt for kunstkritikere som for kunstnerne, om enn på andre betingelser enn på Diderots tid. Aubert ble tvunget til å trykke anmeldelsen av *Albertine i politilægens venteværelse*, etter avslag både fra Morgenbladet og fra Aftenposten, som ikke ønsket ”dette Æmnet” berørt i sine ”Spalter”.⁵⁹³ I likhet med Krohg, som i 1885 i sitt foredrag understreket at, i den bestrebelsen som var felles både for vitenskap og for kunstdisiplinene om å gi ”et Billede af Menneskeheden paa den tid”, så var billedkunstens spesifikke oppgave å skildre totalinntrykket i ”Form og Farve” så det ”Sande blir endnu mer skjærende”,⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Georg Johannesen, ”Christian Krohg – journalistikk og journalisme. Fragment av en prolog”. I *Christian Krohg*, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987), 51. Aftenbladet nr. 169, 1880.

⁵⁹² Dagbladet, nr. 86, 17.3.1887, i Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre”, 287.

⁵⁹³ Dagbladet, nr. 93, 22.3.1887, i Schmedling, *ibid.*

⁵⁹⁴ Christian Krohg, Den bildende kunst som Led i Kulturbevægelsen, i *Kapen for Tilværelsen*, (København: 1920-21), 2-19, sitert etter Schmedling ”Høstutstillingen og BKS”, 255.

så var det direkte forholdet til "Livet" karakteristisk for samtidens kunst.⁵⁹⁵

Imidlertid var det nettopp når det gjaldt *hvordan en rent kunstnerisk* skulle forholde seg til "Livet", som debatten etter hvert kom til å dreie seg om. Når Jæger kritiserte Krohg for ikke å ha vært i politilegens venteværelse, forsvarte Krohg, som var utdannet jurist, seg i forsvarstalen for høyesterett, med at det var hans erfaring av tre begivenheter i "den virkelige Albertines Liv" som hadde endret hans "Livssyn" slik at han hadde blitt "en anden."⁵⁹⁶ Det var den litterære av skildringen av denne hans subjektive erfaring, som var blitt nektet ham, og som hadde satt grunnlovens paragraf om at "Trykkefrihed bør finde Sted" ut av funksjon.⁵⁹⁷ Dagbladet påpekte at i byrettens tiltale mot Krohg så sto det å lese at boken "rent objektivt" inneholdt "Krænkelſe af Blufærdioghed og Sædelighed", men denne tolkning var stikk i strid med grunnlovens trykkefrihetsparagraf som ikke stilte krav til objektivitet, men der "Subjektiviteten", "Subjektets Forsæt" var utslagsgivende.⁵⁹⁸ Ifølge Krohg i foredraget om billedkunstens oppgave, så var det maleren Manet som i 1860-tallets Frankrike hadde brutt både med moralske og maleriske konvensjoner, og "Nordens Manet" på 11880-tallet, var Hans Jæger.⁵⁹⁹ På samme måte som Zola mente ordet "Kunst" burde avskaffes, mente Krohg at ordet "Literatur" burde avskaffes til fordel for ordet "la vie", "Livet".⁶⁰⁰

I vår sammenheng, har det vært avgjørende å vise at i samtidskontekstens meningsyttringer blant både tilhengere og motstandere, ble både naturalisme og impresjonisme oppfattet som sannhetssøkende og dialektiske retninger med et dobbelt siktemål for øye. Krohg mente at i fremtiden så ville man, så oppkalle "denne Tidsalder efter Impresjonismen" som har "skildret "Milieuet i Tidens store Billede." slik som man tidligere hadde oppkalt "Renaissancetiden og Rococotiden efter Kunstretninger".⁶⁰¹ Både naturalisme og impresjonisme ble fortolket som retninger som både skulle bevitne og fortolke virkeligheten, både representere en objektivt gyldig observasjon av samfunnsforholdene som samtidig skulle være *subjektivt* erfart.

⁵⁹⁵ Dagbladet, nr. 93, 22.3.1887, *ibid.*, 287.

⁵⁹⁶ Krohg, i forsvarstalen for høyesterett, 19.10.1887, trykt i Albertine, (Oslo: Gyldendal, 1998), 123.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Dagbladet, nr. 80, 12.3.1887, i Schmedling, "Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre", 286.

⁵⁹⁹ Krohg, "Den bildende kunst som led i Kulturbevægelsen", i Schmedling, "Høstutstillingen", 255.

⁶⁰⁰ *Ibid.*

⁶⁰¹ *Ibid.*

Formalt kommer dette til uttrykk i impresjonismens *tvetydighet*, der sentralperspektivet fortsatt tilsynelatende opprettholdes samtidig som sidestilte punktstrøk qva fragmentarisering av billedflaten, tar utgangspunkt i årsakene til synserfaringen, snarere enn i dens resultat. I prosessen mot mer naturtrohet innebærer derfor impresjonismen ikke bare et sluttstadium men samtidig starten på oppløsningen av den figurative koden henimot den modernistiske koden som kjennetegnes av den unike kunstners subjektive uttrykk slik den nettopp kom til uttrykk i *ekspresjonismen* og *symbolismen*.

Det er i et slikt perspektiv vi kan betrakte den iøyenfallende kontrasten mellom den unge Edvard Munchs debutmaleri *Paa morgenvisten* på Kunstnersalongen i 1883 og *Det syke barn* som ble malt bare tre år etter og stilt ut på Kunstnersalongen i 1886. Mens det første maleriets motiv, en tjenestejente som fyrer opp i ovnen, er naturalistisk, relativt objektivt fremstilt, og ifølge forfatteren Gunnar Heiberg, ”påvirket av Krohg”,⁶⁰² viser *Det syke barn* hvordan maleren subjektivt har erfart sin dødssyke søster gjennom tårevåte øyne. Malerisk kommer dette til uttrykk slik Aubert beskriver det som et ”halvt udskrabt Udkast”, ”en Abort, en af de, som Zola saa glimrende har skildret i *L'oeuvre*”, som får det syke barn til å virke eterisk som om hun ikke lenger å hører til denne verden, men med en ”skjønnhet” kritikeren ikke er blind for.⁶⁰³ Selv beskrev Munch at det neppe fantes noen maler som ”havde gjennomlevet til siste smertensdrik sit motiv som jeg i det syke barn”.⁶⁰⁴ I ettertid er Munch blitt hyppig sitert for følgende utsagn: ”Det skulle ikke lenger males interiører folk som leser og kvinner som strikker Det skulle være levende mennesker som puster og føler, lider og elsker.”⁶⁰⁵ Fremfor å utgjøre en kunstnerisk omvendelse eller et anti-naturalistisk manifest slik noen av ettertidens fortolkere vil ha det til, står denne uttalelsen ikke i strid med ”bohemkretsens kunststyn”, ifølge Magne Malmanger, som mener at det vel bare var Munch, som ”ved siden av Jæger selv”, gjennom hele sitt senere virke kompromissløst fulgte bohemens krav om å gi sitt liv helt og fullt i sin

⁶⁰² Gunnar Heiberg, sitert etter Arne Eggum, *Edvard Munch. Malerier - skisser og studier*, (Oslo: J.M.Stenersens Forlag A.S,1983), 34.

⁶⁰³ Andreas Aubert, nr. 569, 9.11.1886, sitert etter Schmedling, ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres styre”, 266.

⁶⁰⁴ Sitert etter Oscar Thue, ”Edvard Munch og Christian Krohg”, *Kunst og Kultur*, 56, 1973, 246.

⁶⁰⁵ Sitert etter Ragna Stang, *Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, (Oslo, 1977), 74.

kunst”.⁶⁰⁶ En slik fortolkning understøttes av Munch selv når han skrev at ”Det er ganske riktig at mine idéer modnedes i bohemens tid eller Hans Jægers tid....og feil når mange har villet ha det til at det var under Strindberg og tysk innflytelse under Berlinoppholdet i 1893-94, for da var allerede idéene modnet,” og jeg hadde i flere år malt ”Livbilder”.⁶⁰⁷

I det hele tatt kan *Paa Karl Johan* og *Skrik*, sammen med bildene Munch selv kaller *Livsfrisen*, fortolkes innenfor det perspektivet Kant trekker opp når han viser til ”menneskenes usosiale antagonisme” som en dobbelt tilbøyelighet til å ”være i samfunn” men samtidig til å ”støte det fra seg”.⁶⁰⁸ De stadige konfliktsituasjoner som stammer fra den ”dobbelt manglende evnen til å føle seg hjemme i samfunnet og til å leve utenfor det” er, ifølge Hannah Arendt, nettopp karaktéristisk for det ”moderne individ”.⁶⁰⁹

Rodins Balzac – Vigelands Camilla Collett

”I Rodins verk er det hender, uavhengige og små hender..... En hånd og den gjenstanden som hånden berører eller griper omformes begge til en ny ting, en ting til som ikke har noe navn og som ikke tilhører noen”
Rainer Maria Rilke om *la Cathédrale* og *le Secret*

”Se, den smelter! Den heller allerede til en side, den kommer til å falle”
var et utrop overhørt på Salongen da modellen til monumentet over Balzac ble stilt ut i 1898.

”Skulpturen er ikke lenger til for å for å tjene og dekorere arkitekturen. Skulpturen skal tjene og dekorere seg selv og har vel så meget rett og plikt til å stå direkte på jorden som et byggverk.
Gustav Vigeland 1909.

På slutten av 1800-tallet var det privatmarkedet som dominerte kunstfeltet. Betegnende nok var derfor kunstmalere relativt uavhengige av offentlige oppdrag etter hvert som utstillingen ble det stedet der malerne ikke bare kunne få vist, men også få solgt arbeidene sine. Billedhuggerne var derimot langt vanskeligere stilt. Deres skulpturer var ”tung materie” i salgsøyemed. Om billedhuggerne ikke

⁶⁰⁶ Magne Malmanger, ”Impressionismen” og *Impressionisten*. Chr. Krohg og det moderne gjennombrudd i 1880-årene”, i *Christian Krohg*, red Oscar Thue og Ingeborg Wikborg, (Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987), 48.

⁶⁰⁷

⁶⁰⁸ Immanuel Kant, *Idée d'une histoire universelle du point de vue cosmopolitique* (Paris: Collection Méditations) sitert etter *Discours et figures de l'espace public travers les "arts de la rue"*, red. Sylvia Ostrowetsky, (Paris: Harmattan, 2000), 223.

⁶⁰⁹ Hannah Arendt, *Vita Activa*,

produserte salgbare statuetter som kunne få innpass på kunstutstillinger, om de ikke produserte ”noe allegorisk, en kompliment til handelsstanden e.l.” slik Vigeland beklager seg fra Paris i 1893, så var de avhengige av oppdragsgivere og deres skiftende smak, ettersom offentlige støtteordninger og stipendier kun var sparsomt utbygd.⁶¹⁰

Slik har det seg at om kunstnerisk fremstilling av menneskekroppen uten allegorisk staffasje dermed var blitt vanlig i utstillingssammenheng, så vedvarte den *klassiske konvensjonen* atskillig lenger når det gjaldt offentlige kunstoppdrag, slik vi så det var et allegorisk oppdrag som ble foretrukket fremfor Manets forslag til veggmaleri i det parisiske rådhuset. Statuen til Auguste Rodin () av Balzac og flere av monumentene til Gustav Vigeland (), blant dem minnesmerket av Camilla Collett, kan tjene som eksempler på overskridelse av denne allegoriske konvensjonen.

Det er i Tredje stadium av autonomiestetikken insitusjonalisering på slutten av 1800-tallet, at dette skjer. Den markedsliggjøringen som Østerberg kaller ”a-sentrisk eller a-nomisk”, som en ”en stedsløs struktur av tilbud- og etterspørselrelasjoner mellom ukjente”,⁶¹¹ samsvarer med Wolfgang Kemps observasjon av autonomiestetikken ”normalform”, det vil si ”kunstverk som vare, kunstneren som fri produsent og publikum som spredt og amorf masse”.⁶¹² I et slikt markedsliggjort samfunn der kunstens hegemoniske samfunnsmessige funksjon er den *estetiske*, er heller ikke legitimeringsgrunnlaget for monumenter lenger selvsagt. Ettersom monumentet pr definisjon fortsatt skulle fungere som påminnelse om noe annet enn kunsten selv, nemlig minneverdige hendelser og personer, så var monumentenes kunstneriske status synkende omvendt proporsjonalt med monumentenes massive utbredelse.⁶¹³

To eksempler på denne prosessen er rytterstatuen av Karl Johan i Kristiania og minnesmerket over filosofen Giordano Bruno i antikkens arnested, Roma. Her til

⁶¹⁰ Gustav Vigeland, Paris, 1893. Sitert etter Tone Wikborg, *Gustav Vigeland mennesket og kunstneren*, (Oslo: 1983 H. Aschehoug forlag), 45.

⁶¹¹ Østerberg,

⁶¹² Kemp, ”Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik”, 12.

⁶¹³ I *Wirtschaft und Gesellschaft* fremhever Max Weber tre hovedformer for legitimering som i prinsippet også kan sies utgjøre *de borgerlige monumentenes legitimeringsgrunnlag*. De skulle være 1) tradisjonelle, 2) karismatiske, ettersom bare et lite antall verdige personer kunne bli gjenstand for æresbevisning og 3) legale, i og med at forutsetningen for et monuments tilblivelse nettopp var initiert som oppdrag fra offentlige myndigheter som så offisielt skulle stå for godkjenning og innvielse i overensstemmelse med samfunnet sentralt og lokalt. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, vol. I-III (Tübingen: Mohr, 1976) kap. 3.

lands er det i løpet av den lange tilblivelsestiden som førte til at Knud Bergslien fikk utføre rytterstatuen, mulig å registrere hvordan statuen går fra å være politisk legitimert til å bli mer estetisk motivert.⁶¹⁴ I Italia der Bruno ble oppfattet som pioner for et samlet Italia var den offentlige debatten langt mer sammensatt, selv om den ifølge katolsk presse i 1889 endte med innvarsling av ”radikalismen og den sosiale oppløsningens era”.⁶¹⁵

”Statuomanien”, inflasjonen av monumenter, slik vi ser det i europeiske byer i siste halvdel av 1800t-tallet, dreier seg om et paradoksalt fenomen. I et stadig mer differensiert samfunn myldret det av private borgere med ”fortjenestefulle bragder” som man fant grunn til å hylle offentlig med et minnesmerke. I skalaen av bestillere fra offentlige institusjoner via halvoffentlige og private organisasjoner og foreninger til privatforetak, spredte fenomenet seg raskt. I Tyskland ble kalt hangen til oppføringen av statuer kalt for ”Minnesmerkepesten” (*Denkmalpest*). Jo mer generelt legitimeringsgrunnlaget var, jo mer kontroversielt kunne det derfor vise seg å få gjennomført et monumentprosjekt, ettersom det uvegerlig dreide seg om flere motstridende interesser av politisk, ideologisk, religiøs og økonomisk art som avkrevde en minste konsensus sammenlignet med mer lokale avgrensede oppdrag. At klassiske referanser nærmest var stilltiende påbudt, slik som attributter (allegoriske eller sekulære) som antyder hvilken hendelse eller person som skal påminnes, høy sokkel (pedestall) samt plankett (skilt med navn, årstall mm.) bidro til en stadig dypere kløft mellom monumentets konvensjon og kunstens innovasjon.

Det er ut fra denne samtidskonteksten at Auguste Rodins monument over Balzac i 1898 blir en iøyenfallende kontrast, fremstilt som han er stående på en lav pedestall, med kroppen inntyllet i slåbrokk og med det følsomt modulerte hodet vendt mot fjerne horisonter. Minnesmerket ble da også avvist av bestilleren, la Société des gens de lettres, samt etterfulgt av en lang og heftig avispolemik.⁶¹⁶ Først nærmere førti år senere fikk Balzac tildelt sin nåværende plass blant menneskene og fotgjengerne han diktet om, på hjørnet av Boulevard Raspail og Boulevard Montparnasse. Før vi går nærmere inn på minnesmerket, så skal vi minne om

⁶¹⁴ Se Erik Mørstad *Fra politikk til politur* Karl Johan Magistergradsavhandling Universitet i Oslo

⁶¹⁵ Erik Berggren, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori Ett monumentprosjekt i Rom 1876-1889* (Lund: Artifex Ord & Bild, 1991) 192.

⁶¹⁶ Daniel Dobbels, ”Monument à Balzac, La patience des choses”, *Monument & Modernité, à Paris: Art, espace public et enjeux de mémoire 1802-1996*, (Paris: Paris Musée, 1996) 54.

samtidskonteksten på 1890-tallet da Gustav Vigeland oppholdt seg i Paris og frekventerte Rodins atelier.

Her hjemme skulle det bli Gustav Vigeland som mer enn noen bidro til å løse opp og skape variasjon når det gjelder konvensjonen for offentlige minnesmerker slik som statuene av hhv Henrik Abel og Camilla Collett er to av mange eksempler på. Etersom Vigeland er den billedhuggeren som i Norge har laget flest monumenter og portretter av politikere, vitenskapsmenn og kunstnere, over 100 i tallet, så skulle han dermed mer enn noen erfare på kroppen hva slags konsekvenser brudd med oppdragsgivers forventninger samt overskridelse av konvensjoner kunne få. Om han falt for en fristelsen til å lage noe ”allegorisk”, så ville det skje som han ”var allermost redd for”, nemlig at han ville ”gli inn blant pengemenn og bli filister”.⁶¹⁷ Slik Adolf Hildebrand utviste forakt for allegorisk skulptur, skulle Vigeland som svare som et ekko ved å harselere over ”disse stablene med figurer, hulter til bulter, med figurer og symboler, med bølger og trestammer og ”alt det som stygt er”, der det myldret av ”figurer på tå, danserinner, bukkeben og liggende figurer.”⁶¹⁸

Imidlertid ble Vigeland i Paris i 1893 introdusert for en radikalt annerledes skulptur enn den konvensjonelt allegoriske og naturkopierende, av den norske maleren Frits Thaulow. Det var på August Rodins atelier som han skal ha besøkt flere ganger ifølge korrespondanse. Her var det *allmennmenneskelige* motiver han møtte, lidelse og lidenskap, intimt, sensitivt og virkelighetsnært utført. Her så han også arbeider av den kvinnelige talentfulle billedhuggeren *Camille Claudel* (1864-1943) som Rodin overlot mye av modelleringen på større bestillingsverk til, særlig når det gjaldt hender og føtter. Det er sannsynlig at Vigeland derfor kan ha sett første versjon av *La Valse* som nettopp ble modellert det året han oppholdt seg i Paris, og som forestiller et nakent dansende par med lignende svai som den til Rodins Balzacmonument. Nyere forskning har søkt å finne ut av hvilke arbeider som er resultat av samarbeidet mellom Rodin og Claudel og hvilke verk som kan tilskrives hver enkelt.⁶¹⁹ Spesielt i den fasen da Rodin arbeidet med statuen av Balzac, kan det dokumenteres at Rodin tilbrakte mye tid sammen med Claudel.⁶²⁰

⁶¹⁷ Tone Wikborg *Gustav Vigeland*, (Oslo: Gyldendal) 45

⁶¹⁸ Tone Wikborg *Gustav Vigeland* (Oslo: Gyldendal, 19) 54

⁶¹⁹ Anne Delbée, *Une femme*, (Paris: Presses de la Renaissance), Reine-Marie Paris *Camille Claudel* (Paris: Gallimard 1983). *La Revue du Louvre*, katalog, utstilling Musée Rodin 1984.

⁶²⁰ Under arbeidet oppholder seg i lange perioder i Touraine, der han angivelig, ifølge samboeren Rose

På det tidspunktet da Vigeland frekventerte atelieret til sin mannlige kollega, var Rodin i gang med flere offentlige oppdrag. Han er eksempel på billedhuggernes vanskeligstilte kår ettersom det nettopp var via bestillingsverk han fikk subsidiert eget arbeid og ettersom han var firti år før han vant offisiell anerkjennelse på Salongen. Det var i 1880 med bronseskulpturen *Beseiret (Age Airien)* som tre år tidligere skapte skandale fordi den var så godt laget at noen hevdet det var en ren avstøpning.⁶²¹ Da Rodin ble oppsøkt av Vigeland var han femtittre år og hadde allerede i to år arbeidet med minnesmerket over Balzac, i åtte år med monumentet tilegnet *Borgerne fra Calais* samt i over ti år med en offentlig bestilling som aldri kom til å bli fullført, nemlig *Helvetsporten (La Porte de l'Enfer)* tiltenkt et fremtidig museum for kunstindustri (Arts décoratifs) som heller aldri ble utført. Likefullt er det nettopp via arbeidet med *Helvetsporten*, som er basert på Dantes *Inferno*, at de fleste av de frittstående skulpturene Rodin senere er blitt berømt for, kom til å ta form. Det gjelder *Tenkeren (Le penseur)*, *Kysset (Le Baiser)* samt *Ugolin, Fugit Amor og Martyriet*⁶²².

Oppdraget med *Helvetsporten* var bestilt som illustrasjonssyklus til Dantes *Divina Commedia* og startet med modeller utformet som et feltinndelt relieff i likhet med Rudes relieff på Triumfbuen. Rodin tok først utgangspunkt i en modell fra Dantes hjemland Italia, nærmere bestemt Ghibertis bronsedør på baptisteriet ved katedralen i Firenze. De første utkastene i brent leire viser da også en inndelig i åtte separate felt, men i den endelige versjonen er feltene brutt opp til fordel for en sammenhengende scene med en frontal skikkelse, tenkeren, omgitt av et vell av figurer der det blir opp til betrakteren å knytte an til Dante.

Mens Diderot fremhevet skulptur fordi det var en kunstart også blinde kunne forholde seg til, var det nettopp den tredimensjonale formen som var til å ta å føle på, som fikk Baudelaire til å ta avstand fra skulptur som selvstendig kunstart. Skulptur var en kunst *underordnet arkitektur*, den ”primitive kunsten” par excellence, ifølge Baudelaire, laget av og for primitive som tilhører en kultur der fingre og berøring,

Beuret, moren til hans barn, nettopp arbeider med utkastet til Balzac, men der han oppholder seg sammen med Camille Claudel. Den vridningen Rodin har gitt Balzac-statuen er karakteristisk for skulpturer både av Rodin og Claudel, blant annet av ”La valse” fra 1893, som komponisten Claude Debussy kalte ”beruset” og beholdt en versjon av (den påkledde) på arbeidsværelset til sin død.

⁶²¹ Beaux Arts Magazine hors serie, *Le musée Rodin*, 62 James Hall *The World as Sculpture, The changing status of sculpture from the renaissance to the present day* (London; Pimlico, 2000), 189.

⁶²² *Les Beaux Arts*, hors serie, 1999, ”Le musée Rodin”, 43 og 62.

heller enn øyne og syn dominerer.⁶²³

Et halvt sekel senere er imidlertid skulptur nettopp i ferd med å *løsrive seg fra arkitektur og bli en selvstendig kunstart*. Vigeland skrev at skulpturen ”ikke lenger er ”til for å for å tjene og dekorere arkitekturen”, men har både ”rett og plikt til å stå direkte på jorden som et byggverk”.⁶²⁴ Ikke bare skulle skulptur være uavhengig av arkitektur og maleri, men også overgå *fotografiet*. For sin del anvendte Rodin i sitt eget arbeid tegning og fotografi om hverandre. For eksempel brukte han fotografier av egne skulpturer som han tegnet direkte oppå for å lage skisser til nye skulpturer.⁶²⁵ Dessuten var det fotografiet som gjorde ham oppmerksom på synsvinkler og nærbilder (”close-up”s) som han kunne bearbeide skulpturelt. På den måten fikk han også anledning til mer detaljert å bearbeide øyeblikksbilder (”Snapshots”) som for eksempel av hender. Selv var Rodin opptatt av *bevegelsen* i skulpturen, nettopp den som bidrar til at skulpturen tilegnes av betrakteren over tid som prosess. Balzac-staturen var derfor et forsøk på å lage en form for skulptur som nettopp ikke var ”fotografisk”, ifølge ham selv.⁶²⁶ Skulpturen er ”utenfor kameraets rekkevidde” mente en amerikansk kritiker.⁶²⁷

Rodin tvinger tilskueren til å erfare arbeidet som resultat av en prosess der meningen ikke går forut for erfaringen, men blir til i *selve erfaringsprosessen*. Det er på verkets overflate at de to meningsprosessene sammenfaller og møtes, den utvendiggjøringsprosessen av gester som kunstnerens handling har resultert i som uttrykk og den innvendiggjøringsprosessen hos tilskueren som nettopp starter med overflatens form. Det er intet verk som bedre uttrykker akkurat dette enn monumentet over Balzac, ifølge Rosalind Krauss, som ser en sammenheng med en måte å tenke på som er utviklet på et helt annet felt, nemlig filosofiens, med Edmund Husserl og fenomenologen.⁶²⁸ Selv om de første utkastene til Balzac-staturen viser en naken mannskropp, så er kroppen i den endelige versjonen tildekket av morgenkåpen. Armer

⁶²³ Baudelaire, ”Pourquoi la sculpture est ennuyeuse”, i ”Salon de 1846”, *Baudelaire Critique d’Art*, 147.

⁶²⁴ Wikborg, *Gustav Vigeland* 1909.

⁶²⁵ Sitert etter James Hall, *The World as Sculpture The changing status of sculpture fro the renaissance to the present day*, (London: Pimlico, 2000), 330.

⁶²⁶ Hall, *The World as Sculpture*, 330.

⁶²⁷ Truman Bartlett in Albert E. Elsen, *The Gates of Hell by August Rodin*, (Standford, 1985) 137.

⁶²⁸ Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, 13. utg. (Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press, 1999), 28-30.

og hender er skjult under morgenkåpen der kroppen fornemmes som en sveipende gest der det skapes spenning i skjæringspunktet mellom hva vi i vårt indre forestiller oss privat og hva skulpturens ytre overflate offentlig formår å uttrykke. ”Se, den smelter! Den heller allerede til en side, den kommer til å falle” var et utrop overhørt på Salongen da modellen til minnesmerket av Balzac ble stilt ut i 1898.⁶²⁹

Rodin overskred ikke bare den knappe tiden han fikk til rådighet av bestilleren ”Société des gens de lettres”, et oppdrag som var tilkommet på Emil Zolas initiativ, etter at den billedhuggeren som først fikk oppdraget, Chapu, døde i 1891. Han overskred også *normen for monumenter* med den skrånende formen på Balzac-statuen.⁶³⁰ I det hele tatt skulle evnen til å fange inn bevegelse bli som typisk varemerke for Rodin, slik vi også ser det i andre arbeider som i skulpturen *Kysset* og i illustrasjonene til Baudelaires *Les fleurs du mal*.⁶³¹ *Tenkeren* ble senere plassert foran Pantheon Sorbonne i 1906 som den som ”tenker for den jevne sjel”, for det var ”arbeideren” som ble brukt som ”frihetens redskap”, arbeideren, som ”disiplinerte materialene og brukte dem i det sosiale fremskrittets tjeneste” og ”somygget den moderne verden”⁶³² Nå er ”arbeidernes tid kommet”, skrev Edvard Munch som mer enn noen skulle bidra til å overskride monumentkonvensjonen. Det skjedde med Munchs offentlige oppdrag for universitetet, som var planlagt tidlig, men ikke kom til utførelse før i 1916 nettopp på grunn av arbeidets radikale karakter.

Universitetet - Skeibroks gavlskulptur versus Munchs veggmaleri i aulaen

”Jeg begynte som impressionist men under de heftige sjæls og livsbrytninger i Bohemetiden gav impressionismen mig ikke uttrykk nok – Jeg måtte søge uttrykk for hva bevæget mit sind – Dertil bidrog omgang med Hans Jæger (male sitt eget liv) Det første brud med impressionismen var det syge barn – Jeg søgte uttrykket (expressionisme)” Edvard Munch

⁶²⁹ Sitert etter Hall, *The World as Sculpture*, 290.

⁶³⁰ Daniel Dobbels, ”August Rodin La Patience des choses”, *Monument & Modernité, à Paris: Art, Espace public et enjeux de mémoire 1891/1996*, (Paris: Parus musées, 1996), 54.

⁶³¹ Skulpturen av Dantes helter Paulo og Francesca som i ettertid er blitt kalt ”Kysset” fordi en kritiker ga den det tilnavnet under visningen av første versjon i 1887. Den er også karakteristisk for billedhuggerens skisseaktige måte å illustrere slik vi ser det i illustrasjonene av Baudelaires ”Les fleurs du mal” ”Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre...” kat. S 23 Ikke minst er den typisk for den skulpturen fra Helvetsporten som Vigeland har vært opptatt av, den fallende mann og sammenkrøpet kvinne, mannen løfter kvinnen L’enlèvement 1886.

⁶³² Undersekretæren for Henri Dujardin-Beaumetz, (James Hall s. 189)

”Vor Tids Malerkunst har til Skade for sig selv kopslet sig ind til en kraftøddende blot og bar Staffelikunst uden store Opgaver. – Den har skudt fra sig de rige Felter, som Indarbejdelsen og Samarbejdet med Arkitekturen byder. – Det står da til os Arkitekter at søge denne Forbindelse tilveiebragt.” Arkitekt Holger Sinding-Larsen

I motsetning til staffelimaleriet som var blitt lett omsettelig vare på privatmarkedet var skulpturen gjennom hele 1800-tallet ikke bare mer bundet til arkitekturen og til monumentale offentlige oppdrag, men som oftest også til et klassisk repertoar. Mens Vigeland beklaget seg over å måtte lage allegori Paris i 1893, var det nettopp en allegori billedhuggeren Matthias Skeibrok (1851-96) kom til å utføre i bronse i gavlfeltet på Universitetets tempelformede midtbygning Domus Media.

Skeibrok ble tildelt dette oppdraget etter en offentlig konkurranse i 1885, der det allegoriske programmet var gitt på forhånd. I motsetning til i Paris der Athenefiguren i perioden 1792 til 1794 ble brukt for vekselvis å legitimere republikk og fedreland, ble Athene-skikkelsen i Christiania, nær hundre år etter anvendt, for å rettferdiggjøre *mennesket som sådan*: ”Athene besjeler mennesket som Prometheus har skapt”. Riktignok er gavlfeltet dyktig utført med dels ”glimrende modellerte figurer” i en ”komplisert ikonografi” slik Pål Hougen fremhever.⁶³³ I vår sammenheng er poenget imidlertid å vise til *tidsumessigheten i samme periode*, når det gjelder avstanden mellom konvensjon og innovasjon, mellom den offentlige kunstens klassiske repertoar og den radikale kunstens eksperimenter. Uansett om Skeibroks gavl er ”rett bilde på rett sted”, så er den ikke til ”rett tid”, for da gavlen ble avduket i 1894, hadde Munch malt *Skrik* og *Madonna (kvinne som elsker)*, mens Vigeland hadde modellert *Helvetet* og Rodin stadig arbeidet med *Helvetetsporten*.

Munch, som tidlig fant impresjonismen utilstrekkelig for å uttrykke hva som beveget hans ”sind” i tråd med ”Hans Jæger – male sit eget liv”, og som selv karakteriserte *Det syke barn* som det ”første brud med impresjonismen”,⁶³⁴ kom i de fortløpende årene til å arbeide med en motivkrets i en billedsyklus han nettopp kalte *Livsfrisen*, et ”dikt om livet, om døden og kjærligheten”.⁶³⁵ I måten han malerisk håndterer motiver som sykdom, sorg, fortvilelse, begjær, sjalusi, svik og

⁶³³ Pål Hougen, ”Løstaktige tanker om utsmykking”, i *Norsk Kunstårbok/Yearbook of Norwegian Art 1994*, red. Olga Schmedling, (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), 44.

⁶³⁴ Edvard Munch, sitert etter Arne Eggum, *Edvard Munch Malerier – skisser og studier*, (Oslo: J.M.Stenersens Forlag AS, 1983), 46.

⁶³⁵ Edvard Munch i forord til katalog for utstilling hos Blomqvist i 1918, 2, sitert etter Jan Askeland, *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalnaleri 1918-1950*, (Oslo: Gyldendal, 1965), 31.

fremmedfølelse, suggestivt og syntetisk, med fargekontraster og ekspressiv linjeføring, gjenfinnes kjennetegn fra hhv. *ekspresjonisme*, *syntetisme* og *symbolisme*, alle retninger som lar kunstnerens *subjektivt erfarte liv* danne utgangspunktet.

I den tidlige resepsjonen av Munch er det et poeng, at det hersker forvirring om stilbetegnelser og om bedømmelse på estetiske versus moralske premisser. I 1892 ble Munchs utstilling i Berlin stoppet og kalt ”skandaløs”, mens han i Christiania stilte ut i 1895 og i Paris i 1896, både på *Salon des Indépendants* og på *Salon de l’Art Nouveau*. I Tyskland ble han kalt ”den norske impresjonist” (1894), mens den svenske symbolisten Ivan Aguéli i *L’Encyclopedie Contemporaine* hyllet hans bilder (1896) og redaktøren av *La Revue Blanche* skrev at det ikke var mulig ”å uttrykke følelser med større styrke.” (1895).⁶³⁶ At Munch, i likhet med Rodin, ble beæret med oppdraget å illustrere en utgave av *Les Fleurs du Mal* av Baudelaire, vitner om at Munch tidlig hadde få, men betrodde franske tilhengere. Selv om oppdraget aldri kom til utførelse fordi forleggeren døde, så kan skissene sies å utgjøre en differensiering av en motivkrets som allerede forelå i Munchs egen Livsfrise. Nettopp i årene 1896-97 fikk Munch i Paris stilt ut de fleste av Livsfrisens bilder: en ny utgave av *Det syke barn*, samt *Skrik*, *Vampyr*, *Kvinnen og døden* (*La mort qui aime*), *Angst*, *Kyss*, *Kvinnen i tre stadier*, *Sjalusi*, *Døden i sykeværelse*, *Ved dødssengen*, *Stjernenatt* og *Aften på Karl Johan*.⁶³⁷

Vi har sett at forskjellen mellom offentlige minnesmerker og den frie eksperimentende malerkunsten, mot slutten av 1800-tallet ble så stor at den kom til å tilhøre ulike felt. Mens offentlige monumenter gjerne var resultat av politiske vedtak og måtte gjennom tidkrevende tungroddede kompromissinnstilte byråkratiske beslutningsprosesser, så sørget privatmarkedets gallerister for å sette stykk-pris-kunstens innovasjoner i umiddelbar sirkulasjon. Derfor forholdt det seg slik at da universitetet i 1909 oppfordret norske kunstnere til å konkurrere om aulaens monumentale utsmykking, oppfattet mange malerkunst nærmest ensbetydende med staffelikunst.

Malerkunsten hadde ”kapslet sig ind til.....blot og bar Staffelikunst uden store Opgaver”, slik arkitekten Holger Sinding-Larsen, som sammen med Bødtker hadde

⁶³⁶ Sitert etter Eggun, *Edvard Munch*, 144.

⁶³⁷ *Ibid.*, 151.

tegnet universitetets aula, uttrykte det i 1911.⁶³⁸ ”Oljemaleri paa Lærred, der kan males paa Staffeli hvorsomhelst, og saa fæstes, hvor man har lyst.”, kan således aldri ”blive monumental Kunst”.⁶³⁹ Arkitekten slo derfor til lyd for frescomaleriets ”specielle Krav, som de arkitektoniske Omgivelser, Perspektivvirkningen, Lysforholdene m.m. uvægerlig stiller” deriblant akustikken.⁶⁴⁰ Han vektla ikke bare praktiske, men også estetiske grunner for å gjenoppta freskoteknikken som et egnet kunstnerisk virkemiddel i større monumentale offentlige oppdrag. At arkitektene ikke fikk slippe til i juryen og dermed ikke fikk medbestemmelse, bidro nok til at Sinding-Larsen gikk ut i offentligheten for å drøfte et, for allmennheten, viktig oppdrag.

Komitéens formann, mente at Edvard Munch og Gerhard Munthe ikke burde innbys på grunn av at deres kunstart ”formentlig ikke ville passe til salens stil”, noe professor Lorentz Dietrichson skal ha sagt seg enig i. ”Den opgave som festsalen stiller til den norske kunst er først og fremst denne: at skape *monumental rumkunst*. Dernæst den mer spesielle her: at tillempe denne rumkunst efter empiretidens stilfølelse, og præge den i nyklassisismens formstreng og rytmebundne aand”.⁶⁴¹

Imidlertid ble det til at Munch likevel i 1910 fikk levert utkast sammen med Gerhard Munthe, Eilif Petersen og Emmanuel Vigeland. Etter at samtlige utkast ble forkastet, ble Munch invitert til omkamp med Emanuel Vigeland. Selv om Munchs nye utkast, med to mot en stemme, nemlig Nasjonalgalleriets direktør, Jens Thiis, ble anbefalt til utførelse i 1911, stilte universitetskollegiet saken i bero. Den påfølgende mangeårige konflikten ble kalt *Aulastriden*. Først etter at Munch utenlands hadde vist tretti utkast og fikk tilbud om å utføre ”dekorasjonen ved Universitetet i Jena”, og først etter at et nytt kollegium var blitt valgt, som lot seg overbevise av Thiissin utrettelige agitasjon, mottok universitetet Munchs aulabilder i gave.⁶⁴² Midt under første verdenskrig, i 1916, fikk Munch fullført arbeidene på stedet.

I vår sammenheng er det et poeng at *Aulastriden*, utover det kunstneriske resultatet, fikk *institusjonelle konsekvenser*, ettersom det ble lagt premisser for samarbeid på tvers av felt. Lærdommen gikk ut på at konkurransene heretter burde

⁶³⁸ Holger Sinding-Larsen, Kunst og Lidenskab, Ap. 198.8.1911, Mrg/522.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ Holger Sinding-Larsen, Aftenposten 18.8.1911, aft/521.

⁶⁴¹ *Kunst og Kultur*, 1911, 112.

⁶⁴² Trygve Nergaard, i ”Maleriet i mellomkrigstiden”, i *Norges Kunsthistorie*, bind 6, (Oslo: Gyldendal, 1983), 150.

være åpne, slik formannen i Bildende Kunstneres Styre, Christian Krohg, hele tiden hadde gått inn for, i tillegg til at programmet og juryens mandat måtte være klart utformet, og at arkitekten burde være representert i juryen.

Når det gjaldt Munchs bidrag, overførte han det monumentale formatet han allerede dyrket i sine staffelibilder, og motivene var verken hentet fra eldre romutsmykkinger eller fra litterære kilder. Mens det var Dantes *Divina Commedia* som var utgangspunktet både for Rodin i den støpte bronsemodellen av *Helvetsporten* (1880-1917) og for Vigeland i leir-relieffet *Helvetet* (1894), så hadde ikke Munch noe litterært påskudd for å male *Livsfrisen* annet enn menneskelivets drama slik han selv erfarte det på kroppen. I aulaen så Munch for seg hvordan han kunne bearbeide noen av Livsfrisens sentrale motiver i monumental størrelse. Han hadde tidligere mislyktes i å samle Livsfrisens bilder som derfor ble spredt, etter to forsøk, hhv. i 1903, i Dr. Max Lindes hus i Lübeck, og i 1906 i Max Reinhardts Kammerspieltheater i Berlin.⁶⁴³ Munch selv, understreket i 1918 sammenhengen mellom *Livsfrisen*, på den ene side, som ”det enkelte menneskets sorger og gleder sett på nært hold”, og *aulabildene*, på den annen side, ”som de store og evige krefter”.⁶⁴⁴

I vår sammenheng der endring av kanon står sentralt, refererte Munch allerede i 1883 til maleren Wentzels utsagn om at det ikke lenger var mulig å ”afgjøre enten et billede var malt af en figurmaler eller landskabsmaler”.⁶⁴⁵ Historiemalere var bare representert med ”få og mindre heldige billeder” på Kunstnernes 2. Salong, for det var malerier med ””figurer i fri luft helst i knagende solskin” som var ”hyppige.”⁶⁴⁶ Aulaen skulle i det store og hele nettopp ende opp med monumentalmalerier av figurer i friluft med unntak av et rent landskap, *Solen*, på fondveggen, etter at et dystert fondveggutkast, *Menneskeberget*, som utgjorde en kunstnerisk parallell til Vigelands *Helvete* og Rodins *Helvetesport*, var blitt forkastet. Riktignok var Munchs opprinnelige idé, om ikke allegorisk, så i hvertfall i tråd med monumentkonvensjonens hyllest til diktere og åndsmennesker, ettersom fondveggen var tiltenkt fremstilling av Sokrates, Nietzsche og Ibsen, supplert av Bjørnson og

⁶⁴³ Johan H. Langaard og Reidar Revold, *Edvard Munch. Auladekorasjonene*, (Oslo, 1960), 22-24.

⁶⁴⁴ Munch, i forord til utstillingskatalog hos Blomqvist i 1918,

⁶⁴⁵ Edvard Munch i brev til Bjarne, (42) i *Edvard Munchs brev Familien Et utvalg ved Inger Munch* (Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1949), 55.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

Jonas Lie på sidefeltene.⁶⁴⁷ Imidlertid trådte idéen om å symbolisere selve universitetet i forgrunnen, og da nettopp med allegoriske fremstillinger av *Historien* tiltenkt den ene sideveggen, med en gammel mann under en trekrone, flankert av allegorier på astrologi og geografi. *Forskerne*, tiltenkt den andre sideveggen, ble etter prøveopphenging i aulaen i 1912, fullstendig omarbeidet. Av de de små ”forskerne” ble det til slutt bare tre nakne småbarn tilbake, og bildet har fått navn etter kvinnen, *Alma Mater*, som sinnbilde på universitetet. Riktig nok er aulabildene, som ble supplert av to mindr felt, hhv. *Kilden* og *Våkne menn i lysflommen*, motivmessig usammenhengende og kunstnerisk ujevne i malemåten, er det førsteinntrykket som er avgjørende, nemlig *Solen* på fondveggen, som utstråler motivisk og malerisk styrke og fyller rommet med dens egentlige funksjon, å danne en verdig seremoniramme.

Om *Solen* var kunstnerisk radikal sett i forhold til aulaens klassisistiske formspråk, var den derimot ikke i overensstemmelse med vitenskapens egen analytiske selvforståelse, som med sitt ”overflate-blikk” (Henri Bergson) fornektet de livskreftene solen er symbol på. I så henseende synes derfor etterskuddsvis *Solen* ”merkelig” i universitetets egen aula, ifølge Gunnar Danbolt.⁶⁴⁸

I vår sammenheng der integrasjon av overskridelse står sentralt, er poenget at først når Munch var blitt berømt og ifølge tanten, hadde fått ”full Anerkjendelse” og selv publikum ”troer, om ikke Forstaaelsen rækker til”, først da blir hans fortid som kunstner og hans øvrige gjøren og laden interessant, slik som for eksempel hans plakater.⁶⁴⁹ Betegnende nok er det først når det dreier seg om ”ein etablert bildekunstnar” at kunsthistorien får øynene opp for Munchs plakater, slik Jorunn Veiteberg konstaterer.⁶⁵⁰ Munch hadde tidlig laget plakater til teateroppsetninger i Paris, og når det gjaldt utviklingen av grafiske teknikker, særskilt tresnittet, er han å anse som pionér.⁶⁵¹ At han fikk tildelt en egen sal ved den prestisjetunge Sonderbund-utstillingen i Köln i 1912, der temaet var den moderne kunstens viktigste tendenser, og dessuten fikk egen sal i tillegg til Picasso i 1913 på Høstutstillingen i Berlin, dokumenterer at Munchs kunst var blitt integrert i kanon.

⁶⁴⁷ Eggum, *Edvard Munch*, 254.

⁶⁴⁸ Danbolt, *Norsk kunsthistorie*, 236.

⁶⁴⁹ Karen Bjølstad, 11.3.1909, *Edvard Munchs Brev*, 221.

⁶⁵⁰ Jorunn Veiteberg, ”*Det moderne maleri er plakat*” *Ein Historisk studie av norske bildeplakater 1898-1945*, dr.philos.-avhandling, Universitetet i Bergen, 2000, 61.

⁶⁵¹ Sidsel Helliesen, *Vi ser på grafikk*, (Oslo: C. Huitfeldt Forlag/Nasjonalgalleriet, 1987),.

Om auladekorasjonen, qva offentlig oppdrag representerer en overskridelse av den offentlige kunstens gjengse konvensjoner, var den imidlertid allerede ute av fase med innovasjoner i Munchs samtid. Lik Knut Hamsun i *Markens Grøde*, forble han tro mot årstidsvekslingen og naturen. Med sin troskap mot en ytre virkelighet, forble han en *figurativ kunstner*. Riktignok var han *moderne*, i den forstand at han representerer en ”dualistisk struktur”,⁶⁵² og at ”angst var tilstede over alt” i hans oeuvre, et utsagn av en fransk kritiker i 1897 som Munch gjenopprettet i katalogen til sin utstilling i 1918. Selv om han i vår sammenheng, kan karakteriseres som *moderne* i den forstand at angstvisjonene sprang ut av ”private erfaringer” men samtidig svarte til en mer allmenn ”samfunnsmessig situasjon”, preget av motsetninger, politisk uro og usikkerhet i befolkningen, slik Gerd Woll har spissformulert det,⁶⁵³ var han likefullt ikke lenger moderne, ifølge ham selv, i det 20. århundre, for han ”arbeidet motsatt den moderne stil”.⁶⁵⁴ Plutselig var han blitt perifer i forhold til kontinentale eksperimenter og bearbeiding av virkelighetsfragmenter, slik vi ser det i *kubismen* og *futurismen*.

Sammenfatning – fra klassisk til figurativ kode

”Med installeringen av opposisjonell kunst innenfor en permanent avantgarde, så kom denne gruppen selv til å erstatte det opposisjonelle publikum som midlertidig ble mobilisert av David og Courbet.; antagonismen ble abstrahert og generalisert; og utelukkende fra da av kom avhengigheten til et elitepublikum og en luksushandel der konsumering bli tatt for gitt” Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*

Kampen om autonomi innebar i en første fase i overgangen mellom representativ og borgerlig offentlighet (Habermas), mellom disiplinært og borgerlig sediment (Østerberg) først og fremst kamp for *politisk autonomi*.

I Første fase 1789-1830 demonstrerte vi hvordan autonomi hadde etiske implikasjoner, som del av det moderne prosjekt. Slik kan salongen, lenge før den franske revolusjon, som del av en gryende offentlighet med dens diskusjonsfora, sies å ha utgjort en relativ autonom scene for meningsutveksling om opplysningstidens

⁶⁵² Ulrich Weisner, ”Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen”, i *Munch. Liebe.Angst.Tod, Temen und Variationen. Zeichnungen und Graphiken aus dem Munch-Museum Oslo*, (Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1980), 441.

⁶⁵³ Gerd Woll, ”Angst findet man bei ihm überall”, i *Munch. Liebe.Angst.Tod.*, 334.

⁶⁵⁴ Munch, sitert etter Eggum, *Edvard Munch*, 258.

ideer i opposisjon til føydalt herredømme. I et slikt perspektiv blir Diderots salongomtaler og Jacques-Louis Davids salongmaleri en måte å mobilisere et opplyst aristokrati og et oppadstigende borgerskaps *politiske* pretensjoner.

Etter 1789-revolusjonen skulle dermed autonomi for det nye borgerstyre innebære frigjøring fra føydale forgjengere og dermed relativ frihet til å regjere på vegne av folket. Det er for å nå egne politiske mål, at de revolusjonære makthavere omfortolket forgjengernes ”representative” offentlige funksjoner og klassiske repertoar, først med arrangement av store revolusjonsfester og med oppførelse av antikiserende bygg og monumenter. Med tiltro til kollektiv oppdragelse, ble omfattende statlige kunstprogrammer iverksatt. Kunst, dvs den klassiske, med forbilder fra antikken, ble brukt for å *legitimere demokrati og republikk*.

Fremfor påminnelse qva forherligelse av fyrstemakt, var det nå snarere påminnelse om borgerlige dyder som skulle iscenesettes *offentlig til oppdragelse* av folket via arkitektur og monumenter med allegori hentet fra gresk og romersk mytologi. Som paradigmatiske eksempler på kunstens offentlige politiske didaktiske funksjon og på hvordan revolusjonære makthavere søkte å sentralisere produksjon og resepsjon av kunst, som derfor ble prisgitt politisk svingende konjunkturer, trakk vi frem prosjekteringen av gavlfeltet på Pantheon Sorbonne, slik teoretikeren Quatremère de Quincy formulerte dem og slik billedhuggeren Moitte utformet dem.

Denne første fasen ble videre på et kunstpolitisk nivå, både i Frankrike og Norge, markert med grunnleggelsen av de første offentlige kunstinstitusjoner som ledd i *institusjonalisering av relativ autonomi*. I Frankrike lot revolusjonære makthavere, folket, i hvert fall i prinsippet, ta del i kunstsamlingene ved at disse ble offentliggjort samtidig som visningen av kunst ble tilrettelagt for publikum med utvidet og mer regelmessig åpningstid for salonen. I Paris ble Louvre omgjort til et *offentlig kunstmuseum*, mens det føydalt organiserte akademiet ble modernisert. Offentlige kunstoppdrag ble delegert til et nyopprettet institutt for forvaltning. I Norge, preges den første fasen av en kontinentalt innstilt embetsmannselite med ideelle målsetninger som ikke lot gjennomføre. I Christiania, ble riktignok de første offentlige utstillinger arrangert i regi av initiativtakerne til et nasjonalt kunstakademi, men planen om et kunstakademi ble raskt skrinlagt, til fordel for en læreanstalt for håndverkerutdanning.

Både i Frankrike og Norge preges denne første fasen derfor av at kampen for politisk autonomi samtidig er nært forbundet med kampen for estetisk autonomi.

I den påfølgende *andre fasen 1830-1860* så vi imidlertid konsekvensene av tiltakende autonomisering. Det oppsto en *politisk krise* i farvannet av skillet mellom kapital og arbeid og den borgerlige offentlighetens utbredelse på midten av 1800-tallet med intervensjon av nye sosiale grupper som kjempet om hegemoniet. I Frankrikes hovedstad var det kunstnerplanen fra 1790-tallet kombinert med moderniseringen under Napoleon III og hans prefekt Haussmann på 1840-50-tallet, som ble vist som eksempel på det borgerlige sediment, mens det var Karl Johan og Homansbyen som ble trukket frem fra Norges hovedstad i kontrast til arbeiderstrøket på Kampen.

I denne perioden er det via *markedet, utstillingene og museene*, at kunst nådde ut til et større publikum, samtidig som kunst ble mer og mer erfart som noe autonomt og refleksivt. Det er i denne perioden at publikum ”sammenskyder skillinger” og stifter Christiania Kunstforening i 1836 og grunnlegger det første nasjonale offentlige museum samme år. Når kunst fungere overveiende på kunstfeltets premisser, tjener den ingen andre utenforliggende politiske eller sosiale funksjoner, enn den estetiske og autonome. Fremfor politisk opplysningsprosjekt, dreier det seg nå snarere om internalisert innvendiggjort oppdragelse, eller som det nå heter *borgerlig dannelse*. Det borgerlige publikum som først tok etter adelen i arkitektur og kunst så vel som atferd, klesdrakt og smak, inderliggjør etter hvert kunstdyrkelsen ved å innlemme den i oppdragelsen og ”utvikler kritisk distanse overfor offentlig prakt.”⁶⁵⁵

Således så vi at det er i denne andre fasen, at middelklassen, det borgerlige publikum, bemektiger seg hegemoniet som forvaltere av kunstforholdene, i styrene for museene, som kunsthandlere, og som ”smakstyranner” og ”monopolister” (Baudelaire). I denne perioden ble det klassisk repertoar fortrent til fordel for scener fra hverdagsliv og arbeidsliv der de på hverandre følgende stilbetegnelse er *romantikken* og *realismen* henholdsvis representert med Delacroix i Frankrike og Tidemand og Gude i Norge samt Courbet i Frankrike.

⁶⁵⁵ ”Man kan nøye historisk følge komponentene i det borgerlige herredømmets tiltakende desinteresse for representative fester og offentlige manifestasjoner. Dette kommer nærmest til uttrykk i de offentlige høytidenes stadig flaterende former, også når de besørges av ærverdige herskerhus. Man kan sammenligne de teatraliske feiringene ved Suez-kanalens innvielse; den særlige, av Marx beskrevne, loslitthet i Louis Bonapartes og hans omgivelsers representative opptredener; det improviserte i utropelsen av det Tyske Riket i speilsalen i Versailles; den borgerlige offentlighets selvframstilling fra 1880 til 1914, osv. -alltid blir det her meduttrykt at vesentlige interesser i den offentlige representants nok ikke inngår. Av dette kommer også den kritiske distanse overfor offentlig prakt.” Oscar Negt/Alexander Kluge *Offentlighet og erfaring, Til organisasjonsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighet*, Nordisk Sommeruniversitets skriftserie no. 3, overs. Rolf Reitan, (Kongerslev: GMT, 1974), 77.

Et distingvert publikums dannelse på resepsjonssiden svarer til en spesialisert kunstnerstands utdannelse på produksjonssiden (akademi, kunstskole). Etablering av nye offentlige kunstinstitusjoner (museum, teater, opera, konsertsal) blir heretter formidlere av kulturell kapital på distribusjonssiden. Etableringen av kunstinstitusjonene begrunnes rasjonelt og legitimeres via allmenn tilgjengelighet. Offisielt markeres distanse til politisk makt, stand og klasser så vel som til marked, ettersom kunstdyrkelsen gjelder utviklingen av det hele mennesket (humanismen).

Kunstnerisk gir dette seg utslag i at genregrensene brytes ned og nivelleres. Historiemaleriet taper terreng mens de mer private intime genrene som publikum lettere kan identifisere seg med, slik som folkelivsgenre, landskap og stilleben, tvert om vinner nytt terreng. Videre oppsto på den annen side dermed et skille av nyere dato mellom *l'art pour l'art* og *l'art pour l'homme*, eller kunst for livet, der kunstnere som dyrket rent estetiske verdier kom til å stå i strid med kunstnere som utviste et sosialt og politisk engasjement.

Det er i den tredje fasen 1870-1900 at relativ autonomi på nivå for det enkelte verk blitt virksom etter at relativt autonome kunstforhold er konsolidert. Det er også nå kunstnerne selv fikk tiltakende innflytelse og makt. Således er det først i denne fasen at den autonome estetiske funksjonen er blitt den hegemoniske sosiale funksjonen. Med andre ord er det først nå at den moderne profane treenigheten, kunstner, presse, publikum blir fullt ut virksom, ettersom det hersker et gjensidig avhengighetsforhold mellom kunster som produsent, kritiker som formidler og publikum som resipient og kritiker. Således er det først i denne perioden at kunst som refleksivt minne setter seg igjennom som den dominerende estetiske erfaring, der estetisk brukes i betydningen: umiddelbar sanselig erfaring som også er refleksiv, der kunst erfaringsmessig gir seg til kjenne som en overveiende subjektiv erfaring relativt uavhengig. Dermed er det først på slutten av 1800-tallet at forestillingen om kunst hos den jevne borger i publikum er blitt til den vi fortsatt drar kjensel på i dag: Kunst, ikke bare som et relativt fritt og autonomt felt, men også på verknivå, som refleksivt minne. Med andre ord når kunst tilsynelatende er uavhengig både av andre samfunnsfelts målrettede rasjonalitet på et kunstpolitisk nivå og samtidig uavhengig av sosiale og politiske funksjoner på verknivå. En anonym uttrykte det slik i Aftenposten i 1880 ”Kunsten er tilgjengelig for alle og har intet at bestille med den borgerlige Geschæft man bedriver.”

Som eksempel anvendte vi August Rodins statue av dikteren Balzac, for å vise at den relative autonomi som kunststoffentligheten åpner for, og som er forutsetningen for at Rodin kunne gi avkall på et klassisk monument slik han også ga avkall på en tradisjonell narrativ fremstilling i Helvetsporten, kan betraktes som en måte å iscenesette kunst qva påminnelse om et privat individuelt ”indre anliggende”, en autonom kunst som henvender seg til et autonomt individ.

Det er fordi den relative autonomien på dette tredje stadiet ble tatt for gitt, at kunstnerne selv fikk større frihet, dog betinget, samtidig med mer innflytelse og makt. De øvde motstand mot lekfolkens hegemoni, organiserte seg og forhandlet seg til medbestemmelse i kunstinstitusjonens instanser, slik som i offentlige museer men også private kunstforeninger. Likeledes var det først i denne tredje fasen, på 1870-1880-tallet, at kunstkritikk som profesjon satte seg gjennom her tillands, med Andreas Aubert. Han skrev kritikk i den forstand Charles Baudelaire definerte den femti år tidligere i forbindelse med sin omtale av 1846-salongen i Paris; nemlig som en selvstendig vurdering av kunst som distanserer seg så vel fra publikum som fra kunstner. I den relativt fersk og skjøre kunststoffentligheten i Norges hovedstad, så vi at det medførte risiko å utøve kritikergjerningen og å ytre seg relativt fritt. (Aubert)

I den tredje fasen, på 1880-tallet, da kunstnerne overtok roret og offentlig talte sin sak via tale, skrift og bilde, skulle et naturalistisk kunstsyn vinne frem. finansiering. Politikkens felt og kunstens felt er blitt konsolidert som to separate felt. Kunst som monument og minne utover seg selv, er derfor kommet helt i skyggen av kunst som refleksivt minne. Kunstnerisk sett, innebærer denne fasen et akselererende tempo av brudd med konvensjoner, av stadige *innovasjoner*, av kunstneriske nyvinninger, utallige ismer. (naturalisme, impresjonisme, ekspresjonisme...)

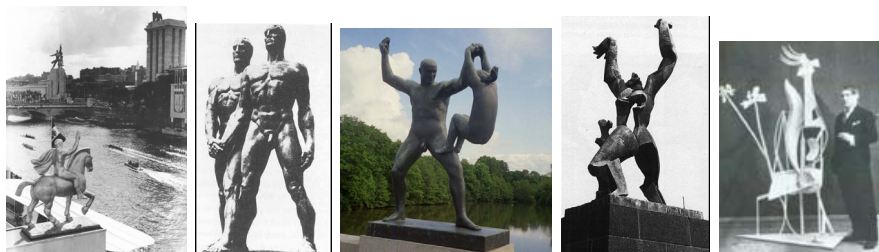
Denne endringsprosessen skjer slik på kunstens, eller rettere på kunstfeltets premisser. Konsekvensene av økt kunstnerisk frihet, var økt markedsavhengighet. Heretter ble innovasjon og overskridelse på kunstfeltets premisser gjeldende. Slik skulle det stadig mindre grupperinger av *troende* tilhengere blant publikum til for at stadig mer spesialiserte overskridelser skulle passere. Dermed ble kunstfeltet ”selvgående” i vekslingen mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon. Slik kan denne avledede og abstraherte vekslingen mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon på markedets og kunststoffentlighetens premisser i en forstand sies å ”erstatte” den reelle antagonismen mellom kunstnere og publikum som begge sto i opposisjon til den bestående overmakt slik vi så i den første fasen av relativ autonomi

på begynnelsen av 1800-tallet. Nå var museet qva "estetisk legning dannet som institusjon". Slik ble den kontekstuavhengige erfaringen av kunstverk hegemonisk, der "museet oversees til fordel for verket" samtidig som "verket på sin side ikke eksisterer uten via museet" slik kunstneren Daniel Buren har formulert det i vår tid. I kampen om avantgardestatus, så vi kunstnere slo seg sammen i grupper som fungerte som distinktivt tegn *utad*, slik den enkeltes signatur, personlige og "originale" kunstneriske uttrykk, skulle fungere som distinktive trekk *innad* blant grupped medlemmene. Det prisverdige ved "kunst" kom slik mer og mer til å kjennetegnes ved det som ikke lot seg økonomisk prissette, nemlig ved det som ikke lot seg innveksles eller byttes, altså i den immaterielle "åndelige" verdien. Dermed så vi at det først var i denne tredje fasen av autonomisering, at logikken med overskridelse, reaksjon og integrasjon satte seg igjennom.

MODERNISTISK KUNST 1900-1960-TALL

MUSEER FOR MODERNE KUNST

FUNKSJONALISTISK SEDIMENT



Øv. til høy: Museum of Modern Art, New York.
 Fra ve.: Palais Chaillot, 1937, Paris, arkitektene: Carlu, Boileau, Azéma, Aubert, Viard, Dandel, Dastugne.
 Picasso "Guernica" på Verdensutstillingen i Paris 1937, Youngstorget Oslo, Monolitten av Gustav Vigeland, som tre steinhuggere holdt på med fra 1929-1943. Oslo.
 2. rad: Den tyske (Albert Speer) og den russiske (Boris Iofan) paviljongen på verdensutstillingen i Paris 1937, Tysk skulptur, Joseph Thorak, i 1937, Vigelands broskulptur, Ossip Zadkine, "Monument to a Destroyed City", 1951-53. Rotterdam, /Picasso Modell til monument for Apollinaire
 3. rad.: Kunsternes Hus: Blakstad og Munthe-Kaas, 1930/Guernica på "Huset" 1938/Fysikkbygget på Blindern. Universitetet i Oslo: Finn Bryn og Johan Ellefsen, 1920-35. Per Krohgs monumentutsmykking "Atom i verdensrommet" 1937. Henrik Sørensen: Folket i administrasjon og arbeid, på Rådhuset. Oslo Rådhus: Arneberg og Poulsson 1933-50. Oslo Universitet 1959-1968: Leif Olav Moen. Arnold Haukeland "Air" 1960, Per Palle Storm "Arbeideren" 1957. /Ola Enstad Arbeiderpartiets hus, Oslo, hånd med rose. 1991.

Kapittel III

1900-1960 MODERNISME –

funksjonalistisk sediment – museer for moderne kunst

Innledning – modernisme som kode – kapiteldisponering

”Dette er ikke en tid for politisk kunst, men politikken har emigrert inn i autonom kunst og ikke noe annet sted synes den å være mer politisk enn der den (kunsten) synes politisk død.”

Theodor W. Adorno, fra ”Commitment”, essay skrevet i 1962.

”Dermed går man inn i modernismen, siden det er i den modernistiske perioden skulpturell produksjon opererer i forhold til tap av sted og produserer monumentet som abstraksjon dvs monumentet som ren markør eller base, funksjonelt stedsløs og overveiende selvreferensielt.”

Rosalind E. Krauss ”Sculpture in the Expanded Field”, i *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*

Dette kapitlet er viet overskridelsene av en århundrelag ”realistisk” figurativ avbildningstradisjon samt den påfølgende institusjonaliseringsprosessen, der koden for modernisme blir hegemonisk kanon.

Koden fremstilles på tre nivåer som svarer til kapitlets oppdeling i tre separate avsnitt. På det politiske nivå omhandler vi kunst og arkitektur i lys av Dag Østerbergs begrep om funksjonalistisk sediment definert som politisk avtrykk av det han kaller den sosialliberale politiske koden. På det kunstpolitiske nivået, er det museet som sosialiseringsinstitusjon vi tar for oss representert ved en historisk ny kategori museer, nemlig museer for moderne kunst. På nivået for det enkelte verk er det integrasjonsprosessen av enkeltprosjekter som omhandles.

Modernisme som kode blir tematisert på disse tre nivåene for å vise kontinuitet og brudd mellom kunstfelt og sosialt felt, mellom kunstoffentligheten og en større offentlighet.

Med konsolideringen av et relativt autonomt felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, så vi i forrige kapittel at konvensjoner som tidligere ble

oppretholdt av sentrale institusjoner som akademi og salong tok til å bli foretrekt til fordel for *innovasjon* som et historisk nytt markedsbetinget kriterium. I denne prosessen ble ”form” viktigere enn ”innhold”, det sjeldne og unike ble stadig mer ”normalt” og signatur og gruppedannelser ble måter å skjelne fra hverandre kunstnere og kunstuttrykk på.

Et skjellsettende vendepunkt kom med *impresjonismen* som heller enn å betrakte hverdagserfaringens syn på virkeligheten som objektivt gitt resultat og utgangspunkt for avbildning, tok til å utforske årsaken til selve synserfaringprosessen ved å fragmentarisere billedflaten men uten å gi avkall på sentralperspektivet. Heretter ble interessen forskjøvet fra fremstilling av virkeligheten som objektivt gitt, til fremstilling av virkeligheten slik kunstneren subjektivt erfarer den.

Denne prosessen åpnet for pluralisme når det gjaldt utforsking av ulike aspekter av billedkunstens spesifikke egenart. Dermed dreier det seg om overskridelse av de konvensjoner, kriterier, praksiser og prinsipper som kjennetegner figurativ kunst. Disse etterfølges på få år av en rekke avvik fra den hegemoniske normen. Normen for sentralperspektivet og måten å fremstille volum på overskrides med *kubismen* som også åpner for nonfigurativ gjenstandsløs kunst. Normen for figurativ objektivitet overskrides med *ekspresjonisme*, *suprematisme* og *konstruktivisme*. Videre overskrides den hevdvunne måten å fremstille gjenstandenes ”lokalfarge” på med *fauvismen*. Avvik fra normen for borgerlig moral og humanisme som før ble lagt til grunn som implisitt udiskutabelt premiss ble overskredet med *futurismen*. Med de *dadaistiske* bevegelsene var det rasjonalitetsnormens grenser som ble stilt spørsmålsteget ved, utforsket og overskredet, mens grensene for det som gjaldt for å være sannsynlig i bevisst våken tilstand ble overskredet med *surrealismen* som utforsket drømmer og det ubevisste. Først og sist skulle resepsjonen av kubismen være utgjøre et skjellsettende veiskille for flere av de ovenfor nevnte avantardebevegelsene.

På hvilket tidspunkt en allmenn oppløsning av ”realismen” som figurativt formspråk i maleri og skulptur kan sies å være overskredet og omtalt som sådan, har prioritet fremfor ”hvem som kom først med hva”. Det er først når overskridelsene er institusjonalisert, at deres ”forhistorie” får interesse.

Vi har pekt på at avstand i tid sammen med kollektiv aksept er to forutsetninger som må være oppfylt for at integrasjon av overskridelser i kunsten skal

kunne skje. Imidlertid er ikke dette forutsetninger som kan reduseres til den gjengse oppfatningen at ”går det lang nok tid, godtas alt”. Poenget er jo nettopp å historisere integrasjonen av overskridelsene ved å vise at det slett ikke er hvilke som helst overskridelser som kan integreres til hvilket som helst historisk tidspunkt.⁶⁵⁶

At tre samtidige fenomener fra 1910-20-tallet, som Malevichs *Sorte kvadrat*, Picassos og Braques nonfigurative kubisme og Duchamps *readymades*, etterpå skulle integreres på to ulike tidspunkter, hhv. på 1940-tallet og på 1960-tallet, demonstrerer at det dreier seg mindre om historisk kronologi enn om overskridelsens radikalitet – dvs arten av overskridelse. Det skjer ingen integrasjon uten via noe relativt kjent, og derfor er det figurasjonsoppløsningen som integreres før *readymades*, ettersom den type overskridelse som det nonfigurative representerer, foregikk innenfor velkjente medier, som maleri og skulptur. ”Kubismen har holdt seg innenfor maleriets grenser og begrensninger uten pretensjoner om å overskride disse” fastlo Pablo Picasso i 1915.⁶⁵⁷

Først etter annen verdenskrig, altså på slutten av perioden mellom 1900 og 1960 som dette kapitlet omhandler, kan nonfigurativ kunst anses som integrert. 1945 markerte derfor ikke bare et politisk skille, men også et kunstnerisk. New York overtok hegemoniet som internasjonal kunstmetropol etter Paris som hadde innehatt denne posisjonen i over hundre år. Før den tyske invasjonen av den franske hovedstaden i 1940, beholdt derfor Paris posisjonen. Etter hvert ble både Paris og New York tilfluktssteder for kunstnere og intellektuelle som søkte seg bort fra totalitære regimers hovedsteder som Berlin og Moskva. Paris var dermed eksil for den personen som skulle skrive et av de mest særpregede testamentene om den, nemlig den tyske filosofen Walter Benjamin. Det var han som kalte Paris for *Det nittende*

⁶⁵⁶ Det ”radikalt nye” har alltid bare ”skrikets betydning og verdi” fastslår Dag Østerberg. ”Men noe siver igjennom og gjør seg gjeldende. Det omdanner fortiden i sitt bilde og samtidig begynner omtolkningen.” ”Gjentakelse og fornyelse/Repetition and Renewal”, (Oslo: *TERSKE* (tidsskrift for Museet for samtidskunst 1990) 98. Også Pierre Bourdieu påpeker at det radikalt nye eller ”avantgarde”-kunst knapt nok er ”samtidig” ettersom det til å begynne med kun dreier seg om en håndfull tilhengere eller ”troende”: ”La production des la croyance”, 38-39.

⁶⁵⁷ ”Cubism has kept itself within the limits and limitations of painting, never pretending to go beyond it” uttalte Picasso i 1923 i intervju med den amerikanske kritikeren Marius de Zayas i tidsskriftet *The Arts*, N.Y. Før første verdenskrig oppholdt Zayas seg i Paris i kretsen omkring Picasso og Braques sammen med kritikeren og forfatteren Guillaume Apollinaire. Zayas bidro til at Picasso fikk stilt ut i USA allerede i 1911, og ble direktør for the Modern Gallery i N.Y. i 1915. *ART in Theory 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Cambridge, Massachusetts, Oxford, England: Blackwell publishers, 1993), 213.

århundres hovedstad i *Das Passagen-werk*, og som med essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen* satte fingeren på et tidstypisk fenomen som få tok til seg i hans egen samtid.

Mens Paris i mellomkrigstiden beredte grunnen for kunstnere som Picasso, Braque og Vlaminck, skulle deres kunstneriske uttrykk under navnet Lyrisk abstraksjon og Parisskolen (*Ecole de Paris*) bli ”stjålet” av New York for å bli omdøpt der til Abstrakt ekspresjonisme (*Abstract Expressionism*).⁶⁵⁸

Etter 1945 ble modernismen således ”amerikanisert”, eller rettere sagt internasjonalisert.⁶⁵⁹ Etter hvert som USA var i ferd med å bli dominerende stormakt så behøvde ikke kunsten være nasjonal, bare den var i overensstemmelse med USAs påtvungede modell for global nyliberalisme.”⁶⁶⁰ De ”herskende i vesten” signerte en fredstraktat med radikal kunst der det ”det abstrakte maleriet” ble ”understøttet av den store tyske industrien” mens ”Generalens kulturminister” i Frankrike het ”André Malraux” fastslo Adorno i et tilbakeblikk.⁶⁶¹

Etter annen verdenskrig skulle dermed abstrakt eller nonfigurativ kunst bli den offisielt dominerende referansen for betegnelsen modernisme. Tilsvarende skulle betegnelsen International Style referere til en arkitektur som var blottet for distraherende fortidige ”innholds”-referanser, det være seg av politisk, historisk, nasjonalt, ornamentalt eller ”realistisk” slag. Disse ”rene” og ”ubesmittede”, formalt definerte stilbetegnelsene egnert seg som ideologi for etterkrigstidens politikk, Den kalde krigen, så vel som for markedskreftenes uhemmede dynamiske spill. New York City var forlenget etablert som etnisk, kulturell og kriminell smeltedigel for europeiske innvandrere. Immigrantenes håp om innfrielse av frihet ble først bekreftet sjøveien av Frihetsstatuen, emblem for New York og symbol for uavhengighetserklæringen, for dernest kanskje å få frihetsløftet avkreftet på stedet der statuen var plassert, nemlig Ellis Island. Her på denne øya, immigrasjonspolitiets

⁶⁵⁸ Serge Guilbaut, *How New York stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

⁶⁵⁹ Jonathan Harris, ”Modernism and Culture in the USA, 1930-1960”, i *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, 2. utg. (London and Cambridge: Yale University Press in association with the Open University, 1994), 62.

⁶⁶⁰ ”... I neste stadium skal vi se at denne amerikanske dominansen er ”undertrykt” sublimert for til gjengjeld å fremstå som ”internasjonal”, der det ikke lenger er påkrevd at kunst skal være amerikansk, men bare at den er skapt i overensstemmelse med USAs påtvungede modell for global nyliberalisme.” Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 18.

⁶⁶¹ Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, overs. av Arild Linneberg, (Oslo: Gyldendal, 1998), 436-37.

base, ble utallige innvandrere vurdert som ”uverdige borgere” og deklassert som potensielle amerikanere. Mellomkrigstidens utbredte rasistisk pregede skepsis til europeiske innvandrere er slående også på kunstfronten. For eksempel hevdet kunstmaleren Benton, som før første verdenskrig var tilhenger av europeisk moderne kunst, men som i mellomkrigstiden ble New Deal-nasjonalist og ”sosialrealist”, at importen av nonfigurativ kontinental modernisme representerte ”estetisk kolonialisme” og derfor var uverdig for den nasjonale kunsten som kunne forventes av ”produsentene til en sann Ellis Island kunst”.⁶⁶²

New Yorks kunststoffentlighet, med metropolens akselererende tempo, nettverket av museer, gallerier, tidsskrifter og investerende businessmen, bidro til et høyt oppdrevet tempo der kunstneriske overskridelser raskt ble reagert på av kritikere og kunsthandlere for så i neste nå å bli institusjonalisert. Imens ble kampen blant kunstfeltets aktører uopphørlig utkjempet for at atter andre og nye overskridelser skulle få innpass. Den kjappe omløpshastigheten mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon, som vi med Bourdieu kaller Endringens logikk - kan slik sies å ”overskride” den mer bedagelige flanørfarten som kjennetegnet kunstmetropolen Paris på 1800-tallet.

Etter 1900 skulle denne logikkens tid og romdimensjon synes mer ukontrollert, ettersom tempoet steg samtidig som stedene for ”overskridelser” spredte seg. Med andre ord var ikke lenger Paris det utvalgte stedet eller metropolen, der avantgardebevegelser tok form, men flere steder som Berlin, Moskva, Dresden, Amsterdam og Wien. Fra og med 1900-tallet og før første verdenskrig kom det til en pluralistisk eksplosjon av ismer.

I den videre gjennomgangen forutsetter vi derfor at det er i vekselvirkningen mellom kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon, og mer spesifikt i vekselvirkningen mellom kunstnerisk overskridelse, reaksjon og resepsjon (Heinich), at endring lar seg registrere.

På 1900-tallet bidro kunstfeltets økte autonomisering til økt akselerering mellom en gitt overskridelse, reaksjon på den og integrasjon av den. Kunstfeltets økte

⁶⁶² ”USA invaderes av fremmede, tusener som konstituerer en akutt fare for politikkenes helse....disse bevegelsene har blitt fremmet av typer som ennå ikke passer inn som estetisk naturalisering av produsentene til en sann Ellis Island art.” Benton sitert etter Barbara Rose, *Readings in American Art since 1900*, (London: Thames & Hudson, 1968), 27, 54.

differensiering og spesialisering bidro til kunstnerisk pluralisme og dermed til økt og differensiert koding av kunst.⁶⁶³ Denne prosessen førte igjen til at kløften mellom små kunsteliter og et større publikum økte. Den økte kodingen styrket samtidig kunsternes overlevelsesmuligheter ettersom det var behov for stadig færre tilhengere for å skape seg et navn og dermed for å delta i konkurransen om avantgardestatus. En av samtidens franske teoretisk orienterte kunstnere som refererer til dette, er Maurice Denis, mannen bak sitatet om at ”bildet – før det blir en hest i en slagscene, en naken kvinne, eller en eller annen anekdote, først og fremst er en plan overflate dekket med farger i en viss orden.”⁶⁶⁴ Med sine innsiktsfulle kunstkritikker var han premissleverandør for utstrakt resepsjon og videreforkning av blant andre Cezanne. I 1909 skrev han at ”produksjon av moderne kunst strekker seg ikke særlig langt ut over en liten sirkel av initierte; små klikker som drar fordel av den. Enhver type ”sensibilitet”, enhver kunstner, så ufullkommen han enn måtte være, har en liten skare beundrere til rådighet, nemlig publikum.”⁶⁶⁵

Her minner vi videre om at den karismatiske ideologien som Bourdieu refererer til, verken kan tilbakeføres til kunstneren som opphavsmann (produsent), eller til promotøren, dvs galleristen, kritikeren mm. som produsent, men til den *troen* som gjør ideologien mellom kunstfeltets aktører virksom. Med andre ord har vi med kunstfeltets mangetydige mellommenneskelige kommunikasjon å gjøre. Jo nærmere vi kommer kunstfeltets sentrale aktører, jo mer tvetydig blir slik kommunikasjon, ettersom de mest radikale overskridelsene knapt har tilhengere. I hvert fall er de ikke blitt reagert på, eller satt ord på i et slikt omfang at de berettiger til å bli omtalt som avantgarde. Vi gjentar derfor poenget med at det først er med ettertidens institusjonalisering at overskridelser blir registrert som sådan (Bourdieu/Heinich), slik

⁶⁶³ Bourdieu, *Les règles de l'art*, 266.

⁶⁶⁴ “Se rappeler qu’un tableau – avant d’être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.” Maurice Denis (1870-1943) under signaturen Pierre-Loui, “Définition du Néo-Traditionnisme”; *Art et Critique*, 23.8.1890, 540. Sitert etter Denis Riout, *Qu’est-ce-que l’art moderne?* (Paris: Gallimard, 2000), 51.

⁶⁶⁵ “The productions of modern art do not extend far beyond a small circle of initiates; these are small coteries which benefit from it. Every type of sensibility, every artist, incomplete though he may be, possesses a set of admirers, his public.” Maurice Denis, “From Gauguin and van Gogh to Neo-Classicism”, først publisert i *L’Occident*, Paris, 1909, gjenoptrykt i *Théories 1890-1910*, Paris, 1912. Sitert etter *Art in Theory 1900-1990*, 47-53.

vi tilsvarende kan si at det først er med gjenkjennelsen (Østerberg) at erkjennelse blir mulig.⁶⁶⁶

Ettertidens hegemoniske retrospektive bruk av begreper som ”avantgarde” og ”moderne” har bidratt til å trekke oppmerksomheten bort fra samtidskontekstens motsetninger. Slik har ettertidens resepsjon bidratt til å produsere gjengse illusoriske forestillinger om ”hvordan det faktisk var”, ved å projisere ettertidens betegnelser på en fortid der disse betegnelseres referanser, sett fra samtidsens ståsted, fortonet seg mer spredte og motsetningsfylte. Selv om den parisiske offentligheten satte dagsorden for kunstneriske innovasjoner, så ble ”avantgarde” i fransk 1800-tallskontekst mer forbundet med politisk samfunnsengasjement (Saint-Simon-sosialisme, se kap. II) enn satt i forbindelse med kunstnerisk avantgarde.

Det skjedde først etter 1945 i farvannet av den massive resepsjonen av nonfigurativ kunst så vel som av en utbredt fortolkning av den, nemlig kritikeren Clement Greenbergs.⁶⁶⁷ I henhold til denne fremstilles moderne avantgarde som et lineært forløp som starter med impresjonistene og Manet. Således er det kortversjonen av den Greenbergske fortolkningen som er blitt hegemonisk etter 1945. Heretter kom moderne og avantgarde til å konnotere relativt utvetydig til kunstnerisk formalisme snarere enn til politisk avantgarde.

Dermed er det mindre begrepsbruken slik den forekom i 1800-tallet samtidsdebatter, enn den måten vår egen samtids gjengse bruk, slik den nåværende bruken retrospektivt er blitt projisert på 1800-tallet, som har vært bestemmende for den hegemoniske oppfatningen av avantgarde. Paul Wood påpeker den senere ”allestedsnærværende” bruken av begrepet ”avantgarde” som har autorisert ”begrepets utbredte retrospektive anvendelse hos historikere” for å karakterisere sen 1800-tallskunst fra Frankrike.⁶⁶⁸

Riktignok ble fransk kunst tilsynelatende stadig mer refleksiv i sin sentrering om ”interne” formale problemer. Det dreide seg om å gjøre kunstneriske virkemidler uavhengig av fortidens avbildningskonvensjon for snarere å fremheve virkemidlene

⁶⁶⁶ Østerberg, *Sosialfilosofi*, 72.

⁶⁶⁷ Clement Greenberg, i *Towards a newer Laocoon*, publisert i 1940, og senere med *Modernist Painting*.

⁶⁶⁸ Paul Wood, ”The avant-garde in the early twentieth century”, i *The Challenge of the Avant-Garde*, red. Paul Wood, (New Haven & London: Yale University Press in association with The Open University, 1999), 183.

som sådan, slik som komposisjon, fargekonstellasjon og penselføring. Imidlertid gjelder det for flere av begrepene som den formalistiske utforskningen tok i bruk og legitimerte seg via, at de refererte like mye til samfunnet som til kunsten. Hvordan de ulike avantgardebevegelsenes resepsjon av ulike fasetter av hhv. ekspresjonisme, kubisme og futurisme kom til uttrykk i ny kunstnerisk produksjon, var slik avhengig av hvilke kontekster, det være seg nasjonale, lokale og kulturelle, som avantgarde-redaktørene virket innenfor.

Før 1945 ble samfunnsengasjement for mange av avantgardebevegelsene nærmest forutsatt som premiss. Stridighetene gjaldt mer uenighet om mål og midler og graden av autonomi, slik vi kommer til å vise eksempler på. Den enkelte kontekst er avgjørende for bruken av begreper som 'moderne' og 'avantgarde' så vel som bruken av isme-betegnelser som futurisme, kubisme etc. slik disse kommer til uttrykk i resepsjonen og integrasjonen av kunstneriske overskridelser.

I det følgende skal modernisme som kode tematiseres på tre nivåer for å vise endring som hhv. kontinuitet og brudd mellom autonomi på kunstfelt og sosialt felt, mellom kunstoffentlighet og en større offentlighet.

På politisk nivå A Funksjonalistisk sediment tar jeg for meg utvalgte eksempler av monumenter, kunst og arkitektur i hhv. Paris og Oslo. I Paris fremheves Marsfeltet, (Champs de Mars), som rett før krigsutbruddet i 1937 utgjorde arena for Verdensutstillingen med den tyske paviljongen (Albert Speer) og den russiske paviljongen (Boris Iofan). Det var på dette området at museene for moderne kunst etter 1945 skulle bli anlagt. Et poeng i denne del A er å peke på at det funksjonalistiske sedimentets "sosiomaterie" som for oss i dag fremstår med tilnærmet "felles" visuelt uttrykk, ble legitimert med så tilsynelatende ulike politiske strategier som nazismen og kommunismen. "Korporativismen" som under Hitler og Stalin kom som politiske direktiver ovenfra, var tvert om frivillige forhandlinger mellom offentlige organisasjoner og kunstnergrupper i sosialdemokratier som det norske, der kunstnere selv bestrebet seg på et sosialrealistisk,

”samfunnsforherligende” maleri.⁶⁶⁹

I Oslo er det Vigelandsanlegget på Frogner som brukes som eksempel.

På kunstpolitisk nivå B Museer for moderne kunst skildres integreringen, eller rettere institusjonaliseringen av modernisme som nonfigurativ formalistisk avantgarde eller Abstract Expressionism, via to sentrale premissleverandører på hver side av Atlanteren, hhv. *Museum of Modern Art (MoMa)* i New York og *Documenta* i Kassel i Tyskland. Vi ser på MoMa som modell for den nye kategorien museer, og tar for oss ”installeringen av estetisk autonomi”. Vi ser nærmere på hhv. Documentas første utstilling i 1955 der hensikten var å ”rehabiliterer den moderne kunsten” i forhold til Nazitysklands førkrigspropaganda. Deretter tar vi for oss hhv. MoMas og Documentas funksjon på det internasjonale kunstmarkedet som viktige sosialiseringsagenter for autonom kunst.

I det siste avsnittet C Monumenter på nivå for det enkelte kunstprosjekt, omhandles disse i kampen om avantgardestatus blant aktører på kunstfeltet. Vi tar for oss kunst og monumentprosjekter i pågående kamper om avantgardestatus mellom konkurrerende kunstkoder i tre ulike faser, henholdsvis 1) *R Avantgardebevegelser rett før og etter første verdenskrig*, fra 2) *Mellomkrigstid* samt fra 3) *Etter annen verdenskrig*.

De mediene som flere av avantgardebevegelsene tar i bruk, slik som film, design, plakater og fotografi har, har ennå ikke fått tildelt kunstnerisk status på begynnelsen av 1900-tallet. Kunststatus blir slike avantgardebevegelser til del først med ettertidens integrasjonsprosess der den institusjonaliseres for så bli gjengs. Uansett vil vi her fastslå at ettertidens kunststoffentlighet underveis i integrasjonsprosessen har ekskludert flere av de ”overskridende” avantgardebevegelsenes sammensatte apparat av produksjon, distribusjon og resepsjon av arkitektur, design, film, fotografi, reproduksjon, film, publikasjoner. Det er således individuelle prestasjoner og ”rene” og utvetydige kunstverk som er silt ut av sin historiske og kontekstuelle sammenheng.

⁶⁶⁹ Steinar Gjessing, ”Samfunnsforherligende maleri”, manuskript til prøveforelesning til magistergraden i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo, 1977, 3.

1) Avantgardebevegelser rett før og under første verdenskrig, beskriver kort samtidskonteksten for utvalgte avantgardeprosjekter både innenfor og utenfor den tradisjonelle verkcategoryen omhandles nærmere, etter en kort innføring i samtidskonteksten. Vi tar for oss amerikansk integrasjon av europeisk avantgarde på utstillingen *The Armory Show* i 1913. Vi dveler omstendighetene rundt hhv. Malevich *Sort kvadrat på hvit bunn* i St. Petersburg (Suprematisme) og Duchamps første visninger av readymades, blant annet *Fountain* i New York. (Dadaisme).

I 2) Mellomkrigstid settes autonomien på prøve i tilspissede diskusjoner om "modernisme" som "sosialrealisme" versus som nonfigurativ "formalisme". Her anvendes Tatlins monument til III Internasjonale (Moskva, Paris 1920) som estetisering av samfunnsmessig produksjon versus Picassos monument til Apollonaire Paris 1928 som kunstfeltets produksjon av estetiske objekter. Mens det relativt autonome kunstfeltet i Paris og New York blir skjerpet mens den i Sovjet, Tyskland og Italia blir overkjørt. For å illustrere dette, tar jeg for meg kunsten på Verdensutstillingen i Paris 1937 og Hitlers utstilling av *Entartete Kunst* i München samme år.

Vi følger diskusjonen om *politisk engasjement og offentlig monumentalkunst* og bruker Picassos *Guernica*, som først gang ble vist på verdensutstillingen i Paris og i 1938 på Kunstnerens Hus i Oslo, som eksempe for mellomkrigstidens motsetning mellom "realisme" og "kubisme", mellom figurativ og nonfigurativ fremstillingsform. Dernest har vi valgt ut et offentlig kunstprosjekt i forbindelse med hovedstadsuniversitetets andre utbyggingsfase på Blindern, nærmere bestemt Per Krohg i forhallen til det nye fysikkbygget. Fra mellomkrigstidens diskusjoner, dveler vi ved *spørsmålet om autonomi* som tilspisses i spørsmålet om modernisme versus sosialrealisme og som flere av tidens markante kommentatorer omhandlet, Greenberg og Meyer Schapiro, Marcuse og Adorno fra deres eksil i USA, Benjamin fra sitt eksil i Paris.

I 3) Etter annen verdenskrig beskrives hvordan nonfigurativ kunst går seirende ut av kampen om hvordan "modernistisk avantgarde" skal fortolkes i 1940-50-tallets hegemoniske kunstmetropol, New York. Vi ser at Abstrakt ekspresjonisme blir gangbar kunstform som kunne brukes politisk i Den kalde krigen for å demme opp om antikommunistiske tendenser

Vi tar for oss det ”første nonfigurative monument” av Arnold Haukeland under tredje byggefase av universitetet, på campusen på øvre Blindern samt ser nærmere på integrasjonen av Picassos oeuvre, spesielt Guernica fra 1937 og Det nye Guernica fra 1951.

I *Sammenfatning* avrunder vi med å vise mostridende fortolkninger: *avantgarde (klassisk og radikal) - kubisme (figurativ og nonfigurativ)*. Vi ser hvordan kunststoffligheten som et relativt autonomt felt, betinget varelogikken og utvekslingsdynamikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon, bidrar til autonomisering også av verk og virkemidler. integrasjon av Picassos Guernica for modernisme som kunstkode.

A Funksjonalistisk sediment

Kjennetegn på det funksjonalistiske sediment

Det funksjonalistiske sedimentet er materielt avtrykk av den sosialliberale politiske koden, også omtalt som korporativ eller sosialdemokratisk. Den sosialliberale koden kjennetegnes av stat, marked og individ (borger) der *staten* har forrang av de tre.

Byggevirksomhet og produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst skjer som ”korporativisme”, som under Hitler og Stalin kom som politiske direktiver ovenfra, men som tvert om var frivillige forhandlinger mellom offentlige organisasjoner og kunstnergrupper i sosialdemokratier som det norske. Her bestrebet flertallet av kunstnere seg selv på et sosialrealistisk ”samfunnsforherligende” maleri.

Fra Paris vises Marsfeltet omkring Eiffeltårnet med bygningskomplekset Chaillot-paleet samt følgende tre paviljonger fra Verdensutstillingen i 1937, den nasjonalsosialistiske, den sovjetkommunistiske og den fascistiske italienske, som eksempler på hvordan det funksjonalistiske sedimentets arkitektur og kunst, uansett politisk fortegn, i ettertid fremstår med visuelle likhetstrekk.

Fra Oslo er det Vigelandsanlegget som omhandles.

Introduksjon - Europas politiske landskap

”...og det som kunne kalles estetiske produksjonsforhold – alt det som omslutter produktivkraften og som den bearbeider – er sedimentert eller avtrykk av de samfunnsmessige. Kunstens dobbeltkarakter som autonom og som *fait social* blir uavlatelig en del av dens autonome sone.” Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*

I et århundre før første verdenskrig så det ut som om Europas ferske nasjonalstater skulle bevege seg i retning av politisk liberalisme, sivile rettigheter og folkevalgte regjeringer. Rett før 1914 var riktignok regjeringer valgt av stemmeberettigede menn, ennå ikke kvinner, på fremmarsj, men tok for alvor fart etter første verdenskrigs slutt. Med unntak av Russland der revolusjonen satte seg igjennom, skulle nå parlamentariske regimer regjere i det øvrige Europa. Imidlertid skulle den politisk liberalistiske retningen brått reverseres. Under annen verdenskrig hadde ikke mer enn 12 av mellomkrigstidens 64 suverene stater valgte regjeringer. Det var politiske høyregimer som i prinsippet var antidemokratiske, men selv Russlands kommuniststyre som i teorien var demokratisk, var i praksis diktatorisk.

Uansett politisk fortegn sto brudd med den umiddelbare fortid på dagsordenen. Det dreide seg om å forvandle og å rekonstruere, ikke om å vedlikeholde, restaurere eller forbedre. Antidemokratiske som disse regimene var, fordret de likefullt å handle på vegne av "folket" ved å lede og å forme dem. Dette er felles kjennetegn både for fascistiske og kommunistiske regimer på tross av andre fundamentale forskjeller og innbyrdes fiendskap, og gjelder således for Hitlers Tyskland (1933-45), Stalins Russland (1930-53) og Mussolinis Italia (1922-45).⁶⁷⁰

Paviljongene til disse til tre diktatorene slik de ble utformet for Verdensutstillingen i Paris i 1937, demonstrerer hvorledes offisiell totalitær politisk propaganda, uansett politisk fortegn, har klare visuelle likheter. Likeledes er den arkitektoniske arenaen som vertslandet arrangerte utstillingen på, nemlig marsfeltet, champ de mars, utformet innenfor rammen av en "internasjonal stil" kjennetegnet av funksjonalisme kombinert med en avledet klassisisme. Med den nye sakligheten (Neue Sachlichkeit) ser vi også på kunstfeltet en tendens til avledet klassisisme; en retour à l'ordre. Denne er kombinert med en idealisert form for realisme til en slags nøytral overindividuell typologi i skarp kontrast til de foranalytiske så vel som de medieoverskridende avantgardebevegelsene på 1910-20-tallet. Massesamfunnet, økonomisk krise og økte

⁶⁷⁰ "Moreover, although these were the opposite of democratic, they all claimed to derive from and operate through 'the people' and to lead and shape them. These common characteristics distinguished both Fascist and Communist regimes this period from the older states, in spite of their fundamental differences and mutual hostility. In them, power not only made enormous demands on art, but art found it difficult or even impossible to escape the demands and controls of political authority." Eric Hobsbawm, Foreword, *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945*, red. Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott og Iain Boyd Whyte. (London: Thames and Hudson, in association with Hayward Gallery, 1996), 11.

klassemotsetninger var verdensomspennende kjensgjerninger som bidro til å prege debattene blant kunstnere og intellektuelle. Særsomt gjaldt det deltakerne i den tverrnasjonale og tverrpolitiske antifascistiske alliansen, Folkefronten (1935).

Sosialliberal politisk kode – funksjonalistisk sediment – ”folkeoffentlighet”

Mens det forrige kapittels politiske hovedkode var elitistisk liberalisme som preget borgerens selvforståelse og avsatte seg som et borgerlig sediment så er hovedkoden for politikken i den påfølgende perioden sosialliberal eller sosialdemokratisk og har avsatt seg som et funksjonalistisk sediment.⁶⁷¹ De tre elementene stat, marked og individ karakteriserer samtlige tre av modernitetens politiske koder, nemlig den liberale, sosialliberale og den nyliberale. Det er styrkeforholdet mellom stat, marked og individ som utgjør forskjellen mellom de tre politiske kodene. I den liberale koden har markedet forrang, mens det er staten i den sosialliberale koden og igjen markedet som har forrang i den nyliberale koden. Således er det staten som i den sosialliberale politiske koden har overtatt for markedet som den dominerende, ifølge Østerberg. Det innebærer at staten aktivt går inn som investor og eier på den ene side og som regulerende og intervenerende instans på den annen side. Virkemidler som i utgangspunktet var sosialliberale, slik som for eksempel offentlig intervensjon for å hindre uhemmede ringvirkninger av markedets frie spill, kunne også tolkes i solidarisk retning. Staten vil i en slik solidarisk fortolkning handle på vegne av et tenkt fellesskap, fremfor på vegne av den enkelte borger. Imidlertid innebærer ikke dette at det er berettiget å tale om noen egen ”arbeideroffentlighet” eller ”proletær offentlighet” som en ”motoffentlighet” til den borgerlige offentlighet.⁶⁷² Snarere

⁶⁷¹ Østerberg knytter dette sedimentet til økonomen og filosofen Keynes og til arkitekten og urbanisten Le Corbusiers mens han for Norges vedkommende viser til økonomene Colbjørnsen og Frisch, til sjefsarkitekt Harald Hals samt til den sosialistiske arkitektgruppen *Plan*. Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 42.

⁶⁷² Et forsøk på å definere en proletær offentlighet som motbegrep til den borgerlige offentlighet er foretatt av Oscar Negt og Alexander Kluge, *Offentlighet og erfaring, Til organisasjonsanalysen av borgelig og proletarisk offentlighet*, overs. av Rolf Reitan, (Oslo: Nordisk Sommeruniversitet, 1974).

skulle klasseutjevne trekk underbygge inntrykket av en hele ”folkets” offentlighet knyttet til et ”alment marked.”⁶⁷³

Utjevning preget politikken enten det gjaldt nøytralisering av klasseforskjeller eller av språklige forskjeller mellom nynorsk og bokmål, som ble forsøkt ”utjamnet” med samnorsken som språkreform. Nå kom også omfattende sosiale boligreformer der byggevirksomheten skulle bidra til å ”styrke folkehelsen, *lys og luft* ble et overordnet mål for bygging av det enkelte bygg”, som for utbygging av nye områder.⁶⁷⁴

I det hele tatt gjaldt det å fremme fellesinteresser- og aktiviteter, for å legge vekt på det som bandt sammen heller enn det som skilte ad. Det er slik i denne perioden at store bygg og anlegg ble reist, forbeholdt felles transportmidler og felles aktiviteter, sport og underholdning. Det dreier seg i tillegg også om proporsjonering og forming av store urbane områder parallelt til reising av enkeltstående ”landemerker” og monumenter. Spesielt under totalitære politiske makthavere skal vi se eksempler på store dimensjoner som forsøk på materialisering av tilsvarende store ambisjoner. Mussolinis enorme pioneranlegg for motorveier er ett eksempel. På grunn av bilistenes fåtallighet på 1930-tallet, kom motorveiene derfor til å fungere mer som politiske minnesmerker i landskapet enn den intenderte bruken som sirkulerende og rullerende veibaner for offentlig og private kommunikasjonsmidler.

Den funksjonalistiske fortetningsformen ”– som avtrykk av den halvkorporative samfunnskoden, svekker utvilsomt klassemotsetningene, for så vidt som den står i samholdets eller integrasjonens tegn ”fremholder Østerberg.⁶⁷⁵ Slik Hans Fredrik Dahl definerer offentlighet i forlengelse av Habermas, finnes kun en offentlighet, og den bærer ikke arbeidernes interesser. Det er i en artikkel om norsk arbeiderbevegelses forhold til offentligheten, at han mener begrep som ”motoffentlighet” og ”arbeideroffentlighet” er uheldige å bruke på arbeidernes motkultur fordi det vesentlige med offentlighet er at den er knyttet til et ”alment

⁶⁷³ Slik Hans Fredrik Dahl definerer offentlighet i forlengelse av Habermas, finnes kun en offentlighet, og den bærer ikke arbeidernes interesser. Det er i en artikkel om norsk arbeiderbevegelses forhold til offentligheten, at han mener begrep som ”motoffentlighet” og ”arbeideroffentlighet” er uheldige å bruke på arbeidernes motkultur fordi det vesentlige med offentlighet er at den er knyttet til et ”alment marked.” Hans Fredrik Dahl, ”Arbeiderbevegelsen og offentligheten”, *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie*, nr. 1 (Oslo: Pax, 1979) 9.

⁶⁷⁴ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 42.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

marked”.⁶⁷⁶ Fordi fortiden ikke finnes i den nye byggestilen og dens materialitet, gir det funksjonalistiske sediment i Oslo et utjevneende inntrykk og taler til oss om et samfunn uten klasseundertrykkelse.

I det funksjonalistiske sedimentet ble offentlige bygg beregnet for felles fritidsaktiviteter som kinoer, folketeatre, svømmehaller, idrettshaller, folketeatre mv. som oftest strippet for utvendig allegorisk og symbolsk staffasje. Riktignok ser vi innenfor det funksjonalistiske sedimentet også nyklassiske elementer, men disse er sterkt avledet og ”nøytralisert” i forhold til den klassiske normen for nettopp å tilpasses det byggets funksjonelle behov.

”Vi vil skape en arkitektur i kontakt med tiden vi lever i, naturlig for det materiale vi bygger av. Vi vil bort fra maskeringen og alt det utenpaahengte, det formaalstjenlige skal bestemme formen. Plan og facade skal være ett”. Det var arkitekt Lars Backer som fremmet dette synspunktet i artikkelen ”Vår holdningsløse arkitektur” i tidsskriftet *Byggekunst* i 1925.⁶⁷⁷ Dette synet ble fulgt opp av programerklæringen til kollega Johan Ellefsen ”hva er tidsmessige arkitektur” to å senere der det ble referert til den sveitsisk-franske arkitekten Charles Edouard Jeanneret (1886-1966) kalt Le Corbusiers, i kampskriftet *Mot en arkitektur*. (Vers une Architecture).

Det dannet det seg et miljø av arkitekter der funksjonalisme ble diskutert og praktisert i flere byggeprosjekter. Samme år som Backer slo til lyd for ”det formaalstjenlige”, viste Le Corbusier eksempel på en standardleilighet på Verdensutstillingen for kunstindustri i Paris. Paviljong for en ny tidsbånd (Pavillon de l’esprit nouveau). Det var nettopp kampskriftet *Vers une architecture* fra 1923 at han forbandt sosiale opptøyer med dårlige boforhold. Derfor gikk han inn for å bedre folks boligstandard i alminnelighet.

I vår sammenheng er det avgjørende at denne holdningen hos Le Corbusier ikke var motivert av samme politiske marxistiske radikalisme som hans tyske og russiske kolleger, Walter Gropius og Mies van der Rohe i Bauhaus og Vladimir Tatlin og El Lissitzky i den konstruktivistiske bevegelsen. Drivkraften hos le Courbusier var

⁶⁷⁶ Dahl, ”Arbeiderbevegelsen og offentligheten”, 9.

⁶⁷⁷ Christian Norberg-Schulz ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940”, i *Norges kunsthistorie*, bind 6 ”Mellomkrigstid” (Oslo: Gyldendal, 1983), 46.

å finne oppdragsgiver som kunne finansiere hans pionerplan *la ville radieuse*.⁶⁷⁸ Ikke desto mindre talte han varmt for ”revolusjon på det arkitektoniske området” i Oslo i 1933. Nordmennenes ord ”funkis” synes han kun var dekkende for den ”materielle side av saken”, mens det som trengtes var også å skaffe mental føde, ”glede”. Det gjaldt en ”fullstendig omforandring av arkitekturen i videre forstand, overført til selve samfundsbygningen, byplanen” som kunne betegnes med følgende tre ord: ”Klarhet, renhet og sannhet”.⁶⁷⁹ Le Corbusier var ikke alene om å ”purisme” som ideal. Etter første verdenskrig var det mange som delte hans syn om at krigen hadde vært en renselsesprosess som kunne fullbyrdes ved å gjøre ”rent bort” for til gjengjeld å gjenetablere en ny sivil orden.

Her hjemme var den som fikk oppført flest boligområder før funksjonalismens gjennombrudd byarkitekt Harald Hals som i halvt romantiske – halv nyklassiske stil, fikk oppført flest boligområder; tomannsboliger for funksjonærer på *Ullevaal Hageby* (1916-21), på Ila der han også konstruerte et trappanlegge *Ulvepassasjen* fra 1926-27 oppkalt etter Dyre Vaas ulveskulpturer, samt på Torshov, 1918-20. Her dreier det seg om treetasjes boligblokker omkring en åttekantet plass, med en ”utpreget offentlig karakter”, der Hals ifølge Norberg-Schulz viser vilje til ”urbane romdannelser og arkitektonisk form”.⁶⁸⁰

Samfunnshuset, Oslo Arbeidersamfunds nybygg, er typisk for mellomkrigstidens samling av ulike funksjoner. Dette store monumentalbygget, tegnet av Ove Bang (1939-40) omfattet både kino og restaurant i tillegg til forsamlingsaler, kontorer og butikker. Huset er eksempel på hvordan byggets funksjonelle indre lar seg lese av byggets ytre fasade, slik som den åpne vestibyleetasjen, i tillegg til at den indre støttefunksjonen demonstreres ved å la betongskjelettet synes utenfra.⁶⁸¹

⁶⁷⁸”I motsetning til Gropius og arkitektene i Bauhaus, som delte den samme marxistiske ideologien som de russiske konstruktivistene, har Le Corbusier ikke noe annet enn en vage politiske forestillinger. Det han var ute etter, det var en autoritet som kunne gi ham rom for å konstruere *la ville radieuse*. Og når han tror å ha funnet ham, så tilhører han betingelsesløst det regime som engasjerer dialog med ham. Denne autoriteten, var i tur og orden, Stalin, Giraudoux, Pétain, Claudius-Oetit, Malraux, Nehru. Men verken Stalin eller Pétain ble overbevist om hans teorier. Malraux fikk ikke til annet enn å begrave ham på statens regning. Bare Giraudoux, Claudius-Petit og Nehru tok ham på alvor.” Michel Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 2. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, (Paris: Casterman, 1986), 183.

⁶⁷⁹ Siteret etter Norberg-Schulz, ”Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme”, 55.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, 95.

⁶⁸¹ *Ibid.*, 81.

Av karakteristiske bygg og anlegg for det funksjonalistiske sedimentet, hører Youngstorget med Folketeaterbygningen, mangeårig sete for arbeiderparti og –presse, tegnet av C. Morgenstjerne og A. Eide mellom 1926-30. Med sin umiskjennelige tidspreget monumentalitet karakterisert av en bred midtfløy over lavere blokkaktige sidefløyer, ligner bygningen på arkitektur fra Italia og Frankrike i samme tidsrom. Folketeatret skulle komme til å tjene som monumental endevegg og resonansbunn for lyden av taktfaste politiske kamprop fra folkemassen på Youngstorget. Imidlertid var det Møllergata 19, forhenværende politikammer, folkemassen skuet opp mot for det var der, over arkaden, at hovedtalerne innfant seg. Youngstorget fikk senere tilføyd OL-bygget frontet av Per Palle Storms skulptur *Arbeideren* i bronse. Funksjonalistisk arkitektur kombinert med figurativ skulptur var karakteristisk for 1930-tallet og spesielt iøynefallende blir denne kombinasjonen på diktatorenes paviljonger på verdensutstillingen i 1937.

Verdensutstillingen i 1937 i Paris og marsfeltet som funksjonalistisk sediment

”Mer enn noen sinne før eller senere representerte paviljongene offentlig konkurranse mellom stater.”
Eric Hobsbawm

Den tyske, den russiske og den italienske paviljongen kan tjene som kondenserte eksempler på den offisielle totalitære propagandaens visuelle maktspråk slik den kom til å bli diktet under hhv. Hitler, Stalin og Mussolini på deres respektive nasjonale arenaer. I kontrast til disse tre, skilte den spanske paviljongen seg ut med sitt beskjedne arkitektoniske format kombinert med utstillingen av Picassos monumentale *Guernica* som kan fortolkes som en forening av kunstnerisk og politisk radikalitet. Verdensutstillingens motto var *internasjonal identitet*; et motto som ble spesielt politisk brennbart fordi den spanske republikken deltok på tross av borgerkrig i hjemlandet. Kampen der sto mellom en demokratisk valgt regjering og fascistisk diktatur, og dermed kom den spanske borgerkrigen til å innvarsle en krig om samme verdier i en lang større skala. Ettersom fascisme ble identifisert med Tyskland og Italia, så dreide det seg om å forsvare den britiske og den franske nasjonen mot den tyske.

Det var også den felles kampen mot fascismen, som var motivasjonen for den internasjonale tverrpolitiske bevegelsen Folkefronten. Denne motiverte debatter også

på kulturfronten både i USA, Frankrike og i Norge. Et aktuelt diskusjonstema var politisk engasjement versus autonomi på feltet for kunst og arkitektur. Det var Folkefronten, under ledelse av sosialisten Léon Blum, som innehadde regjeringsmakten i Frankrike. Det var dermed denne politisk venstre-radikale samarbeidsregjeringen som sto ansvarlig for verdensutstillingen. Folkefronten ble stiftet på Kominterns syvende kongress i Moskva i 1935 som en ny felles taktikk for å slå fascistene i en internasjonal allianse med klassesamarbeid på tvers av landegrensene.

Intensjonen var å eliminere innbyrdes forskjeller mellom antifascistiske grupper, men for at dette målet skulle virke troverdig, trengte Folkefronten (*le Front populaire*) å knytte til seg fremstående kunstnere og forfattere forbundet med en borgerlig, fremfor en kommunistisk kultur. Slik kom derfor kommunistene til å prioritere en oppvurdering av kulturbegrepet for å kunne nå egne politisk overordnede mål som å styrke nasjonalstatenes politiske organisasjoner og samtidig øke massens internasjonale enhet. Arbeiderklassen eller proletariatet ble dermed tillagt den kinkige oppgaven å skulle redde nedarvet nasjonal kultur som ”et dekadent borgerskap” var ute av stand til å forsvare mot ”fascistisk barbarisme”. Ved å påberope seg fransk tradisjon kunne slik kommunistene inkarnere ”la genie de France”.⁶⁸² ”Den franske ånd” (*la genie francaise*) som siden den borgerlige revolusjonen i 1789 hadde tjent som symbol på *frihet*, og som blant annet ble utformet skulpturelt på gavlfeltet til Pantheon Sorbonne, slik vi så det i forrige kapittel, skulle nå omgjøres til symbol for arbeidernes frihet i den kommende proletære revolusjon.

Da Verdensutstillingen ble åpnet den 24. mai 1937, var bare tre av nærmere tre hundre paviljonger ferdigstilt. En grunn til forsinkelsen skyldtes at Parisproletariatet hadde streiket mot egen politisk ledelse, nemlig Folkefronten. Bare de totalitære regimenes paviljonger var klargjort, nemlig den tyske, den sovjetiske og den italienske, mens ferdigstillelsen av de øvrige, deriblant den spanke republikkens funksjonalistiske lave paviljong av José Luis Sert der Picassos *Guernica* skulle utstilles, ble forsinket.

⁶⁸²Harry S. Truman, *Off the record: The Private Papers of Harry S Truman*, edited by H. Ferrell (New York: Harper and Row) sitert etter Serge Gilbert, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, 18.

Selv om det borgerlige sediment med Haussmann utbygging fortsatt dominerte Paris som by, så skulle området som Verdensutstillingen kom til å okkupere med en omkrets på fire og en halv engelske mil, etterlate inntrykket av et overveiende funksjonalistisk sediment. Området omfattet Marsfeltet, le Champ-de-Mars som ved siden av Invalide-esplanaden, tilhørte de eneste større friområdene i den franske hovedstaden.⁶⁸³ Utstillingsfeltet strakk seg fra Trocadero, og krysset Seinen ved Ienabroen. Riktignok atskilte dette områdets arkitektoniske utforming seg fra den dominerende Parisbebyggelsen allerede lenge før 1937 ettersom det nettopp var her de store internasjonale utstillingene var blitt arrangert helt siden Olympiaden i 1855 hadde funnet sted nettopp her. Noen av monumentene som var blitt stående etter utstillingene, har bidratt til Paris'særegne profil, som Trocadéro og museene etter utstillingen i 1878 og Eiffeltårnet etter Verdensutstillingen i 1889.

I 1937 ble det konstruert en ny underjordisk passasje på Seinen nordlige side som kunne føre over til området med de etter hvert nærmere tre hundre paviljongene. Det var over denne passasjen at hhv den tyske og den sovjetiske paviljongen ble reist vis-à-vis hverandre med Seinen imellom og i enden av den brede fotgjengeravenuen som utgjorde utstillingens hovedakse. Det var i forlengelsen av denne aksen fra Eiffeltårnet og oppover langs skråningen at Folkefronten anla et gedigent anlegg, Palais de Chaillot, flankert av to buede fløyer med kolonner. Anlegget ble konstruert av et arkitektkollektiv, mens Le Corbusier som med sin paviljong på Verdensutstillingen i 1925 hadde skapt "avantgarde"-arkitektur, denne gangen ble henvist til konstruksjon av en mindre paviljong ved porte Maillot. Nye tider ("Temps nouveaux") som arkitektonisk nettopp verken syntes spesielt moderne eller radikal.⁶⁸⁴ Palais Chaillot som fra 1947 skulle huse to museer for moderne kunst, fremstår i

⁶⁸³ Michel Ragon viser til arkitekten og sivilingeniøren Edvard Hénard som i motsetning til de første moderne urbanistene som ville skape nye byer fra grunnen, ville reurbanisere de gamle byene, slik som Paris. Hénard agiterte for å beholde de eneste gjenværende store friområdene som Invalidesplanaden og Marsfeltet, og på sistnevnte, planla han et grøntareale for rekreasjon og sport., ettersom han hevdet at Paris hadde mistet 2/3 av sine hager på et hundreår. Med boken *Les Études sur les transformations de Paris (1903-1909)* fikk han internasjonal anerkjennelse. Hénard hørte til de første som på en vitenskapelig måte utforsket trafikknettet og spådde bilismens inntog. Han gjorde studier i Berlin, London, Moskva. Antallet biler hadde økt med det dobbelte på tre år i perioden mellom 1903 til 1906 da Hénard tegnet en overbygget parkeringsplass på flere nivåer, en konstruksjon le Corbusier senere skulle påberope seg å "være den først i verden" til å ha laget i 1964, over femti år senere. Ragon, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Bind 2, 39-43.

⁶⁸⁴ Den franske stat hadde bestilt det nye Chaillot-palasset av Auguste Perret i 1933, men forkastet hans forslag og overlot konstruksjonen til følgende arkitektgruppe: Carlu, Bolileau, Azéma, Aubert, Viard, Dondel, Dastugne. Ragon, *Histoire de l'Architecture et l'urbanisme*, 198.

dagens Paris Paris fremstår som helhet anlegg betraktet, med sine parkanlegg, muravsatser, fotgjengerpassasjer, fontener og skulpturgrupper som et funksjonalistisk sediment med klassiske elementer. Både anleggets plan og proporsjoner, symmetri og størrelse er beslektet med Gustav Vigelandsanlegget i Frognerparken i Oslo som var nettopp på 1930-tallet var inne sin annen utbyggingsfase.⁶⁸⁵

Det er via sammenligning med andre anlegg i samtiden, at Vigelandsparkens strukturlikhet med Palais Chaillot i Paris så vel som med den italienske, tyske og sovjetiske paviljongene på Verdensutstillingen i 1937, blir påfallende.

På verdensutstillingen i 1937 ble diktatorenes kunst og arkitektur konfrontert med arrangørlandets og Folkefrontens kunstneriske pluralisme. På de sytten årene som var gått siden Tatlin i Paris stilte monumentet til III Internasjonale i 1920, var avantgardebevegelsene i Sovjet og Tyskland underlagt påbud ovenfra og tvunget inn under maktens regelvelde. Hitler hadde startet sin utrenskningsprosess av ”forfallskunst” som innebar avskjedigelse av Bauhausbevegelsens stab.⁶⁸⁶ Stalin på sin side, hadde allerede på forfatterkongressen i 1934 proklamert sosialistisk realisme som forpliktende for all sovjetisk kunstproduksjon.⁶⁸⁷

I 1937 hadde det franske vertskapet, med sans for dramatisk iscenesettelse, anvist Tyskland og Sovjet plass overfor hverandre ved Seinens bredd, der Albert Speer og Boris Iofan arkitektoniske løsninger ble konfrontert med hverandre. På toppen av diktaturenes paviljonger tronet Kurt Schmied-Emens bronseørn med

⁶⁸⁵ Dette anlegget har en slående visuell likhet til Göteborg Konstmuseum som er en avledet klassisisme. I det hele tatt var perioden 1910-30-tallet på arkitektfeltet preget en kamp mellom en abstrahert klassisisme versus en strippet funksjonalisme parallelt til kampene mellom klassisk figurativ fremstillingsformer versus en tiltagende nonfigurativ modernisme.

⁶⁸⁶ Utrenskningen foregikk i to etapper. I den første, i juni 1937, var det selve ”forfallskunsten” som ble fjernet fra tyske museer og samlinger på ordre fra Goebbels, av en kommisjon utnevnt av Adolf Ziegler ”president for Reichskammer der bildende Kunst”. I utrenskningens annen etappe, fra august til november 1937, sto avskjedigelse av personer for tur, museumsansatte og akademilærere. Disse ble oppsagt pga politiske radikalisme som ble ansatt som en fare for Det tredje rike. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, (Hamburg 1963), 40.

⁶⁸⁷ Stalin hadde proklamert *sosialistisk realisme* som forpliktende for all sovjetisk kunst. Riktignok ble den sosialistiske realismen først gjort gjeldende for litteratur ifølge vedtak på forfatterkongressen i 1934, men dernest ble den uten modifiering overdratt til de andre kunststartene ifølge et allkunstperspektiv der det var kunstens ”sosialistiske innhold” som sådan og dens ”antiformalistiske” patos som ble prioritert på bekostning det spesifikke i de forskjellige kunstuttrykkene. Boris Groys, *Gesamtkunstwerk STALIN, Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, (München og Wien: Carl Hanser Verlag, 1988), 42-43.

hakekorset i klørne vis-à-vis Vera Mukhinas stålskulptur av ”Industriarbeider og arbeidskollektivkvinne” .

Hvorfor særlig den tyske paviljongen kom til å ligne den sovjetiske, skrev Hitlers førstearkitekt, Albert Speer, om i sine memoarer. Her omtalte Speer omstendighetene omkring den iscenesatte konfrontasjonen mellom paviljongene til kommunismens Sovjet og nazismens Tyskland. Der går det frem at Hitler skal ha truet med å trekke seg fra Verdensutstillingen fordi han ikke likte noen av de forelagte utkastene til paviljong, selv om invitasjonen forlenget allerede var blitt akseptert og utstillingsstedet var blitt valgt ut. Under befarung av feltet, kom Speer ”tilfeldigvis over en hemmelig skisse av den sovjetiske paviljongen. En kolossal statue, en kvinne, jordbrukskollektivarbeider, og en mannlig arbeider,” på en trettitre meter høy plattform, reiste seg triumferende mot den tyske paviljongen.” Etter å ha sett den sovjetiske skissen, tegnet Speer derfor en ”kubisk masse, også elevert på staute pilarer, ...med et tårn hvorfra en ørn med en svastika i klørne så ned på de russiske skulpturene. Jeg mottok gullmedalje for bygningen ; det samme gjorde min sovjetiske kollega.”⁶⁸⁸ Den tyske og den sovjetiske paviljongen fikk dermed et strukturlikt preg med unntak av ulike politiske logoer, hhv. arbeidere med hammer og sigd versus Det tredje rikes Ørn og hakekors.

Det var Bauhaus-arkitekten Mies van der Rohe som senere skulle bli integrert som en av moderne funksjonalistisk arkitektur pionerer, som sto ansvarlig for tekstilavdelingen på den tyske paviljongens avdeling sammen med partneren Lilly Reich.⁶⁸⁹

Riktignok ligner Boris Iofans paviljong mer på en skyskraper enn et klassisk tempel, men det kan være fordi den fremstår mer som en funksjonalistisk utformet høy pidestall for skulpturen til Vera Mukhina, enn et uavhengig arkitektonisk byggverk. Selv skrev Mukhina at endelig fantes det en arkitekt som forslo å la ”en arkitektonisk komposisjon kronet av en massiv skulptur” for å fullføre en ”ide som lå

⁶⁸⁸ Sitert etter Dawn Ades, ”Paris 1937 Art and Powers of Nations”, i *Art and Power*, (London: Thames & Hudson & Hayward Gallery, 1995), 59-60

⁶⁸⁹ ”Især Mies’ forhold til nationalsocialistene er uavklart. Han designet ikke kun avdelingen ”Bergbau” (bjerkværksdrift) til førnævnte utstilling, men blev også bedt om at lave udkastet til den tyske pavillion på verdensutstillingen i Bruxelles i 1935. Sammen med sin parter Lilly Reich fik Mies også til opgave at sammensætte afdelingen ”Textilundstie” i Albert Speers tyske udstillingspavillion på verdensutstillingen, der fandt sted i Paris i 1937.” Paul Betts, ”Bauhaus og nationalsocialismen – et kapittel i modernismens historie,” i *Bauhaus*, red. Jeannine Fiedler og Peter Feierabend, (København: Könemanns Verlagsgesellschaft mbH, 1999, 34.

implisitt i bygningen og som ikke var til å skille fra strukturen som helhet”.⁶⁹⁰ Statuen på sin side refererer riktignok til klassiske forbilder som Den bevingede Nike fra Samotrake og som til ”moderne” fortolkninger av antikken som Rudes Marseillaise på Triumfbuen, men skaper ifølge Igor A. Kazus ”en syntese av arkitektur og skulptur der det ikke er noe rom for eksessive uttrykk, akademisme eller naturalisme”. Dermed formådde hun å skape et bilde av ”sosialismens forjettede land” som utstråler ”styrke og tro på fremtiden” og som nettopp derfor var i overenstemmelse med stalinistisk propaganda og sosialrealistisk doktrone som et ”realistisk kunstverk, i betydningen autentisk symbol for den nye verden”.⁶⁹¹ Denne konstruksjonen utgjorde slik en sosialrealistisk utforming kombinert med den type strukturalisme som blant annet den massive offentlige sirkulasjon av El Lissitzys fotomontasjer bidro til å spre.

Når det gjelder den italienske paviljongen, kronet av Giorgio Goris rytterstatue ”Fascismens genius”, så føyer dens eklektisk blanding av klassisk tradisjon og ”fornyende” abstraksjon seg til den omtalte strukturlikheten. ”Vi har hatt problemer med å vise de besøkende på en tilfredsstillende måte hva det fascistiske Italia har gjort for utviklingen av kunstene, vitenskapene, teknologien og den sosiale organiseringen. ”⁶⁹² Mario Sironi hadde laget en mosaikk som nettopp skulle representerte samtidens Italia. Samtidig sto han ansvarlig for paviljongens store hall som viste fotografier av italiensk kolonialisering og skulle illustrere kontinuiteten mellom det romerske imperium og det fascistiske Italia. Disse arbeidenes statiske karakter sto i skarp kontrast til den fascistiske estetikkens offisielle retorikk og til Mussolinis slagord, særlig det mottoet som Mussolini hadde adoptert fra kunstneren Marinetti og dennes futuristiske manifest, punkt 7 ”Bare i kamp finnes skjønnhet”.⁶⁹³

Walter Benjamin brukte fascistenes slagord for å formulere ett av modernitetens sivilisatoriske paradokser som Verdensutstillingen i 1937 med dens

⁶⁹⁰ Vera Mukhina, *Arkhiteturnaya gazeta*, 28. Februar 1938, sitert etter ”The Great Illusjon. Architecture”, Igor A. Kazus, i *Art and Power*, 193.

⁶⁹¹ Ibid.

⁶⁹² Exposition 1937: Le pavillon italien (Paris, 1937, 14)sitert etter Ades, ”Art and Power”, 62.

⁶⁹³ F.T. Marinetti Futuristisk manifest, sitert etter ”Der Futurismus stelt sich aus: Wanderausstellung der Futuristen, 1912, joahna zu Eltz, *Die Kunst der Ausstellung, Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, red. Bern Klüserund Katharina Hegewisch og Insel Verlag, 1995, 32.

motto om tverrnasjonal solidaritet, søkte å distansere seg fra. ”Menneskehetens fremmedhet overfor seg selv har nådd så lang at den er i stand til å oppleve sin egen tilintetgjørelse som estetisk nytelse av første rang. Slik forholder det seg med estetiseringen av politikken, som fascismen bedriver. Kommunismen svarer med å politisere kunsten.”⁶⁹⁴

Til tross for det ideologiske skillet mellom kommunisme og fascisme synes imidlertid arkitekturen å kunne ut i en felles ”antikiserende” likhet, ikke alene for den sovjetiske og den tyske paviljongen, men også for den franske Folkefrontens gigantbygg Palais de Chaillot. Slik lot det ideologiske skillet mellom fascisme og kommunisme seg ikke umiddelbart lese ut av arkitekturen uansett venstrepolitiske eller høyrepolitiske oppdragsgivere. Snarere fremsto arkitekturen som et utilsiktet kompromiss mellom rene funksjonalistisk nøytrale flater og klassiske søyler og kolonner uansett hvor ulike legitimeringsstrategiene enn var. Disse strategiene var langt fra entydig begrunnet verken politisk eller kunstnerisk. I vår sammenheng er poenget at ulike bestanddeler i arkitekturen kan leses ”som tegn: arkitektoniske enheter som utgjør en *forskjell* i betydning (de minste *distinktive* trekk og elementer) og mønstre av sammenstilling (*matriser og strukturer*) som en slags *syntaks og betydningskaper*”.⁶⁹⁵ Verken Hitler eller Stalin hadde anno 1933 utformet noen eksplisitt kulturpolitikk. Den kom først senere.

Mens fascistene gjorde krav på kolonner i ”det evige Romas” navn, var det på vegne av ”folket”, at sovjetkommunistene krevde søyler. Nazistene på sin side fordret kolonner i ”Nietzsches og Richard Wagners navn”, mens den franske tverrpolitiske folkefronten i sin iver etter å få allmenn oppslutning blant befolkningen, i sin utstrakte søylebruk kom til å henfalle til fortidens ”borgerlighet.”

Uansett politisk fortegn, kunne det derfor se ut som om makthaverne møttes i en felles avvisning av arkitektur som pretenderte å være ”moderne” i betydningen ”modernitetens ånd, ...ut fra ønsket om et mer rettferdig og broderlig samfunn”.⁶⁹⁶ For eksempel ble det sosialt begrunnede forslaget til CIAM (internasjonale kongresser for moderne arkitektur) om å konstruere boligblokker for tre tusen beboere som kunne

⁶⁹⁴ Walter Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. og presentert av Torodd Karlsten. (Oslo: Gyldendal, 1975), 64.

⁶⁹⁵ Elin Kristine Haugdal, ”Arkitektur og maktspråk. EUR lest med kritisk blikk”, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie ved universitetet i Tromsø, 1999, 70.

⁶⁹⁶ David Elliott, ”The Battle for Art”, i *Art and Power*, 31.

bli stående etter verdensutstillingens slutt, avslått av Pariskommunen. Allerede i 1932 fastslo redaktøren av tidsskriftet *L'Architecture*, M.J. Porcher at den arkitekturen som ble kalt moderne, "et unøyaktig men vanlig navn" ikke møtte noen hindringer lenger og ergo heller ikke lenger var gjenstand for kamper. "Man kodifiserer: kampene er avsluttet" (*On codifie: les lutttes sont finies.*)⁶⁹⁷

Etter 1945 ble det tabu å ta i bruk kolonner og gavlfelt (portiko), rette akser og symmetri, ettersom dette var kjennetegn forbundet med nyklassisistisk "totalitær" arkitektur. "Synet av kolonner fremkalte ufrivillig latter." Det gjaldt for arkitekter i den vestlige verden å distansere seg fra nyklassisismens formelle vokabular, ikke bare fordi dette kunne minne om nasjonalsosialistisk arkitektur men også fordi kommunistene "på den andre siden av jernteppet brukte det samme vokabularet."⁶⁹⁸ Likheter mellom Nazitysklands nyklassisistiske arkitektur og øvrig arkitektur i samme tidsrom, er blitt påpekt av flere. Hellmut Lehmann-Haupt sammenligner i *Art under a Dictatorship* fra 1954 Albert Speers bygg med offentlige byggeprosjekter i Sovjet, Italia og USA. Selv påpeker Speer i sine memoarer fra 1969 at nyklassisisme slett ikke var mulig å avgrense til totalitære stater, men at den snarere var karakterisk for perioden som sådan i "Washington, London, og Paris så vel som Roma, Moskva, som for våre planer for Berlin." For å legitimere sitt syn, viste han til et utsagn fra dekanen for arkitektur ved universitetet i Boston, John Burchardt. Han påpekte likheten mellom "fascistisk, kommunistisk og demokratisk smak."⁶⁹⁹

En av de første tyske kunsthistorikere som argumenterte med at nyklassisismen var del av periodens "samtidige stil" var ifølge Winifred Nerdinger, Karl Arndt som i tiden 1971-73 hevdet at denne likheten skyldes "reaksjoner mot modernistisk arkitektur." Han viser også til at den svenske kunsthistorikeren Lars-Olov Larsson plasserte Speer innenfor rammen av det 20. århundres nyklassisisme slik den kunne registreres i Washington, Roma og Helsinki der Siréns parlamentsbygning utgjør ett av eksemplene, samtidig som han er påpasselig med å

⁶⁹⁷ Sitert etter Ragon, *L'histoire de l'architecture et de l'urbanisme*, bind II, 338.

⁶⁹⁸ "Günter Eich wrote of involuntary laughter at the sight of columns – not only because the Nazi period was still so close but also because, until the late 1950's, the Communist adversary beyond the Iron Curtain was using the same vocabulary." Winifred Nerdinger, "A Hierarchy of Styles. National Socialist Architecture Between Neoclassicism and Regionalism" i *Art and Power*, 322.

⁶⁹⁹ Albert Speer, *Inside the Third Reich*, London 1970, 81. John Burchardt, *The Architecture of America*, Washington D C, 1961.

nyansere og å vise forskjeller.⁷⁰⁰ Ifølge Larssons kan palais Chaillot (*Palais de Tokyo*) som ”type” med sine kolonnadefløyer slik dette er lagt med fronten mot Eiffeltårnet, sammenlignes med Berninis kolonnader foran Peterskirken i Roma, men, hevder Larsson, uten nasjonalsosialistiske prestisjebyggs ”underordning og integrasjon”.⁷⁰¹ Imidlertid vil det være vanskelig for et ikke-innforstått publikum å kunne skjelne mellom slike forskjeller.

For derfor å oppsummere på hvilken måte den visuelle likheten er slående, skal jeg fremheve noen felles karakteristika som kan gjøres gjeldende for mellomkrigstiden generelt.

Felles er avstanden til den borgerlige tidsalders arkitektur og monumenttradisjon. Mens tidligere arkitektur forutsatte streng håndheving av regler for bruk av de antikke ordenene dorisk, jonisk og korintisk, så fristilte byggherrene seg stadig mer fra denne konvensjonen i deres bruk av søyler og kolonnader. Riktignok så vi den borgerlige monumenttradisjonen lenge holdt seg til et klassisk repertoar, men da med et nytt legitimasjonsgrunnlag der antikken ble omtolket for å tjene oppbyggingen av en ”moderne” sivilisasjon. Nå derimot var tendensen heller å strippe statuene for klassiske henvisninger til fordel for innføring av noen få nye kjennetegn som ikke nødvendigvis var allegoriske.

Rytterstatuen, Det fascistiske Italias genius, var en intendert avledning fra det romerske imperiums rytterstatuer, mens de to andre totalitære regimene oppfant egne kjennetegn. Det var ørn og hakekors (svastika) for nazismen og hammer og sigd for den revolusjonære kommunismen.⁷⁰² Utover disse, så var tilløp til ”symboler” redusert til kjennetegn på arbeid, håndverk, sport og krig slik disse også blir vanlige attributter innenfor sosialdemokratisk offentlige monumentalkunst som i Oslo Rådhus.

⁷⁰⁰ Ifølge Nerdinger, så er det i artikkelen ”Klassizismus in der Architektur des 20. Jahrhunderts”, at Lars-Olof Larsson plasserer Speer innenfor rammen av internasjonal nyklassisme, mens samme forfatter i en annen publikasjon nyanserer forskjellene. ”Die Denkmalpflege und die Architektur des Nationalsozialismus” i *Denkmal – Werte – Gesellschaft*, red. Wilfred Lipp, (Frankfurt am Main og New York, 1993), 315-21. Sikkert etter Nerdinger, ”A Hierarchy of Styles”, 323.

⁷⁰¹ Ibid.

⁷⁰² Aude, ”Art as a Monument”, 50-57.

Om det i det hele tatt dreier seg om avledet klassisisme i mellomkrigstidens offentlige skulptur, så må det være den nakne menneskekroppen avkledt enhver antikk allegorisk staffasje. Imidlertid fremstilles menneskekroppen mer som idealtipe enn som naturnær figur. Dessuten er fremstilling av store menneskegrupper like mye forbundet med arbeiderbevegelsen som til samtidens forestillinger om folkeslag, slektsyklus og eugenikk.

Ettersom monumentalitet i betydningen *gedigen* var kjennetegn for totalitær arkitektur og kunst, så ble monumentalitet i seg selv lenge etter 1945 forbundet med et onde og betraktet som materialiseringen av diktatorisk snarere enn av demokratisk politikk.⁷⁰³

Vigelandsanlegget på Frogner

”Hur man än ställer sig till detta verk, är det tydligt, att det innom skulpturen mer omfattande och allsidig än något annat förverkligar 1800-talets dröm om *allkonstverket*, och att det i sina hundratals, delvis hemlighetsfulla och innebördsdiga kompositioner framstår som ett av symbolismens centralt verk i plastisk form.”
Bo Wennberg 1975

”Hvor lett ville det ikke være å lave noen ”færre” ting, som kunne bli kjøpt av en eller annen, kjøre i vei med noe *allegorisk* (o.s.) en kompliment til handelstanden e.l. Med ett slag ville jeg være ovenpå, ha penger i fleng, så jeg kunne begynne med noe for meg selv.- Men penger er penger! Kanskje ville jeg saktelig begynne med smygingen da, gli inn blant pengemenn og bli filister. Og det er jeg allermest redd for. Herregud, hva skal jeg gjøre.”
Gustav Vigeland, Paris, 1893.

Monumentalitet qua proporsjonering av materialer i massiv skala utøver i seg selv makt.⁷⁰⁴ Til forsøket på å forandre omgivelsene i allkunstverkets tegn slik mellomkrigstidens politiske ideologier under Hitler, Stalin og Mussolini kan fortolkes som, hører også forestillingen om kunstnerisk fremstilling av menneskelivets syklus i

⁷⁰³Ifølge Ian Hamilton Finlay i *Ideologische Äusserungen*, Frankfurt am Main, 1991, ville det være galt å måtte oppgi tusen års arkitektur på grunn av et regime som bare varte i tretten år.”

Winifred Nerdinger, red, *Bauen in Nationalsozialismus – Bayern 1933-45*, München 1993, 12.

⁷⁰⁴“La monumentalité de ces édifices réside d’abord dans leur puissance propre, dans leur grandeur réelle, leurs matériaux, leur durée, par lesquels les hommes espèrent conjurer leur finitude et leur mort, dépasser leurs limites.”..Sylviane Agacinski, *Volume, Philosophies et politiques de l’architecture*, (Paris: Galilée, 1992), 241.

liv og arbeid som var like utbredt i sosialdemokratisk tankegang. Denne representerte en bearbeiding av et ubredt forestillingsunivers fra slutten av 1800-tallet, slik vi så det hos Rodin, Munch og Vigeland på 1890-tallet. Når Vigelandsanlegget preges av mellomkrigstidens tidstypiske monumentalitet slik som palais Chaillot og terasseringen av skulpturgrupper i Paris, så kan anlegget derfor fortolkes som synkronisering av en sosialliberal politikk og en sterk manns vilje til å realisere menneskehetens livssyklus i stein og bronse innenfor rammen av et strengt arkitektonisk skjema.

Monumentparken til Vigeland har satt sitt preg på en hel bydel, nemlig Frogner. Ved inngangen til 1900-tallet var det Frogner som sosialt hadde overtatt etter Homansbyen som boligområde for borgerskapets øvre sjikt med sin historistiske arkitektur, brede gater og hager. Så kom Vigelandsanlegget som kontrast. I et sosio-materielt perspektiv kan anlegget sees som ledd i en sosialliberal politikk med prioritering av kollektive arenaer for friluftsliv, idrett, kultur og underholdning. Med en ”materialisering av en sterkere sentralmyndighet” i Oslo-området kom utbygging av kollektivt transportnett, kommunal boligbygging og reising av ”halvoffentlige og offentlige bygg som idrettsplasser, helsesentra, biblioteker, svømmehaller; som sonedeling (zoning) mellom boligområder, industriområder og handels- og kontorområder og offentlige bygninger.”⁷⁰⁵ Det var da også med overskudd fra kinodriften at Oslo kommune kunne finansiere byggingen, og det ”forteller noe om Vigelands posisjon i samtiden at de første tildelinger gikk til hans atelier og fremtidige museum”.⁷⁰⁶ Summen ble til slutt over to millioner før museet endelig sto ferdig, tegnet av arkitekt Lorentz Ree, og i pakt med annen samtidsarkitektur i samme området som universitetets utbygging med det nye fysikkbygget på Blindern. Helt siden 1893 hadde Vigeland selv bearbeidet offentligheten og Oslo kommune med avisinnlegg og brev. I 1901 protesterte han mot at kommunen ville plassere en statue av Auguste Rodin på Egertorget, en bronseavstøpning av en av borgerne i Calais, bare fordi ”Figuren” var ”gratis, og fordi Rodin var ”berømt”.⁷⁰⁷ Han fant det ”krænkende” om våre ”offentlige Pladse” i fremtiden skulle besettes med ”fremmed Skulptur”

⁷⁰⁵ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi i Oslo*, 44.

⁷⁰⁶ Tone Wikborg, *Gustav Vigeland. Mennesket og kunstneren*, (Oslo: Aschehoug, 1983), 240.

⁷⁰⁷ Sitert etter Tone Wikborg, *Gustav Vigeland en biografi* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2001), 168.

fremfor å la en norsk kunstner få i oppdrag å prege hovedstadens sentrum.⁷⁰⁸ I stedet tilbød han derfor byen sin egen fontenmodell, som så utgjorde den spede begynnelsen på Vigelandsanlegget. Modellen besto av en sentral gruppe på seks giganter som løfter et fat, omgitt av et basseng med ”16 urner i bronse, ...hver med sin særegne figurfremstilling...Det blir da som alle Kristianias statuer til sammen, ja mer...” skrev kunstneren i 1901.⁷⁰⁹ Historien om Vigelandsanlegget i et sosio-materielt perspektiv kan tolkes som historien om overgangen fra et borgerlig sediment til et funksjonalistisk sediment.

Det dreier seg også om en motsetningsfylt integrasjon av en kunstners hele oeuvre som et nasjonalt fenomen, for det finnes ingen kunstner i norsk historie som er blitt tilsvarende begunstiget, tross protester, av offentlige myndigheter og som har fått prege en hel bydel med museum og monumentpark. For eksempel skulle det ta lang tid før Oslo kommune opprettet et eget museum til Edvard Munch, en kunstner som i motsetning til Vigeland tidlig nøy kunstnerisk anseelse utenlands og dessuten var blitt integrert i internasjonalt kunsthistorie. Bare fem år etter den franske stat beåret billedhuggeren Auguste Rodin med eget museum i 1916 (Hôtel Biron) undertegnet Vigeland kontrakten med Oslo kommune om overføring av sitt livsverk.⁷¹⁰

Sett med utenlandske og utenforstående øyne dreier det seg om et anlegg som fremstår som tidstypisk for mellomkrigstiden når det gjelder kombinasjon av arkitektonisk funksjonalisme og kunstnerisk sosialrealisme.

Vigelandsanlegget slik vi i dag kjenner det, som et enmannsprosjekt over menneskelivets syklus med 192 skulpturer i bronse, granitt og smijern, og med i alt nærmere 600 figurer, var slett ikke unnfanget som et omfattende arkitektonisk og skulpturelt anlegg. Heller ikke hadde helhetsinntrykket blitt så arkitektonisk rigid og så skulpturelt stereotyp og massivt, som de seneste tilføyelsene i mellom- og etterkrigstid med trappeavsatser og granittskulpturgruppene bidro til, om ikke tilblivelsesprosessen hadde vært så lang som førti år og Vigeland underveis hadde endret kunstnerisk kurs i pakt med egen samtid.

⁷⁰⁸ Sitert etter Wikborg, *Gustav Vigeland. En biografi*, 168.

⁷⁰⁹ Wikborg, *Gustav Vigeland. Mennesket og kunstneren*, 156.

⁷¹⁰ 15.2.1921 ble kontrakten med Oslo Kommune undertegnet. *Ibid.*, 240.

Skulpturparken har vært gjenstand for ”massiv motstand”, og Vigeland er blitt anklaget for ”gigantomani, hybris og bunnløs materialisme”.⁷¹¹ Allerede året etter Vigeland hadde testamentert sitt livsverk til Oslo kommune kom advarslene. Nå var det ikke lenger Egertorget som fontenen var tiltenkt, men Tørtebergtomten nær Majorstua og Blindern i flukt med utbyggingen av universitetet. Heller ikke dreide det seg lenger om noen liten fontene, men om et større anlegg kronet av en menneskesøyle, *Monolitten*. Tilløp til megalomani ble dermed registrert allerede i 1922: ”I mine øyne er der noe dypt tragisk ved denne overutviklede produktivitet, som ikke kjenner mål eller måte” uttalte Carl W. Schnitler, professor i kunsthistorie, som ikke ville være med å anbefale dette ”fonteanlegg”, der som helhetsverk bærer ut i det monstrøse”.⁷¹²

Betegnende nok har anlegget vært kritisert for å være både ”fascistisk” og ”kommunistisk”. La oss derfor se nærmere på det ferdige anlegget, viet menneskelivets syklus fra fødsel til død, og de ulike utbyggingsfasene.

Den første fasen tar til før første verdenskrig med forberedelse til Jubileumsutstillingen i 1914 med inngangsparti ved Kirkeveien og bro over dammene i Frognerparken der det ble forutsatt at Vigeland skulle stå for utforming av en skulpturpark i den 850 lange meter aksens mot vest.⁷¹³ I 1925, bare fire år etter kontraktundertegningen, sto atelieret ferdig, som var forutsetningen for at Vigeland selv kunne overbygge utbyggingen.

Det er i andre utbyggingsfase, fra 1929, da granitthuggere tok fatt på det fjortenårige arbeidet med menneskesøylen *Monolitten* tiltenkt en oval plass som skulle krone anleggets lengdeakse, at Vigeland også laget tegninger til inngangspartiets syv smijernsporter som først ble fullført etter hans død. Disse er innfattet av massive granittpillarer og flankert av to vaktstuer.⁷¹⁴ Det var i 1931 han forela en helhetlig plan, og i 1934, etter at han var fylt seksti, laget han *Livshjulet* som skulle avslutte den 850 meter lange aksens i vest. Som markering på parkens tverrakse, var *Slekten*, tenkt plassert. Det var en kolossalgruppe med 21 figurer og

⁷¹¹ Wikborg, *Gustav Vigeland. Mennesket og kunstneren*, 219.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ *Ibid.*, 165.

⁷¹⁴ *Ibid.*, 215.

nest størst etter Monolitten, og sto ferdig som gipsmodell i 1936, men er først nylig støpt i bronse og satt ut parken.

Først i tredje utbyggingsfase rett før annen verdenskrig i 1939-49, ble bronsekulpturene utført. Disse 58 bronsekulpturene på broens rekkverk er det første fotgjengeren møter etter å ha passert smijernsportene. I ettertid er en av disse statuene, *Sinnataggen* nærmest blitt en turistlogo for Oslo by, slik *Den vesle havfrue* er blitt det for København.

I den fjerde utbyggingsfasen fra 1947 etter annen verdenskrig, ble endelig plataet omkring fonteneanlegget av bronse, utført, som broen fører opp til og som var det første idemessige grunnlaget for hele anlegget. De opprinnelig planlagte urnene ble omgjort til menneskegrupper i trær. Sammen med bronserelieffene i kvadratiske felt langs bassengkanten, er det menneskelivets syklus fra fødsel til død, som er fremstilt omgitt av en steinsatte plass i sort og hvit granitt formet som en labyrintvei.

Det er spesielt den massivt monumentale avslutningen av anlegget på høydedraget over fontenen, som skaper inntrykk av overveldende monumentalitet. I kontrast til de nennsomt og nyansert utformede bronserelieffene på fontenen, rager 36 gedigne granittgruppene i 12 trapperadier på en sirkulær plass som det fører brede trapper og terrasser opp til. Innenfor denne strenge arkitektoniske rammen har Vigeland nok en gang skildret livets syklus.

Når resepsjonen gir assosiasjoner til sosialrealisme og nasjonalsosialisme, så er det anlegget som helhet snarere enn den enkelte del som fremkaller slike reaksjoner. Her dominerer massive granittskulpturer som en menneskehetens typologi, fremfor individuelt utformede skikkelser. Granitt som materialvalg krever med nødvendighet et mer massivt og mindre nyansert uttrykk ettersom formen møysommelig måtte hugges ut av blokker. Likefullt gjelder det også for Vigelands bronsekulpturer, som teknisk tillater en langt mer nyansert detaljrikdom, at også disse fra samme periode har et stereotypt preg, slik bronsemonumentet av Bjørnstjerne Bjørnson i Bergen fra 1917 er ett eksempel på. Ettersom også broen med de frittstående bronsekulpturene er utformet på samme massivt stereotype måte, er det derfor nærliggende å se denne typologien på bakgrunn av det politisk skjerpede klima i Vigelands egen samtid så vel som utbredte forestillinger på andre samfunnsfelt. Forestillinger om bedrede kår for menneskheten som sosialt bestemt klasse slik arbeiderbevegelsen gikk inn for, og

forbedring av menneskerasen som biologisk definert art, slik den eugeniske bevegelse også her tillands arbeidet for, blant annet med tvangssterilisering, var utbredte ideer.

⁷¹⁵ Likeså ideer om urmennesket, det ”rene” ubesmittete førsivilisatoriske mennesket, slik kunstnere mente å finne dette i precolombiansk kunst, så vel som i asiatisk og afrikansk kunst. Hos flere av Vigelands samtidige som han var opptatt av, kommer dette til uttrykk som skildringer av arbeiderklassen som hos Rodin og Munch på den ene siden, og som fremstillinger av menneskeskikkelser i sluttet blokkaktig eller silhuetaktig ”primitiv” form, slik som hos billedhuggerne Ernst Barlach og Aristide Maillol samt hos maleren og tegneren Matisse. ⁷¹⁶ Uansett hvor ulike ideologiene og forestillingene enn kan ha vært som har motivert mellomkrigstidens ulike kunstnere, så er det ikke til å komme bort fra at mangt og mye munner ut i en sammenfallende kunstnerisk form, nemlig en stereotyp og blokkaktig sådan.

Med sosialismens fremvekst på begynnelsen av 1900-tallet skrev Edvard Munch at ”nu er arbeidernes tid kommet”, og i Frankrike hadde Auguste Rodin laget utkast til et monument over *Arbeidet*. Etter 1893 hadde Vigeland, med unntak av det store relieffet *Helvetet*, bare laget statuer i mindre format slik som *Arbeideren*.⁷¹⁷ Derfor ble monumentparken en foranledning til å fortsette å modellere menneskekroppen i alle livets faser og fasetter, nå også kroppen i arbeid, slik Edvard Munch i samme tidsrom også malte monumentale arbeidere på store lerreter. Likheten mellom Vigelands broskulpturer og statuene av Hitlers yndlingsskulptør Josef Thorak slik vi så eksempel på Verdensutstillingens tyske paviljong i 1937, er påfallende. Selv om Gustav Vigelands bronsefontene isolert sett hører til noe av det ypperste kunstneren har frembrakt når det gjelder måten å forene en avansert idé med en differensiert form, så signaliserer Vigelandsanlegget som helhet i sammenføyningen av arkitektur med en skulpturelt livssyklus, tidstypisk monumentalitet.

⁷¹⁵ ”Men det var ikke bare tyske nasjonalsosialister som satte eugenikken ut i livet. Også i andre, stadig liberal-demokratiske land førte myndighetene en eugenisk politikk. Det forekom (også i Norge) en god del tvangssterilisering av uønskede individer – ”åndssvake”, lovovertredere fra eiendomsløse samfunnslag, tater og sigøynere – for å hindre dem i å formere seg. Denne befolkningspolitikken innebar et brudd med modernitetens kode.” Østerberg, *Det moderne*, 303.

⁷¹⁶ Wikborg, *Vigeland. Mennesket og kunstneren*, 137-138

⁷¹⁷ *Ibid.*, 57.

B Museer for moderne kunst

Kjennetegn på museer for moderne kunst (tekstboks)

I motsetning til nasjonalhistoriske kunstmuseenes monteringsåte der veggene var dekket med bilder i flere rader fra gulv til tak, overtar nå en asketisk utstillingsmåte. Denne karakteriseres av nøytrale hvite vegger med en eneste horisontal billedrekke plassert litt under øynehøyde og med store intervaller mellom bildene. Skulptur utstilles på hvitmalte sokler fritt i rommet. Denne utstillingsmåten blir en måte å installere "estetisk autonomi" på der hver gjenstand refleksivt vendes mot seg selv, i forsøket på å avskjerme et nøytralt verdifritt rom der den estetiske dimensjonen kunne være enerådende og avskjernet fra omverdenens støy samt konkurrerende verdisyn.

"...the *Museum of Modern Art* skulle bli modell for museer for moderne kunst verden over, på grunn av sin eksemplariske samling av kunst fra begynnelsen av det 20. århundre, sitt sterke utstillingsprogram og USAs økonomiske makt."

Nicholas Serota, *Experience and Interpretation, The Dilemma of Museums of Modern Art*

"I alle disse årene har jeg, som så mange andre, stått foran tusen, to tusen, Gud vet hvor mange Pollocks, de Koonings, Newmans, Nolands, Rothkos, Rauschenbergs, Judds, Johnses, Olitskis Louises...i påvente av at noe skal stråle direkte ut fra maleriene på disse rene hvite veggene...inn i mitt eget optiske chiasma. I alle disse årene...har jeg antatt at i kunst, om ikke noe annet sted, er det å se å tro: Nå endelig kunne jeg se, at det var stikk motsatt. Det er ikke det å "se som er å tro",men "det å tro er å se", for moderne kunst er blitt helt litterær: maleriet og andre verk eksisterer bare for å illustrere teksten."

Tom Wolfe, *The Painted Word*

Kanonisering av modernisme qva nonfigurativ kunst

Vi har påpekt at en endret kanon viser seg først post festum når kunstneriske overskridelser er blitt behørig utstilt og reagert på offentlig i et omfang som har medført integrasjon i kunstoffentligheten. Koden for modernistisk kunst qva formalistisk avantgarde, definert som overskridelser av den figurative koden, kan slik registreres når disse overskridelsene har fremtvunget egne museer forbeholdt modernistisk kunst. Nødvendigheten av en ny kategori museer tvang seg slik frem først når "bruddet var konsumert".⁷¹⁸

Museene for moderne kunst utgjorde en ny kategori kunstmuseer. Det første på verdensbasis var *The Museum of Modern Art* som ble grunnlagt i 1929 på initiativ fra en gruppe amatører og samlere. Hakk i hæl fulgte *Muzeum Stuki* i Lodz i Polen,

⁷¹⁸ Denis Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, 69.

initiert av kunstnere. Året etter ble utstillingsbygget Kunstnernes Hus i Oslo innviet, likeledes initiert av kunstnere med midler samlet inn siden 1880-tallet, men uten å være en permanent samling. Imidlertid ble *Huset* en nøkkelinstitusjon i den norske kunststoffligheten som blant annet Nasjonalgalleriet skulle bygge sine samlinger på. Svenskenes *Moderna Museet* ble grunnlagt i Stockholm i 1937 samme år som Verdensutstillingen i Paris, mens den franske hovedstaden som hadde vært internasjonal kunstmetropol gjennom hele 1800-tallet og på begynnelsen av 1900-tallet måtte vente helt til etter annen verdenskrig før *Les musées d'art moderne* endelig ble innviet i 1947 og direktøren uttalte "I dag opphører separasjonen mellom staten og geniet".⁷¹⁹

Det var Museum of Modern Art MoMa som kom til å fungere som modell for andre museer. Karakteristisk var den estetiske funksjonen, kunstens relative autonomi. MoMa ble en skjellsettende sosialiseringsinstitusjon for oppfatningen av kunst som autonom. Samtidig kunne MoMa nettopp av samme grunn brukes *politisk* i den kalde krigen for å markedsføre USA som et "fritt" samfunn med en tilsvarende "fri" kunst i motsetning til østblokklandenes politisk dogmatisk kommunisme og kunstnerisk dogmatisk sosialrealisme.

I Europa kom museet *Friedrichianum*, med sin tempelformede søylefasade fra 1800-tallet i den lille industribyen Kassel, som fra 1955 huset utstillingen *Documenta*, til å spille en like avgjørende rolle for kanoniseringen av modernisme qva nonfigurativ kunst som MoMa i USA. Sagt annerledes, var det i begges interesse, politisk så vel som kunstnerisk, å bidra til en internasjonal nonfigurativ kanon på bekostning av blant annet de sosialt orienterte avantgardebevegelsene fra begynnelsen av 1900-tallet.

⁷¹⁹I Frankrike var det kunstnere som var pådrivere for å påvirke offentlige myndigheter til å opprette et eget museum. Allerede i 1925, skulle det nystiftede tidsskriftet *L'Art vivant* redigert av Zervos, lansere ideen om å skape "et fransk museum for moderne kunst" som så elleve år etter, førte til et vedtak i 1936. Imidlertid skulle det gå nok et tiår før de to museene *Les musées d'art moderne*, endelig kunne åpnes etter annen verdenskrig i 1947. Siden er det følgende minneverdige replikk folk forbinder med innvielsestalen til direktøren for des *Musées de France*, nemlig "I dag opphører separasjonen mellom staten og geniet".

Museum of Modern Art (MoMa) og institusjonalisering av abstrakt kunst

”Den abstrakte kunstens ”renhet” kunne forstås som hhv. vitenskapelig, religiøs og etisk-politisk reformasjon.Greenberg kodifiserte både det ahistoriske selvbildet av abstrakt renhet og dets fordringer om en historisk uunngåelig rolle....Institusjonaliseringen av abstrakt kunst var vel forberedt,av Alfred Barr’*Cubism and Abstract Art* i1936.” W. J.T. Mitchell

”USA-regjeringens vanskeligheter med å takle delikate emner som gjaldt yttringsfrihet og kunstnerisk frihet, generert av Mc Carthy-hysteriet tidlig på 1950-tallet, gjorde det nødvendig og passende for MoMa å innta denne rollen som USA’s internasjonale representasjon(s-institusjon)”.
Eva Cockcroft ”Abstrakt ekspresjonisme, våpen i den kalde krigen”.

I dag er nonfigurativ kunst nærmest å regne for et ”*monument* over en periode som har gått fra å være levende minne til historie”, skrev W.J.T. Mitchell 35 år etter Museum of Modern Art åpnet dørene for Nytt amerikansk abstrakt ekspresjonistisk maleri (*New American Abstract Ekspresjonist Painting*) i 1959. ⁷²⁰ I katalogforordet, ført i pennen av museets direktør gjennom tretti år, Alfred Barr, ble det abstrakte maleriet fremstilt som ”autonomt” og uavhengig av tidens økonomiske og politiske forhold så vel som fra den kalde krigen. Abstrakt maleri var en ”fri” og ”kreativ” kulturell praksis karakteristisk for det ”frie Amerika” i kontrast til Sovjetkommunismen som truet vesteuropeiske demokratier. René d’Harnoncourt, museets visepresident med ansvaret for utenlandsaktiviteter, fremhevet i ”utfordring og løfte” modernistisk kunst som det ”fremste symbol” for ”demokratisk” samfunn (dvs USA). ⁷²¹

Samme år publiserte Clement Greenberg i ”Collage” sin mest konsekvente argumentasjonen for avantgardistisk formalisme som verkimmanent autonomi og ”rent maleri”. Her fordømmes ”inntrengende gjenstander”(intruder objects) fra det virkelige livs kommersialisme og kulturindustri (reality) som avisbiter, korkbiter, fragmenter av billetter mm. som Picasso og Bracque nettopp brukte i collager og *papier collés* på begynnelsen av 1900-tallet. ⁷²² Poenget for oss er at mens det

⁷²⁰ ”Abstract art is now a familiar feature of our cultural landscape; it has become a *monument* to an era that is passing from living memory into history.” W.J.T. Mitchell, ”Ut pictura theoria: Abstract painting and language”, *Picture Theory*, (Chicago: The University of Chicago Press, 1994) 213.

⁷²¹ Ibid.

⁷²² Clement Greenberg, ”Collage”, i *Art and Culture*, Boston, 1961, 70-83; revisjon av ”The Pasted

dialektiske forholdet mellom avantgarde og populærkultur i kubismens egen samtid ble opplevd som et latent uavklart forhold som endog var positivt ladet der utstillingsvinduene, plakaten representerte en ”ny verden av skjønnhet” slik kubistenes forsvarer Guillaume Apollinaire og deres kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler formulerte det, så var dette forholdet hos Greenberg anno 1959 tvert om blitt entydig negativt. Med andre ord ble nå populærkultur, kommersialisme mm. hos Greenberg et fornektet forhold, mens det hos samme forfatter tju år tidligere anno 1939 i ”Avantgarde og Kitsch” tvert om var tilstede som et dialektisk forhold der Marx måtte ”siteres ord for ord”, ettersom alt som en kapitalisme i nedgang ”produserer av kvalitet ikke gjør annet enn å true sin egen eksistens”.⁷²³

At den versjonen av modernisme som Barr og Harnoncourt i 1959 gikk i bresjen for, *modernisme qva nonfigurativ kunst*, godt hjulpet av Greenberg og hans medsamsvorne, kunne få gjennomslag, kan ikke forklares på kunstnerne premisser alene, uten å trekke inn politiske forhold i USA etter annen verdenskrig. Uansett var det denne ”nøytrale” versjonen av modernisme som utover på 1950- og 1960-tallet skulle bli institusjonalisert som ”offisiell” praksis.

Utstillingen i 1959 markerte kun slutten på en institusjonaliseringsprosess som allerede i mellomkrigstiden ble startet med *Cubism and Abstract Art I* (1936) og ble fulgt opp av *Cubism and Abstract Art II* (1942) under annen verdenskrig. I vår sammenheng, der kretsløpet mellom overskridelse, integrasjon og resepsjon forutsettes, er det verdt å merke seg at *selve iscenesettelsen* av kunsten og konteksten omkring kunsten, måten den omtales og diskuteres på, anses like interessant som kunsten i og for seg. Først da vil det bli klart hvordan utviklingen av kunstfeltet mot større grad av *autonomi* som samtidig gjelder for den samlede kulturproduksjonens differensierte felt, samtidig fører til større *refleksivitet*. Med andre ord fører denne prosessen til at hver genre vender seg kritisk mot seg selv, og sine egne forutsetninger.⁷²⁴ Vi vil dermed kunne fastslå at installeringen av ”estetisk autonomi”

Paper Revolutions”, 1958, gjenoptrykt i Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. J.O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1992) 61-66.

⁷²³ Greenberg, ”Avant-Garde and Kitsch”, in *Collected Essays*, I, 6.

⁷²⁴ ”L'évolution du champ de production culturelle vers une plus grande autonomie s'accompagne ainsi d'un mouvement vers une plus grande *réflexivité*, qui conduit chacun des ”genres” à une sorte de retournement critique sur soi, sur son propre principe, ses propres présupposés: et il est de plus en plus fréquent que l'oeuvre d'art, vanitas qui se dénonce comme telle, inclue une sorte de dérision d'elle-même. En effet, à mesure que le champ se ferme sur soi, la maîtrise pratique des acquis spécifiques de

i utstillingssammenheng, gjelder like mye for etniske gjenstander som for kunstgjenstander, for avantgardebevegelser som benytter flere medier, film, plakat, forelegg til industriell produksjon mm.⁷²⁵

Da Arnold Bode etter annen verdenskrig i Tyskland retrospektivt skulle iscenesette den moderne kunstens utviklingsforløp på Documenta I i 1955, var MoMas utstillingspraksis blitt hegemonisk. Da MoMas første direktør Alfred Barr, i 1936 ifølge ham selv endelig fikk realisert, om enn kun delvis, sin tiltredelsesplan fra 1929, så hadde han på sin side tyske utstillingsforbilder når det gjaldt den asketiske utstillingsmåten. Blant de tyske førkrigseksemplene som Barr refererer til, er Weimarrepublikkens Folkwang Museum i Essen samt Hanover Landesmuseum, etter Alexander Dorners radikale omorganisering.⁷²⁶ Dorner forkastet den tradisjonelle opphengingsmåten kjent fra den franske salongen der bildene var plassert tett på hverandre gjerne i fire rader over hverandre; en tradisjon som faktisk også var blitt holdt i hevd for utstillinger av avantgardkunst, som the Armory Show i New York i 1913 og for Malevich egen iscenesettelse av *Sort kvadrat på hvit bunn* på "Siste futuristutstilling 0,10" i Petrograd i 1915 som vi tar for oss senere i del C av dette kapitlet. På Landesmuseum ble den alternative installeringen av bilder på kun en rad også gjennomført konsekvent også for eldre kunst.

Det var nettopp denne asketiske "installeringen av estetisk autonomi" som så Alfred Barr, som fersk museumsdirektør mer enn noen skulle influere "resepsjonen av

toute l'histoire du genre qui sont objectivés dans les oeuvres passées et enregistrés, codifiés, canonisés part **out** un corps de professionnels de la conservation et de la célébration, historiens de l'art et de la littérature, exégètes, analystes, fait partie des conditions d'entrée dans le champs de production restreinte." Bourdieu, *Les règles de l'art*, 398.

⁷²⁵ Mary Anne Staniszewski som har underkastet utstillingspraksisen til Museum of Modern Arts en kritisk analyse, har viet et eget kapittel til hva hun kaller å "skape installasjoner for estetisk autonomi: Alfred Barr's Exhibition Technique." "Creating Installations for Aesthetic Autonomy: Alfred Barr's Exhibition Technique, i *The Power of Display A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, (Massachusetts Institute of Technology, 1998), 61.

⁷²⁶ Ifølge intervju med Barrs medarbeider, Philip Johnson, kurator ved MoMas arkitekturavdeling fra 1932 til 1934. "Alfred Barr and I were very impressed with the way exhibitions were done in Weimar Germany- at the Folkwang Museum in Essen especially. That 's where they had beige simple walls and the modern was known there. It wasn't known in this country at all. For instance, here all our museums had vainscoting. Of course, that 's death to a painting It skys the painting. ...Barr though beige, that brownish stuff that he used, the monk's cloth, was the most neutral thing he could get. After some time, the modern design people got hold of it and made it white paint...They painted the walls white.....And so the Folkwang Museum especially impressed us and in Basel what impressed us was the sparsity of the hanging which Alfred tried to use - of course we knew the famous rooms of Alexander Dorner in Hanover." Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display*, 64.

moderne kunst i USA ”med, hevder Mary Anne Stinszewski.⁷²⁷ I sin kritiske analyse av MoMas utstillingspraksis gjennom mer enn førti år i *The Power of Display* (1998), beskrives den asketiske utstillingsmåten som en ”nøytral” installeringsmetode der ett og ett bilde er plassert litt under øynehøyde mot hvit bakgrunn i horisontale rekker med store intervaller og der skulptur utstilles på hvitmalte sokler. Den samme asketiske utstillingsmåten, ”installeringen av estetisk autonomi” der hver gjenstand reflektivt vendes mot seg selv, kom også til å gjelde for iscenesettelsen av MoMa senere utstillinger av etniske gjenstander. I Barr’s ”moderne” installering, ble kunstverkene ikke behandlet som ”dekorative elementer innenfor en overveldende arkitektur men som elementer innenfor en utstilling hvis estetiske dimensjon overskygget arkitektur og steds spesifikke assosiasjoner. Selv merkelappene, som indikerte historisk kronologi, tjente til å understøtte det utstilte verks ”estetiske gyldighet.”⁷²⁸

For i hvert fall to generasjoner studenter, kunstnere og kunstinteresserte skulle resepsjonen av Clement Greenberg (1909-1994) komme til å bidra til en slik fortolkning som derfor hos mange ble til internalisert estetisk habitus. Mens Greenberg i essayet ”Avantgarde og kitsch” fra 1939 fortsatt synes å være inspirert av Marx i sin samfunnsfortolkning av kunst, så skulle han kort tid etter revidere dette i ”Towards a New Laocoon”. Spesielt er det i ”Modernist Painting” at hans ”purisme” fremstår mest utvetydig. Ifølge Greenbergs teori om moderne kunst som ”ren”, så gjaldt det å utelukke enhver referanse til være seg en sosial eller politisk virkelighet utenfor kunstverket selv. Poenget i vår sammenheng blir at det å innta avantgardens parti for Greenberg, innebærer å innta den kunstneriske formalestetiske avantgardens parti, ikke den politiske. ”Avantgarde” har ikke noe med ideologisk motstand å gjøre. Ifølge Greenberg så er det autonomien som utgjør avantgardens styrke og dermed dens apolitiske holdning. Hans fortolkning av *Guernica* som han utelukkende vurderer på formalt grunnlag, ”grå hvite flater”, er talende i så måte.

⁷²⁷ ”...Barr – who perhaps more than any other individual has influenced the reception of modern art in the United States.” Staniszewski, *The Power of Display*, 61.

⁷²⁸ ”In Barr’s ”modern” installations, works of art were treated not as decorative elements within an overpowering architecture but as elements within an exhibition whose aesthetic dimension took precedence over architectural and site-specific associations. Even the wall labels, however historical, served as documents underscoring the aesthetic validity of an exhibited work.” Staniszewski, *The Power of Display*, 66.

Greenberg ”kodifiserte både det ahistoriske selvbildet av abstrakt renhet og dets fordringer om en historisk uunngåelig rolle....”ifølge W.J.T.Mitchell. Han legger til at ”institusjonaliseringen av abstrakt kunst var allerede vel forberedt av Alfred H. Barr’s katalogtekst til Cubism and Abstract Art i 1936.⁷²⁹ Vel kan Mitchell synes å overdrive Greenbergs rolle, men for oss blir poenget at Greenberg blir en avgjørende referanse for debattproduksjon som for kunstproduksjon av en bestemt fortolkning av *modernisme* i kommunikasjonskretsløpet mellom produsenter, formidlere og resipienter, både blant tilhengere og motstandere.

Uansett, skulle MoMas iscenesatte utstillinger bidra til å sosialisere flere generasjoner til oppdragelse i estetisk kompetanse der det var kunstens autonomi som var leksen uaktet om de hadde lest Greenberg eller Barr. Om vi vender tilbake til utstillingen av abstrakt kunst fra 1936, så var den abstrakte kunsten på utstillingskatalogens forside fremstilt som et stort invertert slektstre der det fører linjer fra 1890-tallets navn på kunstretninger, avantgardebevegelser og kunstnere opp til 1936 og nonfigurativ kunst. Her finner vi således på 1890-tallet neopresjonisme (Seurat), syntetisme (Gauguin), Cézanne, japansk grafikk, fra 1900-10, ”det nære Østen”, ”negerskulptur”, ”abstrakt ekspresjonisme, 1910-1915 ”futurisme, maskinestetikk, kubisme, suprematisme, konstruktivisme, dadaisme”, 1915-20 ”purisme, de Stijl”, 1920-25 (abstrakt) surrealisme, Bauhaus, moderne arkitektur”, 1930-35 ”ikke-geometrisk abstrakt kunst, geometrisk abstrakt kunst” .

Katalogteksten sammen med den abstrakte kunstens slektstre, har ifølge Mitchell skapt myte ved å spre et offentlig inntrykk av at den abstrakte kunstens ”kode” er noe som med letthet kan dechiffreres og gjøres tilgjengelig selv for skolebarn. Selv om ikke teksten er publisert på nytt mer enn tre ganger i 1966, 1974 og 1986, så har den indirekte bidratt til å utøve innflytelse på tusenvis av betrakere som aldri har lest denne katalogteksten, nettopp på grunn av måten som Barr har iscenesatt gjenstandene på MoMas permanente utstilling på.⁷³⁰ At den anerkjente

⁷²⁹ ”Greenberg codified both the ahistorical self-image of abstract purity and its claims to a historically inevitable role,The institutionalization of abstract art was already well prepared, however, by a slightly earlier text, Alfred H. Barr’s Cubism and Abstract Art, the catalog for the 1936 show of European abstract painting at the Museum of Modern Art.”. W.J.T.Mitchell, ”Ut pictura tehorica: Abstract painting and language, i *Picture Theory*, 230.

⁷³⁰ *Ibid.*, 231.

kunsthistorikeren Robert Rosenblum i 1986-utgaven utroper Barrs tekst til ”den moderne kunstens bibel”, bestyrker Mitchells påstand.

Poenget er at tekst og diagram underbygger inntrykket av en *kunstens utvikling* som en organisk bevegelse der vitenskapens rasjonelle begrunnelse løper sammen med en nærmest religiøs trosoverbevisning. Utviklingen starter med impresjonismen og går frem til 1936, utstillingstidspunktet. Ifølge Rosenblum destilleres det ut ”to parallelle men polariserte retninger, ikke-geometrisk og geometrisk abstrakt kunst. ”Teksten fungerte som ”kjøtt” på diagrammets skjellett”, der det trekker historiske linjer bakover for å forklare og legitimere abstrakt kunst som ”barn” av det 20. århundre.⁷³¹ Mitchell hevder at alle paradoksene i den abstrakte kunstens måte å presentere seg selv på, kommer til uttrykk i Barrs diagram, naturalisert som et ”organisk bilde, et invertert tre som på samme tid er en rasjonell, kunstferdig konstruksjon, en pyramide med deduksjoner fra noen første premisser.”⁷³² Det er ”ikonoklasmens retorikk” som utgjør sementen i Barr’s tekst, ifølge Mitchell, ettersom teksten tilveiebringer en ”narrativ dimensjon til persepsjonen av moderne kunst” som sammenfører den ”religiøs reformens retorikk” med retorikken til hhv. vitenskapelig ”gjennombrudd” og politisk fremskritt.⁷³³

Uansett hvor spekulativ Mitchells fortolkning av Barrs katalogtekst til utstillingen i 1936 *av kubisme og abstrakt kunst* enn kan synes, så er poenget i vår sammenheng at abstrakt kunst, fordi den fremsto som den ”rene” overskridelsen, var velegnet til instrumentell bruk av aktører på andre felt enn kunstens.

Den abstrakte ekspresjonismens gjennomslag etter annen verdenskrig kan ikke sees uavhengig av måten MoMa ble brukt på i amerikansk storpolitikk under den kalde krigen. Et konkret eksempel er den amerikanske regjeringens ansvarsfraskrivelse i 1954. Det året nektet regjeringen å støtte den amerikanske paviljongen ved Biennalen i Venezia på grunn av problemene forbundet med ytringsfrihet og kunstnerisk frihet i farvannet av Mc Cartys forfølgelse av politisk radikale kunstnere.⁷³⁴ Dette var den

⁷³¹ ”Ut pictura tehoria: Abstract painting and language, 230.

⁷³² ”All the paradoxes we have seen in the selv-presentation of abstract art are captured in Barr’s diagram and naturalized as an organic image, an inverted tree which is at the same time a rational, artificial construction, a pyramid of deductions from first premises.”Ibd., 232.

⁷³³ Ibid., 234.

⁷³⁴ ”The United States Government’s difficulties in handling the delicate issues of free speech and free

direkte foranledningen til at det var MoMa som kjøpte seg til eneansvaret for den amerikanske paviljongen i perioden 1954 til 1962.

At MoMa kunne påta et slik tungt økonomisk ansvar, skyldes at museet overveiende var og er en privatfinansiert institusjon i motsetning til de offentlig støttede museene på kontinentet og i Norden. Økonomisk sponing skjer ikke uavhengig av kapitalinnskytternes representasjon i museenes råd. Ettersom museer og kulturinstitusjoner styres av råd som igjen er de samme som kontrollerer bank og finansverden, er de dermed med på å forme utenrikspolitikken. Dette fører til bestemte føringer for museumspolitikken og museumsprofilen, ettersom verken ansettelser eller utvalg til utstillinger skjedde uavhengig av rådernes kontroll. Konkret var det Rockefeller-dynastiet som i sin tid grunnla MoMa i 1929, og som, ifølge Eva Cockcroft, var aktiv i utformingen av kalde krigspolitikken i særdeleshet sammen med finanskorporasjoner og banker generelt.⁷³⁵

Mc Cray, som etter krigen ble direktør for MoMas vandrestillinger og i 1952 ble gjort ansvarlig for MoMas internasjonale program, hadde under krigen arbeidet sammen med sønnen til MoMas grunnlegger, Nelson Rockefeller, Roosevelts koordinator. Den politiske forbindelsen mellom abstrakt ekspresjonisme og den kalde krigen ble dermed beseglet i det internasjonale programmets erklæring, som stadfester at intensjonen var å overbeviste Europa om at USA ikke var i den kulturelle bakevja som "russerne, under den spente perioden kalt "kalde krigen", prøvde å demonstrere."⁷³⁶

MoMa hadde også forgreninger til en sentral institusjon innen utenrikspolitikken som etter annen verdenskrig sto ansvarlig for å fremme kunst i Europa, nemlig CIA (Central Intelligence Agency). En av dem som arbeidet for CIA hadde tidligere arbeidet for MoMa.⁷³⁷ Formuleringen i det offisielle CIA-programmet var ikke ulik ordlyden i MoMas internasjonale programerklæring. Oppgaven var å

artistic expression, generated by the McCarthyist hysteria of the early 1950s, made it necessary and convenient for MoMa to assume this role of international representation for the United States." Eva Cockcroft "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", i *Art in modern culture: an anthology of critical texts*, (London:1992), 85.

⁷³⁵ MoMa ble grunnlagt av Mrs John D. Rockefeller. "The development of American cold war politics was directly shaped by the Rockefellers in particular and by expanding corporations and banks in general." *Ibid.*, 84.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Thomas W. Braden som var aktiv i "the cold-war cultural offensive" i perioden 1948-1949 ansatt som sekretær for MOMA. *Ibid.*, 86.

utgjøre et ”propagandabilde av USA som ’fritt’ samfunn i motsetning ”kommunistblokken”.⁷³⁸ I det amerikanske etterkrigssamfunnet der Mc Cartys massive forfølgelse av politisk og kunstnerisk radikale av mange ble opplevd som et mentalt fengsel, kunne MoMa og CIA underlig nok operere relativt fritt. Den ”abstrakte ekspresjonismen” som konkurrerte med fransk avantgarde og samtidig utgjorde en perfekt kontrast til sosialistisk realisme, egnet seg slik som politisk redskap. En av grunnene til dette, er at den vektla det individuelle aspekt i skapende virksomhet kombinert med at den avviste ”å beskrive verden” ved å frilgge av den maleriske prosessen som prosess. Paradoksalt nok, var derfor den ”abstrakte ekspresjonismen” kunne få gjennomslag i et overveiende reaksjonært USA ifølge Serge Guibault. Nettopp innebar ”abstrakt ekspresjonismen” ”frihet” i et USA som var dominert av McCartys forfølgelse av politisk og kunstnerisk radikale. Både MoMa og CIA kunne operere relativt fritt og uavhengig og var ikke utsatt for ytre press.

Ved å prioritere autonome verk, har *Museum of Modern Art*, bidratt til å temme den kunstnerisk og politisk radikale sprengkraften i arbeidene av Duchamp, såvel som av den russiske avantgarden og den tyske dada-bevegelsen. ”Disse arbeidene presenteres, så langt det har vært mulig, som om de var den høyverdige kunstens konvensjonelle mesterverk. Institusjonen har ødelagt disse arbeidenes radikale implikasjoner.” fastslår Douglas Crimp. Han hevder at videre at det ikke bare dreier seg om en presentasjon av enkelte arbeider modernistisk kunst, men en *historie* om disse gjenstandene. Legitimeringen av denne falske historiekonstruksjonen er *connoisseurship*.⁷³⁹ Motsetningen blir åpenbar mellom de verk som kunstoffentlighetens ekspertise integrerer som estetisk verdig for betegnelsen *kunst*, basert på distingvert kunstmak og ”det rene blikk”(Bourdieu), og de avantgardistiske ”hybride” praksisene på den ene side samt hverdagesestetikken til en større offentlighets på den annen side.

⁷³⁸ ”CIA sought to influence the foreign intellectual community and to present a strong propaganda image of the United States as ’free’ society as opposed to the ’regimented’ communist bloc.” Cockcroft ”Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, 86.

⁷³⁹ Douglas Crimp, ”The Art of Exhibition”, *October*, 16, spring 1981, 69-86.

Documenta i Kassel og rehabilitering av moderne kunst

”Med nasjonalsosialismen var tradisjonen fra den store tyske avantgardeutstillingen, -- avbrutt...pervertert med hets-utstillingen ”Entartete Kunst” (1937). Documenta skulle ta opp igjen den ubrutte tradisjonen og dementere den monstruøse hetsutstillingen....”
Walter Grasskamp

I 1955 var det nær to decennier siden moderne kunst sist var blitt utstilt i Tyskland, og den gangen i 1937 i München, ble den presentert som degenert kunst. (*Entartete Kunst*). Etter at tysk kunstliv under det tredje riket hadde vært isolert, var det avgjørende for initiativtakerne til Documenta å rehabiliter moderne kunst i tillegg til å plassere etterkrigens Forbundsrepublikk på kunstscenen. Betegnende nok var undertittelen på Documenta I ”internasjonal utstilling av det 20. århundres kunst”. Med en overnasjonal profil skulle avstanden til nasjonalsosialismens kunstsyn markeres. Målsettingen med Documenta I var en oversikt over den moderne kunstens utvikling fra 1905 til 1945. Arnold Bode (1900-1977) professor ved *Staatliche Werkakademie* i Kassel, var initiativtaker og iscenesetter, mens Werner Haftmann sto ansvarlig for selve utstillingskonseptet.

Til ønsket om å rehabiliter det ”klassisk moderne ” som *abstrakt kunst*, knyttet det seg et særskilt tysk behov for gjeninnhenting (*nacholbedarf*); å ”ta opp igjen den ubrutte tradisjonen og dementere den monstruøse hetsutstillingen” (*Entartete kunst*, 1937) ifølge Walter Grasskamp.⁷⁴⁰ Dette bekreftes av Arnold Bodes intensjonserklæring anno 1955.

Documenta skulle både legitimere moderne kunst, ved 1) å gjenopprette forbindelse (”wiederanknüpfen”) mellom samtidskunsten anno 1955 og avantgardistisk kunst før nasjonalsosialistenes maktovertakelse, samt 2) å bidra til at Forbundsrepublikken atter skulle bli en del av det europeiske kultur- og åndsliv, for slik å kunne tilfredsstille et undertrykt men latent behov (”Nachholbedarf”) påpeker Eli Okkenhaug som har utforsket de tre første Documenta-utstillingene.⁷⁴¹ Det gjaldt

⁷⁴⁰ Walter Grasskamp, ”documenta – kunst des XX. jahrhunderts internationale ausstellung im museum fridericianum in Kassel 15 . Juli bis 18. September 1955”, i *Die Kunst der Ausstellung Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, red. Bernd Klüser og Katharina Hegewisch. (Frankfurt am Main og Leipzig: Insel Verlag, 1995), 116.

⁷⁴¹ ”Det spesielle med documenta I-III i forhold til de senere documenta-utstillingene var det

for samtlige tre at de hadde et ”retrospektiv konsept”, at den ”figurative kunsten ble tilsidesatt” til fordel for ”betoning av den abstrakte kunsten som uttrykk for den autonome kunsten og for det fritt skapende individ”.⁷⁴²

Mens Kassel under annen verdenskrig hadde vært sentrum for ”militærforvaltning og rustningproduksjon”, ble byen etter delingen av Tyskland tildelt en perifer beliggenhet både politisk og økonomisk.⁷⁴³ Ettersom Kassel ikke fikk del i etterkrigsmyndighetenes gjenoppbyggingsplan, gjaldt det å finne andre måter å skaffe et næringsgrunnlag samt legitimere rett til offentlig støtte fra Hessen på. I Kassel fantes en museumsbygning med fasaden vendt mot en stor rektangulær plass.⁷⁴⁴ Bygningen var konstruert som det første ordinære museum på kontinentet (riktignok privat bygget for grev Friedrich, derav navnet Friedrichianum) allerede før den franske revolusjonen i 1789.⁷⁴⁵ Mens museumsfasaden ble rekonstruert slik den var, omarbeidet Bode den innvendige rominndelingen tilpasset utstillingsformål.

Ved å gjenoppbygge denne typiske klassiske museumsfasaden, utformet som et sekulært tempel, men samtidig lage ny innredning, kunne Friedrichianum få en *symbolsk* verdi. På den måten kunne forbindelsen til fortiden gjenopprettes mellom den førnasjonalsosialistiske historien og etterkrigshistorien. Markedsføringen for Kassel som stedet for paradigmet på frihet og ”Documenta som synonym for nøkkelbegrepet på politisk og kunstnerisk diskusjon etter krigens slutt” kunne oppfattes som en instrumentalisering der Kassel skulle tillegges symbolsk betydning politisk sett, ifølge Harald Kimpel.⁷⁴⁶ Geografisk beliggende kun 30 km fra grensen til DDR (Øst-Tyskland), kunne ”det frie vesten” formes, og med den, kunne en

sammenfallende retrospektive konseptet som documenta-ledelsen fulgte. Det var i tillegg en klar betoning av den abstrakte kunsten som uttrykk for den autonome kunsten og for det fritt skapende individ. Den figurative kunsten ble tilsidesatt til fordel for den abstrakte kunsten.”Eli Okkenhaug, ”Documenta I-III konsept, kontekst, kritikk”, hovedoppgave i kunsthistorie”, Institutt for Kunsthistorie og Kulturvitenskap, Seksjon for Kunsthistorie, Universitetet i Bergen, januar 1995, 100.

⁷⁴² Ibid.

⁷⁴³ Grasskamp, ”documenta-kunst des XX.-jahrhunderts”116.

⁷⁴⁴ Hermann Mattern, professor i landskapsarkitektur (Grünplanung) ved Werkakademi, mente plassen foran museumsruinene kunne beplantes som ramme for en kunstutstilling anordnet i telt, men det var hans kollega Arnold Bode, professor i maleri, som sto for den skjellsettende omarbeiding av planen til en ren kunstutstilling i et gjenoppbygget museum. På grunn av yrkesforbud under krigen, hadde Bode måttet arbeide som innredningsarkitekt for alt fra luftvåpenhjem til kasinoer, og dermed hadde han skaffet seg erfaring med innredning av store anlegg. Ibid 117

⁷⁴⁵ Bygget ble konstruert i tidsrommet 1769-1776 for landgraf Fiedrich II, tegnet av hugenotten Simon Louis du Ry, og var det første ordinære museumsbygg på kontinentet, ifølge Eli Okkenhaug, ”Documenta I-III”, 18.

⁷⁴⁶ Harald Kimpel, ”Warum gerade Kassel? Zur Etablierung des documenta-Mythos”, i *Kunstforum International*, Band 49, 3 April/Mai 1982, sitert etter Eli Okkenhaug. ”Documenta I-III”, 31.

tilsvarende "fri kunst" demonstrativt settes i kontrast til "ikke-kunsten", nemlig "sosialrealismen" bak jernteppet. Dessuten kunne museumsbyggets ødeleggelse og gjenoppbygging, sammen med de utstilte autonome selvrefleksive overveiende abstrakte kunstverkene, vise til historisk forgjengelighet versus kunstens "tidløshet" og "evighetsverdi".⁷⁴⁷

Mens Kimpel foretok en ideologikritisk analyse i 1987 når det gjaldt valget av Kassel som sted for Documenta, skulle kunsthistorikeren Walter Grasskamp på sin side i 1989 fortolke selve utstillingskonseptet ut fra et fortiet tabubelagt perspektiv, nemlig som svar på det "traumet" som utstillingen av degenerert kunst 18 år tidligere, hadde skapt.⁷⁴⁸ Før vi imidlertid går nærmere inn på Grasskamps fortolkning, og før vi kaster et blikk på selve utstillingskonseptet til Documenta I, skal vi aller først minne om betydningen av selve det internasjonale kunstfeltet og nettverksbyggingen mellom aktørene der.

Selv om Bode var initiativtaker, kan han ikke utropes til "produsent av (kunst) produsentene" (Bourdieu), ettersom han selv var avhengig av et stort antall betrodde støttespillere. Det dreide seg om folk som delte hans *tro* på at Documenta med dens særegne utstillingsprofil kunne la seg gjennomføre, "kunstnere, museumsfolk, kunsthistorikere, mesener, kunsthandlere", "et nett av kommunikasjon bredte seg. Først innskrenket til Europa, siden videre ut i verden."⁷⁴⁹ Det går tydelig frem at Bode fikk betingelsesløs ryggdekning fra kunsthandlere internasjonalt som trodde på ham, og som slik kunne garantere økonomisk for gjennomføringen av Documenta, slik fagekspertisen på sin side, med sin estetiske kompetanse, kunne garantere for troverdigheten av den kunstneriske gehalten.

Documenta utviklet seg til en internasjonal kunstbørs, og som sådan tjente den som eksempel på de rent kommersielle kunstmessene i dens farvann som FIAC i Paris, Kunstmessen i Köln, Sollentunamessen i Sverige m.v.⁷⁵⁰ På Documenta II var 62% av de utstilte kunstverkene eid av private kunsthandlere, fra Vest-Tyskland, Nederland

⁷⁴⁷ "Kimpel sitert etter Okkenhaug, "Documenta I-III", 29-30.

⁷⁴⁸ Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne Kunst und Öffentlichkeit*, (München? Beck'sche Reihe, 1989) 76.

⁷⁴⁹ Herbert von Buttlar, "Arnold Bode und die Idee der documenta", I Arnold Bode zum 75 Geburtstag, Kassel 1975, 1-14, sitert etter Okkenhaug, "Documenta I-III", 11.

⁷⁵⁰ Grasskamp, *Die unbewältigte moderne*, 58.

og USA. Ifølge en av samtidens kommentatorer, var Documenta "...utsalgsmesse." Målet for arrangementet var mindre å vise "samtid" enn å dirigere fremtiden...internasjonalt treff for kunstbørsen".⁷⁵¹ Etter hvert skulle Documenta få mer preg av lansering enn av plassering av kunst i retrospektivt perspektiv. Documenta ble møtested mellom gallerist og kunstner, der kontakter ble knyttet og kontrakter inngått. Dette blir dermed eksempel på hvordan to felt, hhv. kunstfeltet og økonomifeltet er gjensidig avhengig av hverandre, og dermed også mer spesifikt hvordan aktører med økonomisk kapital allierer seg med aktører med estetisk kapital. Hva som er mulig å få vist og få solgt, var det kunstmarkedet som la premissene for. Når det gjelde utstillingskonseptet til Documenta I, så ga derfor kunstlivets internasjonale forgreninger seg også utslag i at Documentas opprinnelige plan om en større retrospektivt avdeling ble forhindret av at flere større kunstmønstringer ble arrangert samtidig som Documenta skulle gå av stabelen, for eksempel Picasso-utstilling i Paris, Mondrianutstilling i Amsterdam og Zürich og futurismeutstilling i Barcelona og Madrid. Utstillingsansvarlig Werner Haftmann ble derfor tvunget til å innskrenke målsetting og omfang, og dermed røk avdelingen for den moderne kunstens "forløpere" ut, nemlig Cézanne, van Gogh, Seurat, Gauguin, Munch, Ensor, Toulouse-Lautrec og Bonnard.

Når 1905 ble valgt som startår for kunstverk som ble vist på Documenta, skyldes det nok at en gjengs oppfatning av modernismens begynnelse i ettertid, nettopp var året 1905. Det var nemlig da den første utstillingen med "de ville" (*fauvistene*) fant sted på *Salon d'Automne* i Paris med blant andre Matisse, de Vlaminck, Rouault og Derain. 1905 var også året for dannelsen av den *ekspresjonistiske* kunstnergruppen *Die Brücke* i Dresden med arkitektstudenten Ludwig Kirchner som initiativtaker.

Documentas endelige utstillingskonsept var tredelt. Den ene delen viste eksempler fra 20. århundres avantgardebevegelser og isme-grupper som "fauvistene, ekspresjonistene, kubistene, futuristene, *pittura metafisica* og surrealistene".⁷⁵² I den

⁷⁵¹ Wolfgang Christlieb, "Abgesang für "documenta II"."Hat die Kasseler Ausstellung sich gelohnt?, i *Abendzeitung*, 17-18 10 1959, sitert fra Manfred Schneckenbürger, *documenta, Idee und Institution*, (München 1983), 62.

⁷⁵² Okkenhaug, "Documenta I-III", 9.

andre delen ble mellomkrigstidens markante kunstnere trukket frem: Kandinsky, Klee, Leger, Chagall og Rouault. Den siste delen var viet 1950-tallets egen samtid, der det dreide seg om å få vist allerede kjente ”integreerte” kunstnere, og ikke kunstnerspirer.

Det var først og fremst den ”oppvoksende ungdommen” som på grunn av nasjonalsosialismen var blitt berøvet muligheten av å bli kjent med moderne kunst, som Documenta I var myntet på.⁷⁵³

Om utvalget av verkene var viktig, var måten å *iscenesette* dem på helt avgjørende for resepsjonen, og med Arnold Bodes regi var det verkets autonomi i rom strippet for forstyrrende staffasje, som møtte betrakteren. Bak den tempelformede klassiske fasaden var 5000 kvm fordelt på to plan med tretti saler, skulle Bode stå for en iscenesettelse som understreket det sakrale. En slik sakral stemning ble oppnådd ved å filtrere direkte dagslys med forheng av transparente plastikkfolier, som også ble brukt som skillevegger, og ved å la bildene ”sveve” i rommet, festet til jensstenger et stykke ut fra veggen. Veggflatene var hvite, både murstensveggene og heraklittplatene.⁷⁵⁴ Utstillingen starter og avsluttes med en fotoserie, som en historisk-didaktisk ramme. Den første med eldre ”primitiv” precolombiansk kunst og den siste med moderne arkitektur, bla. Mies van der Rohe og Le Corbusier. Dessuten var det også en fotoserie med portretter av 16 kunstnere i de to påfølgende salene etter inngangspartiet, og disse kunstnerportrettene var gjengitt i katalogen.

Skjellsettende for møtet med den utstilte kunsten var ikke minst forestillinger som formidlingen av kunst brakte i sirkulasjon via tidsskrifter, bøker, og kataloger. Forestillingen om kunstens autonomi ble hyppig diskutert etter annen verdenskrig og i Vest-Tyskland dreide kunstdebatten seg langt utover på 1950-tallet seg om forholdet mellom abstrakt og figurativ kunst. To forfattere som bidro til å nøre opp om debatten var hhv. Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte* (1948) og *Die Revolution der modernen Kunst* (1955) og Werner Haftmanns standardverk *Malerei im 20 Jahrhundert* (1954) i tillegg til artikler Documentakatalogene. Poenget er ikke her å gå i detalj med hensyn til de to motsatte kunstsyn som forfatterne forfektet, men snarere å konstatere at begge forfattere forutsetter kunstens autonomi.

⁷⁵³ Werner Haftmann, Werner, *documenta I*, utstillingskatalog, München 1955, 25, sitert etter Okkenhaug, ”Documenta I-III”, 9.

⁷⁵⁴ *Ibid.* 22.

Sedlmayr betraktet opplysningstidens idé om menneskets og kunstens autonomi i 1789-revolusjonens farvann som et tap av samfunnets sentrum, nemlig guddommen. Selv om hans kunstsyn kan kalles ahistorisk, ettersom han ville bringe mennesket og kunsten tilbake til førmoderne tid, så er ikke desto mindre hans diagnose helt i pakt med hans egen samtid. Med en gang ”den nye estetikken proklamerer absolutt autonomi for den kunstneriske sfære og forventer av kunstneren at han lager ”ren” kunst, blir kunstneren degradert til en spesialisert produsent av en vare”⁷⁵⁵

Werner Haftmann forfektet tvert om kunstens og individets autonomi og uavhengighet av politikk og samfunn som noe positivt. Først etterskuddsvis (”nachträglich”) blir kunstens mønster og ”indre logikk og følgeriktighet” synlig.⁷⁵⁶

Den moderne kunstens sosiale funksjon er kunst for den enkelte. Hos Haftmann er ikke den åndelige dimensjonen fraværende, den er bare forflyttet til det ”autonome menneskets” indre, slik en finner beslektede holdninger hos Malevich, Kandinsky og Mondrian. På bakgrunn av den ferske erfaringen med totalitære regimers kollektive press, blir Haftmanns insistering på menneskets evne til hardnakket å stå imot og stole på sin indre substans som autonomt individ forståelig.⁷⁵⁷ I motsetning til nasjonalsosialismens vekt på det nasjonale, fremmer Haftmann et syn på modernismen som abstrakt kunst der den internasjonale dimensjonen prioriteres, der det dreier seg om en fri kunst av frie individer, utenfor ”politiske mekanismer” slik han skrev i 1960.⁷⁵⁸

Vi så at insistering på kunstens autonomi og på individuell frihet var tema som i USA ble næret av antikommunistiske holdninger og bidro til at nettopp ”Abstract expressionism” fikk gjennomslag.

Et poeng i vår sammenheng er ikke utelukkende å historisere kunstneriske overskridelser, men nettopp å se nærmere på den etterskuddsvis

⁷⁵⁵ Hans Sedlmayr, *Die Revolution der modernens Kunst*, (1955), (Hamburg 1985) 65-66.

⁷⁵⁶ Werner Haftmann, *Maleri im 20. Jahrhundert*, München 1955, 31, sitert etter Okkenhaug, ”Documenta I-III”, 35

⁷⁵⁷ *Ibid.*, 34.

⁷⁵⁸ Werner Haftmann: *Skizzenbuch, Zur Kultur der Gegenwart*, München 1960, 129, sitert etter Eli Okkenhaug, ”Documenta I-III”, 39.

institusjonaliseringen av dem. Derfor skal vi se på hvordan Documenta I kan fortolkes som et rehabiliteringsprosjekt av modernismen og som et svar på ”traumet” utstillingen av degenerert kunst I 1937 hadde skapt, slik Walter Grasskamp gjør. Vi nevnte at Documenta I startet med en fotoserie av eldre såkalt primitiv kunst. Det dreier seg om hel vegg i inngangshallen med plakater og fotografier av europeisk middelalder så vel som utenomeuropeisk kunst, nemlig afrikansk og precolombiansk. I motsetning til nasjonalsosialismen som anvendte antikkens klassiske kunst for å legitimere seg, så kunne Documenta I vise til en alternativ måte å legitimere a

Først og sist gir Documenta I inntrykk av å *avpolitisere* modernismen i kontrast til Hitler som brukte kunst instrumentelt som politisk redskap. Grasskamp finner det påfallende at det foruten Otto Dix, ikke var blitt utstilt et eneste arbeid av Weimarrepublikkens kunstnere” ingen Grosz og ingen John Heartfield”.⁷⁵⁹ Mens nasjonalsosialismen hadde tvunget kunst inn i en politisk kontekst, la Documenta I tvert om opp til politisk ”*avlastning som befrielse*”. For ytterligere å ufarliggjøre modernismen som autonom og apolitisk, ble ”hybride” kunstformer utelatt. Med andre ord fantes verken design (kunsthåndverk), fotografi eller film. Dette gjaldt ikke utelukkende Documenta I, men alle de fem første mønstringene inntil Documenta 6 i 1977. Når fotoserien med eldre kunst og samtids arkitektur unntas, så fokuserte Documenta I dermed utelukkende på den abstrakte kunstens tradisjonelle medier som maleri og skulptur.

Når figurativ kunst ble unngått også i de kommende Documenta-utstillingene, skyldes det også Øst-Tysklands politiske prioritering der doktrinen om den sosialistiske realismen preget kunst- og kulturpolitikken. Den statlige kommisjonen med ansvar for kunstanliggender ” skulle sørge for å overvinne formalismen på alle kunstens områder” ved å prioritere realistisk kunst som knyttet an til den klassiske kunstens store mestere.⁷⁶⁰ Bertolt Brecht utarbeidet sosialrealismens grunnsetninger som innebar virkelighetstro gjengivelse av menneskenes sameksistens.⁷⁶¹

⁷⁵⁹Walter Gasskamp, Walter, ”’Entartete Kunst’ und documenta” i *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, 2.utg. (München: Verlag C.H.Beck, München, 1994) 82-83.

⁷⁶⁰Den statlige kommisjonen med ansvar for kunstanliggender, ”Gesetzblatt” nr. 85 17.7.1951 § 3, Janda, Annagret: ”Die Beliner Naitonalgalerie im Kampf um die moderne Kunst seit 1933”, i utstillingskatalog, *Entartete Kunst das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, Munchen 1992, fotonot nr. 97, 119.

⁷⁶¹*Bildende Kunst*, Heft 6, 1963, s. 323. Her ble Bertolt Brechts grunnsetninge publisert. Anti-

I katalogen til Documenta II i 1959 tok utstillingsansvarlige Werner Haftmann, som også hadde forestått utvalget for Documenta I, eksplisitt avstand fra sosialrealismen ved å understreke at "et kunstverks kvalitet kun er mulig, når det kan fullbyrdes i frihet uhindret av utenomkunstneriske fordringer". innebærer motstand mot "den politisk reglementerte" praksisen til den "sosialistiske realismen". En slik avgjørelse er ikke en "politisk avgjørelse, men en kritisk kunstnerisk avgjørelse, basert på "kunstnerisk frihet."⁷⁶² Så vidt gikk prioriteringen av abstrakt kunst, at flere figurative kunstnere, som under Hitler hadde hatt utstillingsforbud, også etter annen verdenskrig ble "utjuryert".⁷⁶³ På Documenta II i 1959 ble amerikansk kunst utelukkende representert med abstrakte kunstnere, blant dem Clyfford Still, Mark Rothko og Pollock.

Disse eksemplene bidrar ytterligere til å dokumentere at nonfigurativ kunst etter annen verdenskrig ble hegemonisk på bekostning av både figurativ kunst og "hybride" avantgardebevegelser. Først i ettertid har den nonfigurative kunstens *ideologiske* funksjon som forutsetning for ekskluderingsprosessen, blitt kritisk utforsket av Eva Crockfort, Douglas Crimp, Mary Anne Staniszewski, W.J. T. Mitchell, Serge Guilbault, Walter Grasskamp og Eli Okkenhaug blant flere. Til disse hører Jürgen Weber som hevder at den nonfigurative kunsten qua symbol på frihet er blitt brukt som virkemiddel på flere måter og på flere felt. Kunstpolitisk er den blitt brukt som overskridelse av tradisjonell figurativ realistisk kunst, mens den i den kalde krigen er blitt brukt som politisk virkemiddel både for å ta avstand fra nasjonalsosialistenes fordømmelse av den og for å skape distansere til egen samtids østeuropeiske "offisielle" "sosialistiske realisme".⁷⁶⁴

formalisme-debatten kom i gang i 1953 etter Dritte Deutsche Kunstausstellung, og det het i det øst-tyske tidsskriftet at den gang "drängten sich revisionistische Tendenzen vor. Man verlangte, dass man den Begriff des sozialistischen Realismus überhaupt strechen, nicht nur im sprechen sollte." Lea Grundig i "Die Kunst ist zur Sache des Volkes geworden." *Bildende Kunst*, Heft 4, 1963, 172. Sitert etter Eli Okkenhaug, s. 52

⁷⁶² Werner Haftmann, *documenta II*, utstillingskatalog, Köln 1959, 15, sitert etter Okkenhaug, "Documental I-III", 67.

⁷⁶³ Jürgen Weber trekker frem et eksempel på hvordan figurative kunstnere ble behandlet etter krigen. Kunstnerne Schmidt-Rottluff, Gerhard Macke, Max Pechstein og Otto Dix hadde alle hatt utstillingsforbud under Det tredje riket. I 1953, på Hamburger Künstlerbundaustellung, ble disse "figurative" kunstnerne utjuryert. De kunstnerne som ble utsatt for dette, meldte seg da ut av "Deutsche Künstlerbund", og gikk i indre eksil. Siter etter Okkenhaug, 79- 81.

⁷⁶⁴ Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler*, Köln, 1987,

Vi kan dermed oppsummere med å fastslå at stridende parter på kunstfeltet og på det politiske feltet har hatt sammenfallende interesse av å bruke nonfigurativ kunst som nøytraliseringsfaktor. Dessuten har vi sett at USA og Forbundsrepublikken har hatt felles interesse av å bruke den abstrakte kunsten politisk for å demme opp mot antikommunismen under Den kalde krigen.

I ettertid er den nonfigurative kunstens overskridende karakter dermed blitt institusjonalisert og ufarliggjort. Den er blitt like konvensjonell som de konvensjoner den i egen samtid representerte en radikal overskridelse av. Nå skal vi se nærmere på samtidskonteksten til noen av disse overskridelsene.

C Monument og kunst

Kjennetegn på koden for modernisme 1900-1960

Med konsolideringen av et relativt autonomt felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, fortrenkes konvensjoner som ble opprettholdt av sentrale instanser som akademi og salong til fordel for et nytt markedsbetinget kriterium, nemlig *innovasjon*, befordret av en økende sirkulasjon blant stadig flere spredte instanser og aktører.

Brudd med konvensjoner, kriterier og praksis som har opprettholdt den hegemoniske kanon for avbildning (koden for figurativ kunst) har følgende karakteristika: *Form* blir viktigere enn innhold (estetisk autonomisering). *Signatur* og *gruppedannelser* "ismer" blir distinktive trekk for bedre å kunne skjelle på et marked der det enestående og *unike normaliseres*.

Impresjonismen tok ikke lenger hverdagserfaringens syn på virkeligheten for gitt som utgangspunkt for avbildning, men utforsket heller årsakene til synserfaringprosessen ved å fragmentarisere billedflaten i punkter og primærfarger. Heretter ble interessen forskjøvet fra fremstilling av virkeligheten som objektivt gitt, til fremstilling av virkeligheten slik kunstneren subjektivt erfarer den. Med *ekspresjonisme*, *suprematisme* og *konstruktivisme* er det nettopp normen for figurativ objektivitet som overskrides. Med *kubismen* er det normen for sentralperspektivet og måten å fremstille volum på som overskrides. Kubismen åpner dermed for ulike former for *nonfigurativ gjenstandsløs kunst*. Normen for fremstilling av gjenstanders "lokalfarge" brytes med *fauvismen*. Endelig er det implisitte moralske grenser som overskrides med hhv. *futurismen* (brudd med humanismen) og *dadaismen* (overskridelse av grensene for borgerlig rasjonalitet). Likefullt gir verken futuristene, ekspresjonistene eller fauvistene avkall på avbildningsfunksjonen men bestreber seg tvert om på å få til en stadig mer overbevisende illusjon. Dette gjelder også *surrealismen* som beholder avbildningsfunksjonen men bruker den til et nytt formål, nemlig å overskride grensene for det som i hverdagserfaringen regnes som sannsynlig.

Flere av overskridelsene på begynnelsen av 1900-tallet integreres som gjengs kunstnerisk praksis og kulminerer med institusjonalisering av ulike former for abstraksjon og nonfigurativ kunst der den figurative kodens avbildningsfunksjon som hegemonisk kanon definitivt må ansees som tilbaketog.

"Innovasjon erden paradoksalt nok konservative forutsetningen for billedtradisjonens overlevelse, i en moderne verden der denne trues av industrialiseringen" Thierry de Duve *Nominalisme pictural*
Marcel Duchamp la peinture et la modernité

Når det gjelder å karakterisere overskridelser som er typiske for modernisme som kode, er det først og sist et distinkt markedsbetinget trekk som kan fremheves,

nemlig *innovasjon*. Heretter dreier det seg mindre om ”innholdet”, det fremstilte motivet, enn om ”formen”, selve *måten* som motivet er fremstilt på, teknisk, stilistisk og billedmessig. Det dreier seg dermed mindre om overskridelse av moralske konvensjoner knyttet til motivet, enn til brudd på kunstnerne normer. Ergo er det snarere billedkunstens medier som sådan, maleri og skulptur, og formale problemstillinger innenfor mediene, det står om. Riktignok har oppmerksomheten om formale problemstillinger alltid vært implisitt i kunstnerisk virksomhet, men det historisk nye er at denne ble gjort eksplisitt fra slutten av 1800-tallet blant annet med impresjonismen da avbildningsfunksjonen ikke lenger ble tatt for gitt som objektivt virkelig. Dette åpnet for en til da ukjent pluralisme, med utforskning av utallige problemstillinger. I denne prosessen er det at innovasjon som markedsbetinget kriterium befordres av økt sirkulasjon blant stadig flere og spredte instanser og aktører, som innebærer endrede betingelser for produksjon (kunstnere), distribusjon (gallerier, museer, tidsskrifter) og resepsjon (publikum). Med økt pluralisme på samtlige nivåer følger skjerpet konkurranse. Det *unike*, *signaturen* og *gruppedannelser* blir distiktive kjennetegn for å kunne skjelve kunstuttrykk og kunstnere fra hverandre. I denne historisk nye situasjonen er det ”innovasjonens uunngåelige, obligatoriske og akselererende karakter” som har bidratt til å gjøre innovasjon til ”kriterium i og for seg i smaksbedømmelsen av moderne maleri blant opplyste amatører.”⁷⁶⁵

Det er i denne prosessen at de kunstneriske virkemidlene i og for seg (*form*) blir stadig viktigere enn motivet som fremstilles (*innhold*). Dermed er det ikke forholdet mellom et gitt tegn og dets referanse i den ytre verden (akt i forhold til nakenmodell) det dreier seg om, men billedkunstens symboliseringsprosess som et *internt univers*, altså forholdet mellom det som betegner (*signifiant*): malerisk strøk, tegnet strek, måten leiren er modellert på mv. og det betegnede (*signifié*): fremstilling av en kropp på en todimensjonal flate eller i tre dimensjonal skulpturell form. Mens reaksjoner på overskridelser når det gjaldt den figurative koden kunne dreie seg om hvorvidt maleren fremstilte en naken mannsperson adekvat i forhold til rådende akonvensjoner, så synes en typisk negativ reaksjon på en modernistisk overskridelse heller påpeking av mangel på metier overhode: ”maleren kan ikke male”. ”Formen”,

⁷⁶⁵ Thierry de Duve, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, (Paris: Les Éditions de Minuit, 1984), 45.

hvordan kunstverket er gjort, blir viktigere enn ”innholdet”, eller *hva* kunstverket forestiller. Denne prosessen som innebærer bevegelse bort fra referansen til den ytre verden der tegnet ”kunst” synes gjennomsliktig og henimot kunst qva indre verden der tegnet snarere synes ugjennomsliktig, kaller Bourdieu ”autonomisering av den estetiske persepsjonen”.⁷⁶⁶ Kunsten blir ”uforståelig” når den gir avkall på avbildningsfunksjonen. Behovet for fortolkning, som hele tiden har vært der, blir nå mer akutt. Skjerpet konkurranse fremtvinger utgivelsen av egne manifeste som legitimerer de forskjellige kunstneriske bevegelsene i konkurransen om avantgarde-hegemoniet.

Fra et *sosiologisk* synspunkt karakteriseres den nye kunsten av ”at den deler publikum i to klasser: de som forstår versus de som ikke forstår” fastslo José Ortega Y Gasset på 1920-tallet.⁷⁶⁷ Imidlertid er det mindre kunsten i og for seg som splitter publikum, enn den tilsynelatende usynlige prosessen som har bidratt til å gjøre kunsten til kunst. At det verken dreier seg om konkurranse med felles kriterier eller om konkurranse på en felles hovedarena slik tilfellet lenge var for 1800-tallets Salong, men om tildels heterogene praksiser og mangfoldige arenaer spredt på ulike steder, fører til økt differensiering av publikum. Om vi dessuten tar i betraktning kosensusfraværet blant eksperter og forståelsegjøre, kan ikke negative reaksjoner blant publikum reduseres til forståelse som forutsetning for aksept. Når selv innforståtte avviser radikal innovativ kunst, gjør de ikke dette fordi de mangler kompetanse, men fordi de ikke er overbevist om, eller tror på, angjeldende innovasjon. Derfor er det grunn til å hevde, slik vi har gjort i kapittel I, at et avgjørende skille i publikumsgruppene ikke går mellom de som forstår versus de som ikke forstår, men mellom *troende og ikke-troende*.

Uansett utfall fungerer fortolkningsprosessen legitimerende ettersom den rettferdiggjør interessen for en gitt gjenstand, innovasjon eller overskridelse. Fortolkningen, som i vår sammenheng vil si allehånde reaksjoner, er ikke utelukkende

⁷⁶⁶ Bourdieu, ”La production de la croyance, Contribution à une économie des biens symboliques”, 1971.

⁷⁶⁷ J. Ortega Y. Gasset, *The Dehumanization of Art and other Essays on Art, Culture, and Literature*, (Princeton University Press, 1972), 46.

verbal, men omfatter alle former for praksiser, handlemåter og iscenesettelser som bidrar til å gjøre kunst til kunst.

Vi har hevdet at radikale overskridelser ikke blir integrert i egen samtid, men først skapes med ettertidens institusjonalisering, og derfor blir det et poeng å se på forskjellen mellom samtidskonteksten og ettertidens hevdvunne, ofte forenklede modernismekanon. At overskridelser blir integrert, innebærer ikke nødvendigvis at de er blitt forstått slik de er intendert, men at fortolkningsprosessen har bidratt til å gjøre flere fortrolige med dem og at de er analoge til endringer på andre samfunnsfelt. Heller ikke innebærer integrasjon av overskridelser at prosjektet i utgangspunktet har vært spesielt entydig, snarere tvert i mot. Jo mer tvetydig et prosjekt er, jo mer er fortolkning tiltrengt. I følge våre teoretiske forutsetninger innebærer fortolkningsprosessen i kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon pr. definisjon at *endring* nettopp skjer underveis i interpretasjonen, med de fordreininger, misforståelser etc. den innebærer. Vi minner også om at vi ikke er ute etter en årsaksforklaring som baserer seg på en første opprinnelse, for ofte kan slike forklaringer nettopp være utslag av legitimeringsbehov som en senere hegemonisk kanon har skapt.

Med disse forutsetningene, skal vi gå nærmere inn på utvalgte eksempler i følgende tre tidsbolker: 1) *Retten før og under første verdenskrig*, 2) *Mellomkrigstiden* og 3) *Etterkrigstiden*,

1) Avantgardebevegelser rett før og under første verdenskrig

(transkontinental avantgarde, kubisme, eksprejjonisme, futurisme, suprematisme, konstruktivisme, dadaisme, Bauhaus, de Stijl)

Før krigsutbruddet i 1914 var den viktigste referansen for kunstnere som forsto seg som ”moderne” og ”avantgarde” fortsatt fransk kunst, som i vår sammenheng vil si *parisisk kunststoffentlighet*. Her ble nye retninger initiert i farvannet av impresjonismens Manet, Monet og Morisot. *Postimpresjonisme* og *pointillisme* med Seurat og Signac som rendyrket sidestilte punktstrøk, og *fauvisme* med Matisse som brøt med prinsippet om omgivelser og gjenstanders lokalfarge. Mest skjellsettende var likevel *kubismen* i ulike varianter. Ikke bare brøt den med avbildningsfunksjonens

uskrevne norm, nemlig sentralperspektivet, men den drev også abstraksjonen lengst, spesielt med den *syntetiske kubismen* til Bracque og Picasso. At kubismen utgjør et veiskille, skyldes imidlertid like mye at den fortsatt levnet den figurative uttrykksformen plass som hos Cézanne. Dermed fulgte motstridende fortolkninger av kubismen som to ulike former for *realisme*, hhv. visuell og konseptuell realisme, som igjen fikk følger for resepsjonsprosessen.

Paris beholdt lenge posisjonen som ubestridt kunstmetropol. For utenlandske kunstnere var det nærmest blitt en "plikt" å informere seg om det siste nye i Paris, helst via lengre opphold der.⁷⁶⁸ Imidlertid fikk den franske hovedstaden på begynnelsen av 1900-tallet økt konkurranse fra andre europeiske byer, München, Berlin, Dresden, Zürich, Wien, Roma, St. Petersburg og Moskva.

Poenget er at mens flere av disse byene også hadde vært viktige på 1800-tallet, så var det først og fremst på grunn av tradisjonsrike offentlige institusjoner som kunstakademier og kunstsamlinger, og ikke fordi de utgjorde steder for avantgardebevegelser. Ettersom premissene for avantgarden dessuten var forskjellige, lar det seg gjøre å skjelle mellom to modeller for overskridelse. Mens overskridelser i *Paris* syntes å dreie seg om brudd på tradisjonen og manifesterte seg som *refusjon* iscenesatt av salongen som sentral instans vis-à-vis den enkelte kunstner, dreide det seg i *München*, *Wien* og *Berlin* mer om en *konflikt* mellom offisielle instanser og kunstnere som ikke nødvendigvis var foranlediget av refusjon eller av brudd med tradisjonen, men som dreide seg om hvem som i en gitt konfliktsituasjon hadde definisjonsretten til å utnevne seg som den rettmessige (hegemoniske) arvtaker.⁷⁶⁹

Slike konfliktsituasjoner innebar imidlertid ikke at kampene om avantgardestatus var mindre ideologiske, men at de tyske og østerrikske utbrytergruppene (Sezessions) ideologisk sett skilte seg fra hverandre. Når *resepsjonen* av franske kunstretninger som impresjonisme, fauvisme og kubisme slo forskjellig ut, skyldes det ulike utdanningstradisjoner som igjen skilte seg radikalt fra den franske ettersom Kunstgewerbeschule forutsatte et tettere forhold mellom arkitektur, kunsthåndverk og billedkunst enn i Frankrike. Riktignok var det hovedsakelig rent maleri som de tidligste utbrytergruppene resepsjon på slutten av 1800-tallet dreide seg om; hhv. Sezession i München i 1892 med maleren Fritz von

⁷⁶⁸ Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, 35.

⁷⁶⁹ de Duve, *Nominalisme pictural*, 148-149.

Uhde som tallsmann der det gjaldt fortolkning av *naturalisme* og *symbolisme* og Sezession-bevegelsen i Berlin der fortolkningen dreide seg om *impresjonisme* anført av maleren Max Liebermann. Sezession-grupperingen i Wien (1897) med Gustav Klimt i spissen tok derimot utgangspunkt i den franske *Art Nouveau*-ideologien omtolket til østerikiske forhold og presentert i tidsskriftet *Jugend*.

I 1910 var det ut fra Berlin-bevegelsen *Neue Sezession* at de fleste kunstnerne som senere skulle bli kjent som en bevegelse for *ekspresjonisme* under gruppenavnet *Die Brücke* utgikk, blant disse Emil Nolde, Ludvig Kirchner og Schmidt-Rottluff. I München der akademiet og kunstforeningen (*Kunstverein*) holdt *impresjonismen* for å være for radikal, var det russiske Wassily Kandinsky som, i perioden 1901 til 1904, under det militære gruppenavnet *Phalanx* sørget for å presentere franske impresjonister som Monet og Pissarro samt neo-impresjonisten Signac side om side med mer radikalt samtidsmaleri som han i 1912 redegjorde for i *Über das Gestige in der Kunst*. Når det gjaldt *Die Brückes* medlemmer, så påberopte flere seg Gauguin, Van Gogh og Edvard Munch. Ifølge en tysk samtidskritiker var det disse tre, supplert av Cézanne, som *Die Brücke*-bevegelsen sprang ut fra”, i hvert fall slik den ble presentert i den store avantgarde-mønstringen i *Sonderbund* i Köln i 1912.⁷⁷⁰

I vår sammenheng er poenget ikke bare at fortolkningen av franske kunstretninger i Tyskland er forskjellig som når Cézanne ble betraktet som en ”etappe mot *ekspresjonisme*, og ikke mot *kubisme*”.⁷⁷¹ Først og sist er poenget forskjellen mellom samtidskontekstens resepsjon og ettertidens hegemoniske kanon der endring er befordret av kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon. Når det gjaldt resepsjonen av *kubisme*, var det Kandinsky, som etter å ha sørget for å presentere impresjonister i München, også tok initiativ til å få utstilt *kubister* der med malerier av Braque og Picasso. I kunstnergruppen *Der Blaue Reiter* som Kandinsky stiftet sammen med blant andre Franz Marc i 1911 etter at han brøt ut av *Neue Künstlervereinigung*, ble *kubistiske* aspekter adoptert som del av et ekspresjonistisk scenario og ikke erfart som ”autonom avantgarde” slik som i Paris.⁷⁷² I Berlin ble Braque og Picasso da også presentert som *Französische Expressionisten*. Først med

⁷⁷⁰ Anonym kronikør i ”Kleine Kunst-Nachrichten” i august-nummeret av *Deutsche Kunst und Dekoration* (347-348) sitert etter *ibid.*, 152

⁷⁷¹ de Duve, *Nominalisme pictural*, 153.

⁷⁷² *Ibid.*

boken *Der Expressionismus* av Fechter fra 1914, ble betegnelsen ekspresjonisme forbeholdt bevegelsene *Die Brücke* og *Der Blaue Reiter*.⁷⁷³ Denne opptakten om samtidskontekstens umiddelbare resepsjon dokumenterer at kunstretninger underveis i fortolkningsprosessen ble blandet sammen, *feiltolket og fordreid*, spesielt når utgangspunktet var tvetydig, slik tilfellet var med kubismen.

Når det gjelder å beskrive gruppedannelser som kom til før 1914, er et kjennetegn at de omfatter aktører fra ulike profesjonsfelt, som designere, arkitekter og kunstnere. Dessuten skulle samtlige skape i nyhetens navn noe som bidro til innbyrdes motstridende ideologier. De skulle forme noe nytt (*Gestaltung*) enten det gjaldt bruksgjenstander, bygg eller bilde; ”et nytt språk, bygge en ny kultur, forankre den sosiale kontrakten i en generell smaksbedømmelse som gjelder for de konstruerte omgivelsene i sin helhet”.⁷⁷⁴

Et annet kjennetegn er at de som samlet gruppe henvender seg til en større offentlighet utover kunstfeltet. Et tredje kjennetegn er at de blander det nyeste innen samtidens teknologi og design med tradisjonelt håndverk. Dette gjaldt *Sezession*-bevegelsene så vel som Weimar-republikkens *Bauhaus* med Walter Gropius og Mies van der Ruhe i Dresden, den hollandske *de Stijl* med Piet Mondrian og den russiske *LEF*-bevegelsen med Majakovsky og Plechanow før Oktoberrevolusjonen i 1917 og Stalins maktovertakelse. Det gjaldt likeledes for den italienske futuristbevegelse *Futurismo* med Marinetti i 1912 og for *Dadaisme*-bevegelsene i Zürich og Berlin.

De ulike grupperingenes medlemmer benyttet seg av grafikk og plakater som reproduserende kunstarter parallelt til publisering av manifeste og bøker. Det gjelder ikke minst den arkitekten som mer enn noen skulle komme til å prege denne perioden, nemlig le Corbusier. Den offentlige sirkulasjon av manifeste, bøker og artikler som disse grupperingenes teoretikere, kunstnere, arkitekter og forfattere initierte, bidro til en resepsjon med bredt internasjonalt nedslagsfelt. Internasjonal ”enhet” var dessuten eksplisitt mål for flere av disse bevegelsene, slik som for de Stijl. Gruppens leder van Doesburg fastslo i manifestet som først ble publisert i 1918, at internasjonal enhet var

⁷⁷³ de Duve, *Nominalisme pictural*, 153.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, 167.

ønsket i ”liv, kunst, kultur, være seg intellektuelt eller materielt ”. ⁷⁷⁵

Dermed ble det etablert bånd på tvers av geografiske grenser så vel som på tvers av grenser for ulike profesjoner. De Stijls medlemmer pleiet for eksempel kontakt med folk fra Bauhaus i Dresden så vel som med avantgardegrupper i Petrograd og Moskva i Russland, blant annet via El Lissitzky, som var arkitekt, maler, typograf og forograf. ⁷⁷⁶ Mobiliteten blant produsenter, distributører og resipienter var med andre ord langt større enn på 1800-tallet. Ikke bare reiste kunstnere og kunstneresserte langt for å gjøre seg kjent med det nye, men også kunsten selv ble sendt ut på reiser til nye kontinenter og publikumsgrupper. De store vandreutstillingene skulle bidra til integrasjonen av radikal kunst.

Amerikansk integrasjon av europeisk avantgarde – The Armory Show (1913)

”I New York-klimaet slo denne utstillingen ned som en bombe - den ble diskutert i månedsvis. *Nu descendant (Nedadstigende akt)* av Duchamp ble hyppig karikert i pressen og symbolbilde for den moderne kunstens uformuft.”
Wulf Herzogenrath

Utstilling var først og fremst et sted for salg på 1800-tallet og ikke et sted for ”tematisk rettesnor for persepsjon” slik avantgardebevegelser initierte på begynnelsen av 1900-tallet der medlemmene delte felles kunstnerisk ståsted. ⁷⁷⁷ Foranledningen til den første større visningen av europeisk avantgarde i USA, var nettopp en stor salgsutstilling i Köln i 1912 som ble sett av flere amerikanske kunstnere. Denne kan imidlertid betraktes som en kombinasjon av salgsmese og avantgarde-mønstring. At Edvard Munch disponerte et eget rom på linje med Picasso, vitner om hvilken posisjon han hadde fått. Faktisk var det i Tyskland at Munch fikk solgt de fleste av bildene ble det fastslått i 1910 siden skandalen i *Verein Berliner Künstler* i 1892 da utstillingen ble stengt, mens samlingen derimot umiddelbart gikk til München der

⁷⁷⁵ Gruppen *De Stijl* som ble grunnlagt i Amsterdam i 1917, talte utover lederen Theo van Doesburg også Gerrit Rietveld og J.J.P. Oud som begge var arkitekter og designeren, samt malerne Georges Vantongerloo og Piet Mondrian. Manifestet ført i pennen av Doesburg ble skrevet i 1918, og publisert i nr 4 av gruppens tidsskrift *De Stijl* i 1922. Red. overs. Nicholas Bullock i Stephen Bann *The Tradition of Constructivism*, (London: 1974).

⁷⁷⁶ *El Lissitzky, Maler, Arkitekt, Typograf, Fotograf* *Erinnerungen Briefe Schriften*. Red. Sophie Lissitzky-Küppers, (Dresden: Verlag der Kunst, 1992), 26.

⁷⁷⁷ Wulf Herzogenrath, ”Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912”, i *Die Kunst der Ausstellung*, 46.

mesener ventet. Munch ”hatte den allergrösste Vorteil: er war urplötzlich der berühmtesten Mann im ganzen Deutschen Reich: die Kollektion ging sofort nach München und von da in die andern grossen Städte Deutschlands; von da ab hat dieser ausländische Künstler bis auf den heutigen Tag die meisten einer Bilder hier an deutsche Mäcene verkauft.”⁷⁷⁸ *Utstilling som fenomen* ble nettopp fra og med slutten av 1800-tallet vel så mye en ”offentlig mediebegivenhet”, stedet for *berømmelse og potensielt salg*, som et mer lokalt begrenset salgssted.

Akkurat slik har den også blitt omtalt, den første større amerikanske mønstringen av europeisk moderne kunst, *International Exhibition of Modern Art*, som *The Association of American painters and Sculptors* tok initiativ til etter noen av medlemmene hadde sett Köln-utstillingen i 1912.⁷⁷⁹ Vandreutstillingen ble på folkemunne omdøpt til *The Armory show* etter utstillingsstedet i New York. Besøktallet i N.Y. alene ble estimert til 75.000 før utstillingen ble sendt videre til Chicago og Boston.

Utstillingsarrangørene hadde tatt mål av seg til å fremstille kunstens historiske utvikling frem til egen samtid. Den historiske delen skulle legitimere den derpå følgende kunsten som en lineær basert kunstkanon; fra Ingres via Delacroix og Courbet til impresjonister og postimpresjonister. Så fulgte ekspresjonister som Munch. Dernest Cézanne, van Gogh, Gauguin og Seurat. Fauvismen var representert med Matisse, Vlaminck, Derain og Rouault, og kubismen med Picasso, Bracque, Picabia og Leger. Også brødrene Duchamp-Villon stilte ut kubistisk kunst, og det var denne brødretrioen som sto for den størst salgssuksessen på tross av kritikernes lunkne mottakelse. Raymond Duchamp-Villon solgte tre av sine fire skulpturer, mens Marcel Duchamp og Jacques Villon solgte samtlige utstilte malerier. Sammenlignet med Picasso og Bracque var brødrene ikke så godt kjent verken i hjemlandet eller internasjonalt. Derfor er det rimelig å anta at den massive amerikanske lanseringskampanjen (publicity) i presse og tidsskrifter bidro til suksessen. Der ble brødrene Duchamp-Villon nemlig lansert som en ”familie av avant-garde-kunstnere”.⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Lovis Corinth i 1910, sitert etter Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, 31.

⁷⁷⁹ Milton Brown, ”Die Armory Show: Ein Medienereignis. New York/Chicago 1913;” i *Die Kunst der Ausstellung*, 48.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, 53.

Den tyske ekspresjonismen, blant annet representert ved Ludvig Kirchner og Wassily Kandinsky, fikk en moderat mottakelse, og endog av noen regnet for å være ”ubetydelig.” Ikke desto mindre solgte Kandinsky maleriet *Improvisation* til Alfred Stiegliz, fotografen som kort tid etter skulle bidra til å gjøre Marcel Duchamps ”ready-mades” kjent.

Hardest medfart i pressen fikk bildene til Gauguin og Matisse. Gauguin på grunn av blandingen av nakenhet og eksotisme, og Matisse fordi bildene ble opplevd som vilkårlige ettersom de overskred den akademiske kunstens velkjente genrehierarki ”akt, stilleben, portrett, genrebilder eller symbolske motiver.”⁷⁸¹ At Matisse brøt med en figurativ norm, eller med konvensjonen for fremstilling av menneskekroppen og for eksempel malte ”seks tær”, førte til publikums hoderystende avvisning.

Kubismen på sin side, det vil si den analytiske eller nonfigurative kubismen, ble enten oversett eller også ikke akseptert. I den grad det var utfall mot Picassos og Bracques nonfigurative ”analytiske” bilder, var de mindre heftige og dessuten rasjonelt begrunnet. Dermed kan vi registrere at de minst radikale overskridelsene, med andre ord overskridelser som lå relativt tett opp til en for publikum gjenkjennelig figurativ fremstillingsnorm, vakte større aggresjon, enn overskridelser som ble opplevd som synes så fremmede at de ikke kalte på gjenkjennelse overhodet.

Alt i alt rystet *The Armory Show* amerikansk offentlighet og skjellsordene haglet: ”svindel”, ”galskap”, ”degenerert” og ”psykotisk”.⁷⁸² Størst skandale gjorde Marcel Duchamp med *Nu descendant (Nedstigende akt)* som ble hyppig karikert i pressen, og som derfor ble ”symbolbildet på den moderne kunstens ufornuft.”⁷⁸³ For Duchamp innebar dette imidlertid berømmelse og skaffet ham dessuten innsyn i hvordan offentligheten fungerte; begge dele faktorer som nok har gjort sitt til at han emigrerte til USA. Utstillingens resonans var rystende, men bidro nettopp derfor til amerikansk integrasjon av europeisk avantgarde i rekordfart. Ettervirkingen kan oppsummeres slik Milton Brown gjør der han fastslo at utstillingen ”åpnet nye muligheter for kunstnerne som for samlerne” slik at ”moderne kunst” med ett rykket

⁷⁸¹ Brown, ”Die Armory Show, 53-54.

⁷⁸² Ibid.

⁷⁸³ Herzogenth, ”Internationale Kunstaustellung, i *Kunst der Ausstellung*, 47.

inn i ”offentlig bevissthet”.⁷⁸⁴

Bare tre år etter skulle også norsk kunstmiljø bli skaket av moderne kunst. Det var på *Den franske Udstilling i Kunstnerforbundet nov.-dec.1916* som den forhenværende Matisse-eleven og kunsthandleren Walther Halvorsen hadde tatt initiativ til. Her ble det vist arbeider av Matisse, Picasso, F. Léger, Vlaminck samt av en av kubismens første teoretikere, Albert Gleizes. Reaksjonene på Picassos kubistiske maleri *Portrait d’homme* blant ”almindelige mennesker” her tillands som spørsmålet ”hvor er manden?” ligner på dem som ble stilt til Duchamp i USA tre år tidligere da publikum lurte på hvor den nakne befant seg i hans kubistiske *Nu descendant*.⁷⁸⁵ Dagbladets kritiker Jappe Nilssen fastslo at ”maleri i dette ord gjænge betydning er dette ikke.”⁷⁸⁶ For ikke lenge siden raste debatten om Edvard Munchs ekspresjonistiske aulafresker. Både i USA og i Europa er fortsatt den figurative kunsten hegemonisk.

Malevich ”Sort kvadrat”, Petrograd (suprematisme, futurisme, ny realisme) 1915 - Duchamps ready-mades ”Fountain” 1917 (dadaisme)

”Han valgte den. Han tok en vanlig gjenstand fra hverdagslivet, plasserte den slik at dens nyttebetydning forsvant, og med ny tittel og synsvinkel – skapte han en ny refleksjon om denne gjenstanden.”
Anonymt leserinnlegg (Duchamp) til støtte for *Fountain*, i det satiriske tidsskriftet *The Blind Man*, mai 1917.

I stedet for å spørre seg om *hvorfor* gitte overskridelser er blitt reagert negativt på i egen samtid, skal vi heller si noe om samtidskontekstens *hvordan*, altså om hvilke handlemåter, iscenesettelser, navngiving og legitimeringsstrategier, som har bidratt til å sette overskridelsene i sirkulasjon på måter som har bidratt til ettertidens integrasjonen av dem. Et karakteristisk trekk for overskridelsene som fører til endelig brudd med koden for figurativ kunst og til hegemoni for modernisme som kode, er den usynlige prosessen som for publikum kunne se seg som *avmaterialisering og konseptualisering*, nemlig forskyvningen fra materielt håndskapt produkt til de immaterielle gestene som gjør kunst til kunst og som inngår som et stumt apriori.

⁷⁸⁴ Brown, ”Die Armory Show”, 55.

⁷⁸⁵ *Ukens revy*, 1.12.1916.

⁷⁸⁶ Siter etter Susanne Rajka, ”Den aller første gang i Norge”, i *Picasso besøker Norge*, (Oslo: Grøndahl og Dreyers Forlag AS, 1992), 104.

Utover kunstnerisk bearbeiding i et gitt medium og/eller av en gitt gjenstand, blir visse distinktive trekk avgjørende i kampen om hegemoniet så som signatur, tittel, gruppetilhørighet, navnegiving, utgivelse av manifest mm. Videre innebærer integrering av overskridelser verken at de er blitt forstått slik de er intendert eller at intensjonen har vært slik ettertiden har fortolket den. La oss derfor se nærmere på samtidskonteksten til Malevich og Duchamp, deres utstillinger og handlemåter.

Bare to år skiller to overskridelser som i ettertid er blitt integrert som avantgarde på ulike tidsspunkter, hhv. 1940-tallet og 1960-tallet, nemlig *Sort kvadrat på hvit bunn* av 37-årige Malevich på gruppeutstillingen *Den siste futuristiske utstilling 0,10* i Petrograd, og urinalet med tittelen *Fountain* som den nær 30-årige Duchamp anonymt gjorde et mislykket forsøk på å få vist på den årlige mønstringen til *The Society of Independent Artists* i New York i 1917. Mens bondegutten Kasimir Malevich (1878-1935) søkte å posisjonere seg i avantgarde-miljøet av kunstnere og intellektuelle i det førrevolusjonære Tzarveldets Moskva og Petrograd, var den urbane bråmodne Marcel Duchamp (1887-1968) som "fisken i vannet" på kunstfeltet, født inn i familie av kunstnere og gravører og tidlig fortrolig med innovasjonene i kunstmetropolen Paris.⁷⁸⁷ Malevich holdt seg til maleri i sin utprøving av ulike stiler, men Duchamp ga avkall på maleri som medium allerede i 1912 som 25-åring før suksessen med kubistiske malerier på *The Armory Show* i 1913. Malevich var reseptiv til det eklektiske i sin utprøving av postimpresjonisme, pointillisme, symbolisme, fauvisme, kubisme koblet til "primitivisme" og russisk bondekultur.⁷⁸⁸ Duchamp på sin side var lik flertallet i Paris influert av impresjonisme og fauvisme, før møtet med kubismen og Cézanne ble avgjørende for hans kortvarige maleriske kall inntil han avskjediget seg selv "Marcel, ikke lenger maleri, finn arbeid."⁷⁸⁹

For begge var resepsjonen av kubismen skjellsettende når det gjaldt synet på reduksjon av virkemidler til et absolutt minimum; et syn som kan betraktes i lys av sirkulasjonen av tilsvarende forestillinger om reduksjon på andre felt innenfor

⁷⁸⁷ Bourdieu, *Les règles de l'art*, 406.

⁷⁸⁸ N.A.Baranova og E.V.Basner, "Kazimir Malevich in the State Russian Museum", *Kazimir Malevich 1878-1935*, (Moskva: Ministry of Culture, 1988), 34.

⁷⁸⁹ De Duve, *Nominalisme Pictural*, 25, 29 og 159.

kontinental filosofi (Husserl, men ennå ikke Merleau-Ponty), så vel som innenfor førrevolusjonær marxisme. Når Malevich hevdet det var en form for realisme han bedrev med sitt gjenstandsløse monokrome maleri som han i manifestet kalte *Fra kubisme og futurisme til suprematisme Ny realisme i maleriet*, så var det derfor i pakt med en hevdvunnen fortolkning av kubismen i samtiden som blant andre Gleizes og Metzinger gjorde seg til talsmenn for i *Du cubisme* 1911-12. I motsetning til Picasso og Bracque som nøyde seg med å male og tok avstand fra enhver teoretisering og isme-båser, et syn galleristen deres Kahnweiler støttet, så søkte de nettopp å formulere et teoretisk grunnlag for kubismen. Her påberoper de seg en "overflatisk" realisme i tradisjonen fra Courbet til impresjonismen der synsprosessen hverdagserfaring blir lagt til grunn, satt opp mot en "dypere realisme" à la Cézanne der øyets sansning er underlagt "intellektuell kontroll".⁷⁹⁰

Når Duchamp på sin side tok avstand fra det han kalte "retinalt maleri", maleri som begrenser seg til å gjengi motivet slik det avbildes på øyets netthinne, så skiller han seg derfor ikke ut som spesielt original, men er i overensstemmelse med sin egen samtids diskusjon om kubisme som ulike former for realisme. Poeten og kritikeren Apollinaire presenterte ikke mindre enn fire ulike versjoner av kubismen, men likefullt var det han som mest presist beskrev kubismens paradoks som to motstridende tilnærminger, nemlig synets og intellektets.⁷⁹¹ Om denne motsetningen ytterligere kan spissformuleres som *visuell realisme* versus en *konseptuell realisme*, ble den nok ikke oppfattet så radikalt i samtiden. Derfor vil det være en forenkling å tillegge Duchamp en slik selvforståelse av egen handlemåte, ifølge de Duve, nemlig at det å gi avkall på maleri umiddelbart skulle ha blitt oppfattet av Duchamp selv som en konseptuell handling. Snarere er det rimelig å anta at refusjon av maleriet *Nu descendant* i Paris, som senere ble antatt på *The Armory Show*, har spilt inn sammen med reisen hans til München.

⁷⁹⁰ André Gleizes et Jean Metzinger, *Du cubisme*, (Paris: Compagnie française des arts graphiques, 1947) "L'aspiration réaliste se dédouble en réalisme superficiel et en réalisme profond. Celui-là appartient aux Impressionnistes, celui-ci à Cézanne." 35.

⁷⁹¹ "Le cubisme est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité de vision, mais à la réalité de conception." "Le cubisme", *L'intermédiaire des chercheurs et des curieux*, 10. Oct. 1912, sitert i *Les peintres cubistes*, 23.

Igen er poenget at situasjonen ikke er så oversiktlig som ettertiden har gjort den til i tillegg til at samtidskontekstens hevdvunne konvensjoner setter grenser for resepsjonen og for hva som er mulig å erkjenne. La oss først se på omstendighetene omkring visningen av *Sort kvadrat på hvit bunn*, selve utstillingskonteksten, kampen om hegemoniet og om hvem som skal være leder for bevegelsen, iscenesettelsen av bildet, navngivingen av den maleriske reduksjonen i manifestet, samt trykkfeilen på katalogomslaget av utstillingstittelen som for ettertiden har medført mang en misforståelse.

Det var den 7. desember 1915 at Malevich stilte ut *Sort kvadrat på hvit bunn* (heretter *Sort kvadrat*)⁷⁹² Gruppeutstillingen var den andre i rekken for en kunstnersammenslutning av menn og kvinner som hadde kalt seg futurister inspirert av italiensk futurisme. Utstillingen ble arrangert i "Kunstnerbyrået" under tittelen *Den siste futuristiske utstilling 0,10*⁷⁹³ Etter at gruppens forhenværende leder, Michail Larionov var dratt til Europa for å arbeide med teateroppsetninger sammen med Sergej Djagilev, kom det til bitter kamp mellom Malevich og hans eneste elev Vladimir Tatlin rett før åpningen om hvem som skulle være leder. Dramatikken gikk så vidt at de hemmeligholdt arbeidene sine for hverandre nesten helt til utstillingsåpningen. Dermed splittet de bevegelsen i to, slik at publikum på åpningsdagen den 7. Desember ble presentert for to ulike deltakergrupper. At over halvparten av de fjorten utstillerne var kvinner, ble regnet for å være radikalt, men arbeidene deres, deriblant dem til Olga Rozanova, som forfattet flere skriv om bevegelsen, knapt nok ble kommentert.

Størst sensasjon vakte de to rivalene med hvert sitt utstillingsrom, Malevich med hele 36 gjentandsløse bilder og Tatlin med 12 veggrelieffer. Relieffene introduserte noe som for samtiden var uvanlig, nemlig industriprodusert materiale,

⁷⁹² Under henvisning til Troels Andersens argumentasjon i utstillingskatalogen *Malevich*, (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970) 40, mener N.A. Baranova og E.V. Basner det er relativ konsensus blant Malevich-forskere om en senere datering enn tidligere antatt, nemlig mellom 1914 og 1915 og ikke 1913 som tidligere antatt. N.A. Baranova og E.V. Basner, "Kazimir Malevich in the State Russian Museum", i *Kazimir Malevich 1878-1935*, 35-36.

⁷⁹³ Utstillingen ble holdt i det såkalte "Kunstnerbyrå" av N.A. Dobytcina. Den velhavende kunstneren Ivan Puni og hans kone Ksenia Boguslavskaja hadde organisert og bidratt til finansieringen av utstillingen. Til de inviterte kunstnerne hørte Olga Rozanova, Nadezda Udaltzova, Era Pestel, Ivan Kljun, M. Menkov, Ljubov Popova, Kazimir Malevich og Vladimir Tatlin i tillegg til arrangørene selv. Det var den andre utstillingen til en kunstnergruppe som kalte seg "futurister". Noemi Smolik "Lezte futuristische Ausstellung 0,10, Petrograd 1915 – das Ende einer Entwicklung" I, *Die Kunst der Ausstellung*, 64-69.

jern, aluminum, sink og stål som var bemalt med farger, og som kan betraktes som en måte å iverksette kubismens tese i faktisk tredimensjonalt volum.

Om overskridelsene er for radikale, og dermed åpner for diametralt motsatte fortolkninger, så tar det tid både å få tilhengere og å få offentlig gjennomslag. Ikke bare møtte Malevich reaksjoner i egne rekker som da Tatlin truet med å la være å stille ut sammen med ”amatøren” Malevich. Alexander Benua, som forsto seg selv som den nye bevegelsens åndelige far, skrev i avisen *Rec* at Malevichs kvadratbilder hadde ”forrådt” bevegelsens fremtid og spådde stagnasjon for fremtidige kunstneriske innovasjoner. Hardest medfart fikk ”futuristene” av den europeisk skolerte forfatteren Maxim Gorkij, som nettopp hadde startet sitt eget tidsskrift *Letopis*. Her beskyldte han bevegelsen for å trekke hele den russiske kulturen ned i et dekadent dragsug, akkurat i da kunstneren Ilja Repin nettopp hadde sørget for et ”heroisk” oppsving. Ifølge Gorkij, var Ilja Repin, den forhenværende direktøren for kunstakademiet i Petrograd, nemlig eksempel på en kunstner som var i pakt hva som rørte seg på kontinentet innenfor kunst og kultur.

Negative reaksjoner som de tre nevnte, til hhv. Tatlin, Benua og Gorkij, skyldtes like mye måten Malevich valgte å iscenesette *Sort kvadrat* og måten han legitimerte gjenstandsløst maleri i manifestet på, som selve bildene i og for seg. *Sort kvadrat* ble nemlig plassert noe over øynehøyde i lokalets østlige hjørne. Ettersom hjørnet tradisjonelt var et sted som tilkom hellige ikoner, så bidro hjørneplasseringen dermed til å understreke bildets ”åndelige”, nærmest religiøse dimensjon, ifølge Noemi Smolik.⁷⁹⁴ Også Boris Groys påpeker at Malevich kom frem til gjenstandsløst maleri via sin interesse for ikoner og folkekunst.⁷⁹⁵ Malevich mente at *Siste futuristiske utstilling 0,10* skulle markere en ”ny begynnelse” nettopp for det han kalte ”høyeste realisme” eller ”suprematisme”. Tallet, som på grunn av en trykkfeil er blitt feilaktig gjengitt og misforstått i ettertid som ytterligere mystifisering, skulle nemlig ikke være 0,10 men 0-10 for slik å antyde en stigende skala, altså *Siste futuristiske utstilling 0-10*. Grunnen til at Malevich valgte å plassere *Sort kvadrat* på ikonens hellige høye hjørneplass mot øst var for å rettferdiggjøre det nærmest hellige ved den ”høyeste realisme” eller Suprematisme som han selv kalte det i utstillingsmanifestet med den ikke entydige tittelen *Fra kubisme til suprematisme i*

⁷⁹⁴ Smolik ”Lezte futuristische Ausstellung”, 64-69.

⁷⁹⁵ Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, 24.

kunsten, til ny realisme i maleriet, til absolutt skaping.⁷⁹⁶

Uansett hvor langt Malevich syntes å fjerne seg fra gjengivelse av den synlige virkeligheten, hevdet han ikke desto mindre at det nettopp var en form for ”virkelighet” og ”natur” han utforsket; noe han demonstrerte ved å navngi av sin egen virksomhet som ”cubo-futuristisk-realisme” og ”transrasjonell realisme”, samt ved å titulere Suprematist-manifestet ”Ny malerisk realisme”. Mens Malevich søkte å redusere virkeligheten til ren visuell form, prøvde poeten og språkforskeren Wladimir Chlebnikov å redusere det ubevisste til ren fonetisk form. Chlebnikov hadde ifølge Tatlins korrespondanse oppsøkt Malevichs atelier i Moskva etter å ha sett *Sort Kvadrat* i Petrograd. Slik ”naturalisme” i Malevichs manifest er å forstå som natur på et annet nivå, nemlig ”den mellom planeter i kosmos”, fokusert Chlebnikov på et lignende begrep ”planetarisk autonomi” der hvert verk utgorde et ”lite univers” underordnet spesifikke numeriske uttrykk i henhold til overbevisningen om at det var kategorien *tid* som styrte universet.⁷⁹⁷

Slik Malevich forestilte at reduksjon til ren visuell form og Chlebnikov til ren fonetisk form slik forestilte filosofen Edmund Husserl seg at den umiddelbare hverdagsopplevelse kunne reduseres til ”rene” fenomener (fenomenologi). Også på politisk nivå kan det sies å dreie seg om reduksjon når sovjetisk marxisme ”reducerer” menneskets tenkeevne til individets ubevisste liv som ”determinerende”. Mens marxismen definerte det ubevisste i forhold til *sosial organisering*, så var Malevich overbevist om at den ubevisste ”realitet” lot seg definere *visuelt* til *ren form*. Slik kom Malevich feilaktig til å sette likhetstegn mellom sovjetisk marxisme og den gjengse ”liberalrasjonalistiske ideologi”, ifølge Boris Groys.⁷⁹⁸ Uansett er det reduksjonen av virkemidlene til et absolutt minimum, en todimensjonal flate bemalt med en farge, som i ettertidens vestlige fortolkning er blitt fremhevet. Innenfor den påfølgende nonfigurative kanons formalestetiske perspektiv har Malevichs *Sort kvadrat* derfor blitt brukt til å legitimere oppløsningen av kriteriene som all figurativ kunst har hvilt på så som sentralperspektiv, komposisjon mm.

Integrasjonen av Malevichs suprematistiske gjenstandsløse verk startet i Vest-Tyskland i Berlin og senere i Hannover, ”Kabinett der Abstrakten”, under ledelse av

⁷⁹⁶ Smolik, ”Lezte futuristische Ausstellung, 69.

⁷⁹⁷ Evgenii Kovtun, ”Kazimir Malvech: His Creative Path”, i *Kazimir Malevich 1878-1935*, 158.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, 22.

den kunstnerisk radikale Alexander Dorner tretten år etter utstillingen i 1928.⁷⁹⁹ Ikke bare var det her Museum of Modern Art's første direktør, Alfred Barr, for første gang så Malevichs bilder, men det var også herfra han syv år senere skulle bringe noen av dem med seg over Atlanteren sammen med selve den asketiske utstillingscenografien som favoriserte "autonome verk".⁸⁰⁰ Disse ble vist på MoMas første store mønstring av *Cubist and Abstract Art* i 1936. Resepsjonen av Malevichs suprematistiske verk hadde startet. I Gardners oversiktsverk *Art through the ages* (1986) sorterer suprematisme under tittelen *Kubisme og dens avledninger* der det er verkkategorien som har prioritet.⁸⁰¹

I et slikt formaleestetisk perspektiv "reduseres" samtidskontekstens kompleks av politiske, filosofiske og kunstneriske legitimeringsstrategier til fordel for rettferdiggjøring av kanon på vestlige premisser. Sett med vestlige øyne kan manifestet til Malevich synes som en blanding av kvasireligiøs retorikk med utgangspunkt i russisk ortodoks katolisisme på den ene side, kombinert med teosofiske synspunkter der kvadratmaleriene ble investert med "åndelige" verdier av en "høyere realisme" på den annen side. Etter Oktoberrevolusjonen ble da også Malevich kritisert for å være for idealistisk.⁸⁰²

Sett fra samtidskontekstens ståsted, derimot, var det "åndelige" for Malevich, som for Kandinsky, en måte nettopp å distansere seg fra vesteuropeisk hegemoni og måten filosofi der ble brukt for å rettferdiggjøre egne bragder innenfor religion, kultur og samfunn.⁸⁰³ *Sort kvadrat* kom nettopp til å bli brukt for å legitimere en

⁷⁹⁹ Barabanova og Basner, *Kazimir Malevich 1878-1935*, 48.

⁸⁰⁰ Syv år senere, i 1935, etter at nazistene var kommet til makten og abstrakt kunst ble bannlyst, lyktes det Museum of Modern Arts første direktør Alfred Barr å få smugle ut sammenrullede arbeider av Malevich i en paraply fra Hanover Landesmuseum ifølge Joop M. Joosten som har tatt for seg Malevich-samlingen i Stedelijk Ibid.

⁸⁰¹ "...Cubism and Its Derivatives" Malevich created what he called Suprematist paintings, in which his intention was the expression of nonobjectivity – a form of expression removed as far as possible from the world of natural forms." *Gardner's Art through the Ages*, eighth edition, Horst de la Croix, Richard G. Tansey, Harcourt Bace Jovanovich, Publishers, 1986), 909.

⁸⁰² Troels Andersen, K.S. Malevich, *Essays on Art 1915-1933*, vol. 1, Copenhagen, 1969. Sitert etter *Art in Theory 1900-1990*, 292.

⁸⁰³ "Det åndelige" ble et slagord for Malevich og Kandinsky sammen med den yngre generasjon av kunstnere, musikere og diktere etter at Djagilevs tidsskrift *Mir iskusstva* bidro til å gjøre filosofien til Solovjevts kjent. Denne filosofiens mest kritiske ankepunkt mot vesten, var påstanden om at vesteuropeisk filosofi utelukkende søkte å rettferdiggjøre egne bragder og egen utvikling innen religion, kultur og samfunn."Livets åndelig grunnlag". Kovtun," Kazimir Malevich: His creativ path", 153.

nonfigurativ kanon, men i ettertid er det ikke til unngå å se parallellen mellom Malevichs manifest og det vestlige legitimeringsgrunnlagets ”metafysiske” tilsnitt.⁸⁰⁴

En som nettopp søkte å avkle kunsten dens metafysiske slør, var Marcel Duchamp. Hans avsløring består, ifølge Walter Benjamins observasjon på 1930-tallet, i å demonstrere at ”med en gang et objekt blir betraktet som et kunstverk, så opphører det å fungere som ett”.⁸⁰⁵ I motsetning til aktører på det europeiske kontinentet i *De Stijl* og *Bauhaus* som tilstrebet en syntese mellom arkitektur, design og kunst til samfunnsmessige bruksformål, kom Duchamp til å utprøve en motsatt strategi. Den gikk ut på å isolere et ubearbeidet industrielt fabrikkert produkt fra sin hverdagslige brukssammenheng og forsøke å få den integrert på en typisk billedkunstarena, nemlig en kunstutstilling. Slik hadde det seg at Duchamp allerede i 1915, samme år som Malevich stilte ut malerier i Petrograd, stilte ut en snøskuffel i et New York-galleri, men uten at det vakte synderlig offentlig oppsikt.⁸⁰⁶ Det var nemlig som kubistisk maler at den nylig USA-immigrerte franskmannen hadde gjort suksess på *The Armory Show* i 1913, men da hadde han allerede lagt maleriet bak seg for til gjengjeld å utforske andre typer fenomener. Et av ateliereksperimentene i 1913 gikk ut på å feste et roterende sykkelhjul til en krakk. Imidlertid var det først i 1916 i brev til søsteren at han selv brukte ordet ”readymades” om slike installasjoner.⁸⁰⁷ Det året ble *the Society of Independent Arts, Inc.* i New York etablert etter det fransk forbildet *Société des Artistes Indépendants*. Hensikten var blant annet å arrangere årlige salonger, og i likhet med den franske modellen, som også Høstutstillingen var tuftet på, ble brinsippet om fri innsendelse gjort gjeldende i tillegg til at utstillingen verken skulle ha jury eller prisutdeling. (”Ingen jury, ingen pris”).⁸⁰⁸ Den første årlige salongen kom i stand i april 1917, og det var da hengekomitéen mottok en pakke utenom det vanlige fra en viss R. Mutt fra Philadelphia. Pakken inneholdt et urinal lagt flatt bakover,

⁸⁰⁴ Tom Wolfe, *The Painted Word*, (New York: Bantam Books, 1976), 6.

⁸⁰⁵ Walter Benjamin, ”Paralipomènes et variantes de la version définitive” i *Écrits français par Walter Benjamin*, red. J.-M. Monnoer, (Paris: Gallimard, 1991), 179.

⁸⁰⁶ Denys Riout, *Qu’est-ce que l’art moderne*, (Paris: Gallimard, 2000), 176.

⁸⁰⁷ Marc Jimenez, *La querelle de l’art contemporain*, (Paris, Gallimard, 2005) .

⁸⁰⁸ Thierry de Duve ”Echoes of the Readymade. Critique of Pure Modernism” i *The Duchamp Effect*, red. Martha Buskirk og Mignon Nixon, 2.utg. (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996), 117.

signert og datert, og døpt *Fountain*. I og med at *Fountain* ikke figurerte i katalogen, må hengekomiteen likevel ha fungert som en jury ettersom urinalet ikke ble vist, men nettopp derfor forårsaket det heller ingen publikumsskandale. Utstillingen ble en stor suksess.

Først i mai 1917 rett før utstillingens avslutning, dukket det opp et usignert leserinnlegg over en dobbeltside i andreutgaven av det vesle satiriske tidsskriftet *The Blind Man*. Under overskriften ”The Richard Mutt Case” redegjorde en anonym støttespiller for grunnen til at herr Mutt hadde valgt som han gjorde. Leserinnlegget ble illustrert av en fotografisk reproduksjon fulgt av teksten ”The exhibit refused by the Independents” samt informasjon om fotoets opphavsmann: ”Photograph by Alfred Stieglitz”. Hvordan kunne det ha seg at hr Mutt var blitt refusert og *Fountain* fjernet uten diskusjon på en utstilling som ikke skulle være juryert, var det berettigede spørsmålet den anonyme stilte seg.

Vi skal først gjengi hovedtrekkene i innlegget til den anonymes alias Duchamp, før vi går nærmere inn på argumentasjonen i forhold til samtidskonteksten og Duchamps tidligere erfaring med å bli refusert. Den anonyme (Duchamp) mente det var like ”absurd” å kalle *Fountain* for ”umoralsk” og ”vulgær”, slik noen hadde hevdet, som å kalle et badekar for umoralsk. Like absurd var det å beskyldte *Fountain* for å være ”plagiat, et enkelt stykke rørleggerarbeid”, for ”de eneste kunstverkene som Amerika skjenket” verden, var nettopp ”rørleggerarbeid og broer”. Videre var det ikke av avgjørende om Mr. Mutt hadde ”laget fontenen eller ikke”, men at han ”valgte den”. Ikke bare hadde han valgt en ”vanlig gjenstand fra hverdagslivet” men han hadde også utført noen spesifikke handlemåter, ”plassert den slik at dens nyttebetydning forsvant, og med ny tittel og synsvinkel – skapt en ny refleksjon om denne gjenstanden.”⁸⁰⁹

⁸⁰⁹ ”They say any artist paying six dollars may exhibit. Mr Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited. What were the grounds for refusing Mr Mutt’s fountain: - 1 Some contended it was immoral, vulgar. 2 Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing. Now Mr Mutt’s fountain is nott immoral, that is absurd, no more than a bathtub is immoral. It is a fixture that you see every day in plumbers’ show windows. Wheter Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.

As for plumbing, that is absurd. The only works of art America has given are her plumbing and her bridges.” ”The Richard Mutt Case”, sitert etter *Art in Theory 1900-1990*, 248.

Poenget er at den type publikumsreaksjoner som Duchamp refererer med ordene ”plagiat” og ”umoralsk” er reaksjoner som var blitt hegemoniske med den figurative konvensjonen på 1800-tallet da hhv. kunstnerisk originalitet og genreutjevning med scener fra hverdagslivet ble karakteristiske trekk. Ettersom nakenhet ikke lenger kunne fremstilles i ly av en gitt genre eller et klassisk repertoar, ble den forbundet med samtidens dobbeltmoralistiske livsform slik vi så det med Manet. Nå presiserer ikke den anonyme hvorvidt anklagen om ”umoralsk” knytter seg til urinalets funksjon eller til forestillingen om en naken kvinnenetorso som et bakoverlent urinal, i likhet med en fiolinkasse. Poenget er at når noen oppfattet *Fountain* som umoralsk så knytter dette seg til gitte, stumt virkende etiske grenser for hva som ble regnet for gagnlig innen billedkunsten. Tilsvarende forutsetter anklagen om ”plagiat” at et kunstverk er resultat av en kunstners manuelle arbeid, som ble antatt å utmerke seg som unikt håndverk, og ikke et blott og bart som resultat av en kunstners valg av en hvilken som helst prefabrikkert gjenstand.

At Duchamp finner på å publisere et anonymt leserinnlegg til støtte for *Fountain* etter først å ha søkt å få utstilt urinalet under pseudonym, tyder på at en bevisst iscenesettelse som forutsetter kunnskap om hvordan offentligheten fungerer. Slik innsikt kan han blant annet ha ervervet etter skandalen som ble foranlediget av hans kubistiske maleri med tittelen *Nu descendant un escalier* (No 2) på *The Armory Show* i 1913. Sagt annerledes hadde han erfart at omtale i aviser og presse, uansett om den var positiv eller negativ, i seg selv fungererte befordrende på kunstnerisk berømmelse og salg. Skandalen var paradoksalt nok også en suksess. Duchamp og hans brødre solgte samtlige arbeider inklusive det skandaleombruste *Nu descendant*. Med andre ord var forutsetningen for kunstnerisk berømmelse, at den var offentlig formidlet, at verk og kunstner ble omtalt, kommentert og diskutert. Denne erfaringen der *Nu descendant*, som i Frankrike året før var blitt refuset, i USA med pressens og lanseringskampanjens hjelp, med ett gjorde ham offentlig berømt, har nok motivert Duchamp til selv å forestå offentlige iscenesettelser som den han kom til å iverksatte med det anonyme leserinnlegget ”The Richard Mutt Case” der han klager på refusjonen av urinalet *Fountain*.

Grunnen til at *Nu descendant* var blitt refuset for utstilling i kubistsalen på

den årlige salongen til *La société des Indépendants* i februar 1912, var angivelig fordi hengekomitéen nektet for at det fantes noen ”naken” i bildet. Duchamp fortalte selv at ”mine venner” likte ikke bildet og ”ba meg i det minste endre tittelen.”⁸¹⁰ Det er blant annet denne hendelsen der juryen viste til sprik mellom tittel og verk, som i ettertid fikk Duchamp til å reflektere over billednavngiving (*nominalisme pictural*) som fenomen. I hvert fall ”døper” han urinalet, signerer det R. Mutt og snur det bakover. Når det gjelder navnet R. Mutt kan det diskuteres om navnet er en ”transparent parodi” på urinalets fabrikant The J.L. Mott slik Thierry de Duve påstår, om navnet er allusjon til det tyske *Armut* slik Rosalind Krauss skal ha sagt, eller om navnet snarere knytter seg til den amerikanske tegneseriefiguren Mutt i serien ”Mutt and Jef” som Duchamp hevdet ”hele verden kjente” og som han selv mange år etter sier han har tatt navnet fra.⁸¹¹ Uansett er dette i vår sammenheng nok et eksempel på det arbitrære forholdet mellom navn og fenomen, der det er mindre navnet som sådan som er avgjørende, enn at relasjonen mellom *navn og fenomen bekreftes ved å settes i sirkulasjon*.

I hvert fall er ”The Richard Mutt Case” i ettertid blitt et paradigmatiske eksempel på så vel *tidsforskjellen* mellom en radikal overskridelse og integrasjonen av den, som på konfrontasjonen mellom en gjenstand og Institusjonen kunst eller kunstfeltets produsenter, distributører og resipienter. Selv om slagordet ”Ingen jury, ingen pris” innebar at The Society of Independent Artists, Inc. i prinsippet måtte akseptere hvem som helst som kunstner og hva som helst som kunst, så var det likevel grenser for hvem og hva de slapp gjennom nåløyet selv om Duchamp hadde bearbeidet gjenstanden på ”kunstnerisk” vis. Det dreier seg om fem spesifikke handlemåter: 1) presentere en prefabrikert gjenstand på en typisk billedkunstarena (den årlige salongen til The Independent), 2) frata objektet sin vanlige funksjon 3) signere gjenstanden (R. Mutt), 4) datere den, og 5) gi den en tittel (Fountain).⁸¹² Poenget er at ingen av disse handlemåtene er avgjørende i og for seg, men først får sin betydning via en bestemt handling, nemlig den etterskuddsvise *iscenesettelsen i offentligheten* med leserinlegg og fotografi. Det er denne iscenesettelsen som kan sies å ha

⁸¹⁰ Sisert etter Duve, *Nominalisme pictural*, 27.

⁸¹¹ Bourdieu, ”La production de la croyance”, 42-43.

⁸¹² Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 28.

produisert ”The Richard Mutt Case” som ellers ingen utenom de innvidde hadde visst om.

I tilfellet *Fountain* er det ikke bare slik at grenser som til da var blitt tatt for gitt, ble utfordret men de ble i tillegg negert. Dermed manifesteres grensene som positiv bekreftelse på den ”usynlige” kunstneriske verdien, den som synes inkarnert i verket som fravær av substans, i henhold til Duchamps eget motto ”betrakterne som skaper bildene”.⁸¹³ Forholdene lå verken til rette for å akseptere *valg* som et distinkt trekk ved kunst eller for å godta at en kunstnerisk produsent kunne foreta seg noe *annet* i kunstens navn enn å skape kunst innenfor rammen av de konvensjonelle mediene maleri og skulptur.

Derfor fikk ikke denne episoden ringvirkninger i offentligheten men viste seg å være et kort blaff før normaltstanden ble gjenfunnet og billedkunst atter holdt seg til blindramme og sokkel. Vi har påpekt at integrasjonen av *Fountain* ble utsatt i tid og først skjedde på 1960-70-tallet. I motsetning til Malevich bidro imidlertid Duchamp selv aktivt som distributør og formidler. Han kom med flere fremstøt for å sette sine readymades i sirkulasjon som på 1940-tallet da han fikk Stieglitz til å reproducere fotografiet.⁸¹⁴ At integrasjonen tok tid, innebar imidlertid ikke at resepsjonen var totalt fraværende, men kun at den var sporadisk. Walter Benjamin som på 1930-tallet levde i eksil i Paris, hører til dem som tidlig merket seg Duchamp som ”en av den franske avantgardens mest interessante fenomener”. Ikke kunne han knyttes til ”noen skole”, og selv om han kjente Picasso og hadde tilknytning til surrealismen, forble han ”uklassifiserbar”.⁸¹⁵ Paradoksalt nok svarte ikke Duchamps innflytelse til hans svært begrensede ”produksjon” som var ”meget liten”, observerte han videre.

Ifølge Benjamin var Duchamps viktigste avsløring å vise at med en gang ”en gjenstand blir betraktet som et kunstverk, så opphører det å fungere som ett.”

⁸¹⁶Poenget hans er at ”samtidsmennesket” apriori var innstilt på en særskilt betraktningmåte når det gjelder gjenstander ”løsrevet fra sin kontekst”, fremfor å

⁸¹³ Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 28.

⁸¹⁴ Ibid.

⁸¹⁵ ”C'est pourquoi, quant à l'effet spécifique de l'oeuvre d'art, l'homme contemporain en éprouvera d'avantage l'expérience (*Erfahrung*) dans le cas d'objets dégagés de leur contexte fonctionnel (arrachés de ce contexte, ou mis au rebut) des objets tels un palmier d'appartement portant des touches de piano, un chapeau haut de forme criblé de trous), plutôt qu'avec des oeuvres d'art accréditées pour jouer ce rôle.” *Écrits français par Walter Benjamin*, presentert av J.-M. Monnoyer, (Paris: Gallimard, 1991), 179-80.

⁸¹⁶ Ibid.

åpne seg for den uforutsigelige og etterskuddsvise *erfaringen* som han mente møtet med kunstverket ideelt sett burde foranledige. Dette blir en annen måte å vise til tap av kunstverkets "aura" på som jo er hans hovedanliggende i essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen". I ettertid kan det imidlertid hevdes at den kontekstuavhengige betraktningssmåte som blir gjenstander til del på museer og gallerier i reproduksjonens tidsalder, nettopp representerer en *sekulær aura* til erstatning for den forhenværende nærmest sakrale aura som ikke lenger kan innfries på samtidens premisser.⁸¹⁷ Uansett om fenomenet beskrives som to ulike historisk betingede typer aura eller ikke, er poenget i vår sammenheng at dette kan fortolkes som karismatisk ideologi der kunstprodukt tillegges en åndelig verdi som iscenesettes av kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon.

Både i Malevichs og Duchamps tilfelle dreier det seg tilysenlatende om reduksjon av virkemidler, eliminering for ikke å si oppløsning (dekonstruksjon) av selveste kriteriegrunnlaget for den figurative tradisjonen. Snarere enn å være årsak til eller opphavsmenn til slik reduksjon av virkemidler, så kan Malevich og Duchamp snarere sies å referere til "de historiske, sosiale, økonomiske, teknologiske betingelsene som fra og med industrialiseringen, har gjort maleriet som *métier* og håndverk umulig."⁸¹⁸

Mens Duchamp fremsto for radikal i egen samtid, var Malevich ifølge den russiske revolusjonære avantgarden som ønsket å estetisere samfunnsmessig produksjon i det de kalte *konstruktivisme*, ikke radikal nok. Fordi *Sort kvadrat* ikke overskred maleriet som medium, ble det avvist som "borgerlig".⁸¹⁹ I mellomkrigstiden kom problemstillingene omkring hhv politisk og kunstnerisk radikalitet til å tilspisse seg i spørsmålet om modernisme som hhv. sosialistisk realisme og nonfigurativ kunst.

2) Mellomkrigstid

I avsnittet om det funksjonalistiske sedimentet, registrerte vi i øyenfallende likheter mellom politiske totalitære stater og sosialdemokratier når det gjaldt den offentlige arkitekturen og billedkunsten. I tillegg til intensjonen om å være moderne i pakt med

⁸¹⁷ Bürger, "Duchamp 1987", i *Kunstforum*, Bind 100, 1989, 209.

⁸¹⁸ de Duve, *Nominalisme pictural*, 227.

⁸¹⁹ Arthur Danto, i foredrag på *Estetisk seminar*, Universitetet i Oslo, oktober 2005.

det ypperste innen samtidens vitenskap og teknologi, pekte vi på det korporative element som et felles trekk. Å handle på vegne av et tenkt fellesskap, nemlig folket, er et trekk sosialdemokratier deler med så antidemokratiske regimer som fascisme og kommunisme, uansett om det korporative er påtvunget eller frivillig.

De var overbevist om at nettopp deres respektive kollektive, korporative stater hadde skapt nye livsformer i prinsippet til gagn for hele folket. Dermed ble disse implisitt regnet som mer frie enn de borgerlige enten dette var blitt overvunnet ved revolusjon eller via demokratiske valg. *Frihet* var derfor et begrep som sosialdemokrater, kommunister, fascister og nasjonalsosialister påberopte seg.

Det var *folkets frihet* som Margherita Sarfatti talte for i 1934 da hun fastslo at fascismen langt fra å være reaksjonær og tyrannisk, tvert om var et mer "demokratisk aristokrati, styrt av folket for folket, og for deres interesser, regjert av et hierarki som alltid er åpent, som alle kan slutte seg til, og som alles interesser har trengt igjennom til." ⁸²⁰ Det var likedes folkets frihet Joseph Stalin talte på vegne av året etter da han viste til landsfader Lenins proklamasjon om at "vi verken hadde regjerere eller regjerte, men at folk ville bli like og frie." På denne måten begravde Lenin "tsarveldets gamle borgerlige politikk og proklamerte den nye bolsjevismepolitikken for vårt lands folk." ⁸²¹ Igjen var det folkets frihet som Otto Dietrich på vegne av nasjonalsosialistene gjorde krav på i åpningstalen på idealkunstens mønstring, *Grosse Deutsche Ausstellung* pekte på at det karakteristiske for "den tyske revolusjonen" var *kollektiv frihet* versus individuell frihet. I motsetning til franskmennenes borgerlige revolusjon i 1789 da frihetsbegrepet stoppet ved individuell frihet, så innebar "den tyske revolusjonen" derimot en total forandring der det kollektive "vi" hadde overtatt for begrepet "jeg". ⁸²²

I et slikt perspektiv er det ikke underlig at den funksjonalistiske fortetningsformen fortoner seg som "nøytral" og utjevne vis-à-vis

⁸²⁰ Margherita Sarfatti, fra en tale i radioen om NBC, radio nettverk, New York, 2.april 1934, i Philip V. Cannistraro og Brian R. Sullivan, *Il Duce's Other Woman*, New York, 1993), s. 425. Sitert etter David Elliott, "The Battle for Art", i *Art and Power*, 31.

⁸²¹ Joseph Stalin, fra en tale holdt til konferanse for en elite av kollektive gårbrukere fra Tqadzhikistan og Turkmenistand og ledere fra regjering og parti, Moskva, 4. desember 1935, i SSSR na stroike, nos. 9-12, (1937, s. 33, sitert etter David Elliott, "The Battle for Art", i *Art and Power*, 31.

⁸²² Dr. Otto Dietrich, åpningstale på tredje dagen for Grosse Deutsche Ausstilling, München, 14.juli 1939, som ble gjengitt i Die Münchner Zeitung, 15-16, Juli, sitert i Robert S. Wistrich, *Weekend in Munich. Art, Propaganda, and Terror in the Third Reich*, (London, 1995, 74), sitert etter David Elliott, "The Battle for Art", i *Art and Power*, 31.

klassemotsetninger, uansett hvor ulike de politisk legitimeringsstrategiene enn har vært. Felles for diktatorvelde som for demokrati var nemlig avvísningen av fortidens borgerlige kultur og dens "klassisk" pregede arkitektur og kunst. I den grad det var klassiske henvisninger var de enten avledede og "abstrakte" eller ogsá fortonet de seg som en form for "idealiseret realisme" der det dreide seg om typologi heller enn individuelt utformede menneskeskikkelser, slik vi sá det demonstrert i Paris med Chaillet-anlegget pá Marsfeltet ved Triumfbuen og i Oslo med Vigelandsanlegget pá Frogner. Konflikten pá kunstområdet kom pá 1930-tallet slik til á tilspisse seg mellom "modernisme" enten som "sosialistisk realisme" eller som nonfigurativ kunst.

Fór det pá 1930-tallet kom sá langt var det en kort periode pá 1920-tallet rett etter Oktoberrevolusjonen og Den første verdenskrig, knyttet optimisme til avantgardens kunstneriske frihet pá tvers av geografiske og politiske skillelinjer.

Tatlins monument til III Internasjonale (konstruktivisme) 1920 og Picassos tilegnet Apollinaire (syntetisk kubisme) 1928

"At utkastets dristighet forlangte for meget av en rekke ledende marxister, viser Trotskij's spørsmål idet det ble ham forelagt: Hvorfor beveger dette tårnet seg, hvorfor er det gjennomsiktig, og hvorfor er det ikke bent?"
Oscar Negt/Alexander Kluge *Offentlighet og erfaring*

Vi skal derfor ta for oss to ufullførte utkast til monumenter, begge nonfigurative, som eksempel pá hhv. *estetisering av samfunnsmessig produksjon* versus *kunstfeltets produksjon av estetiske gjenstander*. Begge disse utkastene må sies á være pakt med sin egen samtids modernistiske kunstcredo når det gjelder tiltro til moderne teknologi og avansert samfunnsformasjon. Det ene prosjektet er modell til et stort anlagt arkitektonisk bygg tiltenkt revolusjonsmyndighetenes hovedkvarter, nemlig Tatlins tårn tilegnet III internasjonale i 1919-1920 (konstruktivisme). Det andre er Picassos utkast til diktervennen og kunstkritikeren Apollinaire i 1928 (syntetisk kubisme).

I kunstmetropolen Paris var den nærmere førti ár gamle Pablo Picasso (1881-1973) etablert som *kubist* i den franske hovedstadens internasjonale kunstnerbefolkning mens den fire ár yngre russeren Vladimir Tatlin (1885-1953) i Moskva etter revolusjonen og atskillelsen fra Malevich var blitt leder for bevegelsen som

prioriterte ”materialenes kultur” nemlig *konstruktivismen*.⁸²³ Mens Picasso var individualist og anti-intellektuell, distanserte seg fra teoretisering og nektet for at ”fremskritt” i kunsten var mulig, så søkte Tatlin i 1919 å formulere teoretiske teser for kunst i produksjonens tjeneste der han viste til at den politiske forandringen hadde gitt opphav til ”kollektiv-konsumenten”.⁸²⁴ Picasso, som helt fra Barcelona-perioden rundt 1900 tok opp motiver fra Edvard Munch som ”Kysset, *Syk pike*, bordellscener og dødsbilder”, var mer vendt mot det individuelle og eksistensielle liv.⁸²⁵ Teorier kan gjøre folk ”blinde” hevdet Picasso som mente at det bare hadde kommet dårlige resultater og ”nonsense” ut av forsøket på å gjøre kubismen lettere tilgjengelig ved å forbinde den med ”matematikk, trigonometri, kjemi, psykoanalyse, musikk”.⁸²⁶

Faktisk var det blitt gjort forsøk på *vitenskapeliggjøring* av kubismen som i ettertid ikke synes så ulikt Tatlins ettersom det dreier seg om forsøk som var forbundet med samtidens utbredte forestillinger om bevegelse og tid, og om matematiske størrelser som en art erfaringsuavhengig *sannhet*. I den raskt voksende litteraturen om kubismen ble det ofte henvist til ”en fjerde dimensjon” fjernt fra det euklidiske verdensbildet. Poenget er at jo nærmere samtidskontekstens kilder vi kommer, jo mer tvetydig, kaotisk og uoverskuelig synes situasjonen. En sak er at det kan være vanskelig å skjelle de nonfigurative bildene til Picasso og Bracque fra hverandre i perioden 1907 til 1914 da de samarbeidet som tettest og unnlot å signere bildene sine.

En annen sak er at vi mot påstanden om at kubismen forteller oss om ”sannheten”, tvert i mot kan hevde at den ”karakteriseres av et språk som uttrykker seg i bevisste tvetydigheter” i tillegg til at noen av fortolkerne som mente de brøt med 1890-tallets symbolisme snarere falt ”tilbake i den idealistiske arv de fornekter”.⁸²⁷ Vi har tidligere pekt på at den tidlige resepsjonen av kubismen i Tyskland ble fortolket som en form for ekspresjonisme, noe som bekrefter at jo nærmere samtiden en

⁸²³ Øyvind Storm Bjerke, ”Picasso og Norge” i *Picasso besøker Norge* red. Per Hovdenakk, Carl Nesjar, Susanne Rajka, Øyvind Storm Bjerke (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1992), 109.

⁸²⁴ Vladimir Tatlin, ”The Initiative Individual in the Creativity of the Collective”, planlagt for publisering i tidsskriftet *International Iskusstv (International Art)* men forble upublisert. Sitert etter Larissa Zhadova, red. Tatlin, London, 1988. *Art in Theory 1900-1900, An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison & Paul Wood, (Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers, 1992), 309.

⁸²⁵ Bjerke, ”Picasso og Norge”, 109.

⁸²⁶ Pablo Picasso, ”Picasso speaks”, i tidsskriftet *The Arts*, New York, 1923, intervju med den amerikanske kritikeren Marius de Zayas i 1923. Sitert etter Harrison & Wood, *Art in Theory*, 212.

⁸²⁷ Øyvind Storm Bjerke, ”Et tospann – Picasso, Bracque og kubismen 1907-14”, i *Picasso besøker Norge*, (Oslo: Grøndahl Dreyer, 1992), 94.

kommer, jo mer synes fenomenene tvetydige og aktørene ambivalente. Dette gjelder ikke bare for retninger innen kunst, men også for strømninger innen filosofi og vitenskap som for forestillinger i omløp på det politiske feltet. Samtidig er det et poeng å vise til slektskap mellom tidstypiske forestillinger som var i omløp på ulike felt.

Mens Jean Metzinger i 1911 for eksempel søkte å legitimere kubismen vitenskapelig under henvisning både til Henri Bergsons tidsfilosofi og til Albert Einsteins relativitetsteori, skulle Tatlin åtte år senere rettferdiggjøre konstruktivismen under henvisning til Chlebnikovs tese om tidens dimensjon i universet og om en organisk forbindelse mellom det numerisk individuelle og kollektive.⁸²⁸ I motsetning til Malevich som brukte Chlebnikov for å legitimere sin egen kunstneriske bevegelse *suprematismen* som en høyere form for realisme usynlig for det blotte øye, så brukte Tatlin *samme kilde til rettferdiggjøring av konstruktivismen som en kollektiv bevegelse* for forming av den synlige virkeligheten om enn med avansert teknologi. I likhet med kunsthistorikeren Nicolai Punin (1888-1953), en av revolusjonens sjefsideologer på feltet for arkitektur og kunst, var det konstruksjon av den materielt synlige virkeligheten som ble prioritert, der hensyn til nytte og estetikk kunne forenes.

De første årene etter Oktoberrevolusjonen i 1917 var det fortsatt knyttet optimisme til at Sovjetrepublikkens dynamiske produktivkraft kunne forene moderne vitenskap og teknologi med en historisk ny samfunnsstruktur der det var arbeiderklassen som hadde den politisk makten. Den III Internasjonale var navnet på den organisasjonen som bolsjevikene hadde etablert for å koordinere den internasjonale sosialistiske revolusjonen. Det var gjennom arbeidet med Lenins plan for monumental propaganda at Punin ble involvert i Tatlins prosjekt, ettersom Punin var aktiv i kunstdepartementet (*IZO*) som sorterte under opplysningskommissariatet (*Narkompos*). I likhet med Tatlin var også Punins ideer om den materielle kulturens potensial radikal i den forstand at den var på høyde med egen samtids filosofi og teknologi, i motsetning til den sosialrealistiske tvangstrøya som Stalin fra og med 1934 skulle presse kunstnerisk produksjon inn i.

La oss derfor se nærmere på Tatlins utkast og Punins beskrivelse. Utkastet,

⁸²⁸ Vladimir Tatlin, "The Initiative Individual in the Creativity of the Collective", opprinnelig for første nummer av tidsskriftet *Internaitonal Iskusstv*, sitert etter *Art in Theory 1900-1990*, 309.

kjent som konstruktivism, er basert på ”en *organisk syntese* av prinsippene for arkitektur, skulptur og maleri” og intensjonen var å produsere en ”ny type *monumental struktur*, som i seg selv forener ren kreativ form med en nyttig form.”⁸²⁹ Bruken av elementene terning, pyramide og sylinder satt i bevegelse, knytter an til samtidens resepsjon av kubismen og hensikten var å iverksette kubismen tredimensjonalt i rommet der denne skulle kobles til en politisk utopi om fremtidssamfunnets sosialisme.

Punin så for seg hvordan nytte og estetikk kunne forenes i synliggjøringen av den materielle kulturens ”kooperative arbeid” og ”kreative humanitet” i motsetning til i det ”borgerlige samfunn” som begrenset seg til horisontal bearbeiding av ”overflaten” og til bygging av plasser, ”butikker, arkader, banker”.⁸³⁰ Som kontrast, skulle sosialismens mer ”emansiperte liv” heve seg vertikalt over bakken ”i bygninger som uttrykker *modernitet*, selve innholdet i samtidens liv”.⁸³¹

I motsetning til Eiffeltårnets statiske konstruksjon der det bevegelige elementet var en innlagt heis med vertikal bevegelse, så var Tatlins tårn konstruert slik at spiralformen som statisk skjelett skulle sammenbinde tre roterende rom av glass (A,B,C) plassert loddrett over hverandre. Hvert av de tre rommene, som var utformet som hhv. terning, pyramide og sylinder, skulle dreie seg om sin egen akse, men med forskjellig omdreiningstid. Det nederste (A) terningformede rommets omdreiningstid som var beregnet til ett år, skulle forbeholdes den lovgivende forsamling og her skulle der ”Internasjonals konferanser såvel som kongressmøter og liknende arrangementer” finne sted. Rommet ovenfor (B) som var pyramideformet med en omdreiningstid beregnet til en måned, skulle fylle administrative oppgaver der de styrendes utførende byråkrater skulle plasseres og der ”øvrig eksekutive organer” skulle ”tre sammen.” Det tredje og øverst plasserte (C) sylinderformede rommet, som bare skulle bruke en dag på å dreie om sin egen akse, skulle tjene ”informasjons- og propagandaformål”. Her var ”nyhetsbyrået, avisene såvel som

⁸²⁹ Nikolai Punin 1888-1953) ”The Monument to the Third International”, først publisert som pamflett av IZO Kunstdepartementet under kommisariatet for opplysning (*Narkompros*). Oversettelsen til engelsk er av Christina Lodder foretatt for *Open University* i 1983. Utdraget er hentet fra *Art in Theory 1900-1990*, red. Harrison & Wood, (USA & Oxford, Blackwell Publishers, 1993), 314.

⁸³⁰ Punin sitert etter *Art in Theory*, 311.

⁸³¹ *Ibid.*

utgiverstedene for brosjyrer og manifeste "tiltenkt plass, sammen med "...telegrafer, radioapparater og uendelig projeksjonslamper for kinematografiske oppførelser".⁸³²

I vår sammenheng vil en nærliggende fortolkning av tårnets konstruksjon være å betrakte den *analogt til samfunnsstrukturens organisering*. Den direkte og daglige sosiale kontakten mellom styrende og "menige" samfunnsmedlemmer var det kommunikasjonsteknologiens differensierte apparat som skulle stå for. Siden dette er plassert på det øverste nivået (C) i sylindren der omdreiningstiden kun er én dag, demonstreres at informasjonsoverleveringens dynamiske omløpshastighet var meget høyt prioritert. Tilrettelegging av betingelsene for samfunnsmedlemmenes sosiale liv, helsetjeneste, skole, politi, skulle forvaltes av et pyramidalt utbygd administrativt byråkrati kronet av regjeringen, som det *medierende leddet* mellom styrende og menige, og som "mellomledd" plassert på det midterste nivået (B), med omdreiningstid på en måned. "Basis" som det lovfestede grunnlaget for produksjonsmidlenes kollektive eierskap, var dermed plassert på det nederste nivået (A) og utformet som en terning med omdreiningstid på et helt år. En slik fortolkning kan sies å være så å si innebygd i selve strukturen som Tatlin har skapt, men det finnes eksempler fra samtiden på ennå mer vidløftige fortolkninger.

Ett eksempel på en slik fra 1926, er måten som østerrikeren René Fülöp-Miller tolket Tatlins tårn på. I tråd med Punin, hevder han at mens horisontlinjen har vært det borgerlige samfunns bevegelseslinje, så er det spiralen som representerer "det reneste uttrykk for den gjennom revolusjonen befridde menneskehet."⁸³³ Videre kunne spiralen i monumentalbygg betraktes som "*dynamikkens klassiske form*" og som "*symbolisering av moderne tidsånd*".⁸³⁴

Riktignok kom utkastet til denne bygningen, som var tenkt som sete for den III internasjonals styrende organer, parlament, organisasjon og parti, aldri til utførelse. Likefullt egner modellen seg som utopi for organisering av proletær offentlighet. Med andre ord kan modellen fortolkes som et forsøk på en "sanselig omsetting av historisk bevissthet", slik Boullés utkast til et gigantisk profant pantheon drøyt et hundreår tidligere tilsvarende kan fortolkes som en arkitektonisk utopi om

⁸³² René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (Bolsjevismens ånd og ansikt), Wien 1926 140.

⁸³³ *Ibid.*, 141-142.

⁸³⁴ *Ibid.*

organisering av borgerlig offentlighet etter 1789-revolusjonen. Et eksempel på en slik fortolkning er i ettertid foretatt av Oscar Negt og Alexander Kluge. Under et tiår etter 1968-opprøret, så gikk de så langt som til å hevde at Tatlins modell sogar overførte begrepsmønstre fra marxismen “til arkitektoniske og tekniske muligheter – materialitet, offentlighet, kompleks bevegelse, spiralform som symbol for tilnærmingen mellom parti og masser “. ⁸³⁵

I motsetning til Tatlin og Punins tro på kollektivet og på estetisering av samfunnsmessig produksjon, så er det snarere troen på individets refleksive evne til å skape estetiske produkter som styrer Picasso. Hans monumentutkast fra 1928 tilegnet vennen og dikteren Apollinaire i 1928 representerte en overskridelse av den figurative normen som Rodin i sin tid (1898) hadde innvarslet med statuen av Balzac. Den etter hvert gjengse selvrefererende og *estetisk autonome måten* å betrakte kunst på ble også offentlige monumenter til del, spesielt de nonfigurative, ettersom disse for publikum fikk et umiskjennelig kunstpreg i motsetning til fortidens historiske monumenter.

La oss se nærmere på samtidskonteksten til Picasso samt utkastet til monument. I et intervju i 1923 hevdet han det verken fantes fortid eller fremtid i kunsten eller ”konkrete eller abstrakte former” men ”bare former som er mer eller mindre overbevisende løgner” og at det er gjennom disse ”vi former våre estetiske livssyn.” ⁸³⁶ Avgjørende i vår sammenheng er at forutsetningen for at Picasso suverent kunne utrope seg som tidløs, fristille seg fra enhver bås plassering og dessuten komme med en rekke selvmotstridende utsagn om sin egen virksomhet, er et differensiert og svært avansert kunstfelt der Picasso på begynnelsen av 1920-tallet fremstår som *internasjonalt etablert og økonomisk uavhengig kunstner*. Dermed ble denne posisjonen, der han var omgitt av velvillige fortolkere som Gleizes, Metzinger og Apollinaire og av velhavende kunsthandlere som tyskeren Daniel Henry Kahnweiler, forutsetningen for å sette *myten Picasso* i sirkulasjon. At han var uvanlig produktiv og uavlatelig skiftet stiler, gjorde ham bare ennå mer gåtefull og karismatisk, noe som igjen nøret opp under mytene om ham og som avlet motstridende fortolkninger.

Slik vi har påpekt utgjorde kubismen som Picasso, sammen med Braque og Cézanne, ble utpekt som pionerer for, et avgjørende veiskille nettopp fordi den ble

⁸³⁵ Oscar Negt/Alexander Kluge, *Offentlighet og erfaring*, 279.

⁸³⁶ *Ibid.*, 211.

fortolket som to uforenlige former for realisme som bidro til at *både suprematismens og konstruktivismens tilhengere kunne påberope seg kubismen*. Det var Apollinaire, som først hadde hånet kubismen for å være en ”stupid oppfinnelse av idioter som ønsker Picasso som sin bannerfører”, forandret mening totalt, for så, kort etter, å hylle kubismen. Faktisk ble Apollinaire en av kubismens fremste fortolkere og forsvarere. Han skjelnnet mellom fire versjoner, presenterte disse i gåtefulle utlegninger med metafysisk tilsnitt, samtidig som nettopp han har kommet med en av kubismelitteraturens mest treffende og adekvate interpretasjoner, når han skjelnner mellom kubisme som hhv. *visuell realisme (Cézanne)* versus *konseptuell realisme (Picasso og Braque)*.

Mens den første boken om kubismen av Gleizes og Metzinger i 1910, der retningen søkes legitimert teoretisk under henvisning til utenomkunstneriske faktorer og fenomener, kan Kahnweilers bok *Der Weg zum Kubismus* i 1920 sies å representere et av de første fortolkninger på rent *formaleestetiske* grunnlag. Kahnweiler støttet nemlig Picasso ikke bare økonomisk men også i synet på teoretisering som irrelevant med mindre den forholdt seg til en *kunstintern logikk*, som dreide seg om lovmessighet og virkemidler innenfor billedkunsten qva kosmos ergo på kunstens egne premisser. Det er under henvisning til Kant at Kahnweiler fremmer et slikt syn, der den umiddelbare sansning hos sistnevnte går veien om intelligensen som formidler mellom tingen i og for seg og betrakterens erfaring av den. Kahnweilers skille mellom ”analytisk” og ”syntetisk” som i ettertid er blitt mistolket som to på hverandre følgende stilstiske faser av kubismen, var snarere intendert som beskrivelse av den maleriske todelte arbeidsmetoden som var spesifikk for kubismens første representanter. Her går den analytiske oppdeling av observerte gjenstander i basale geometriske komponenter forut for en syntetiserende prosess, der de enkelte delene ble samlet til en ny helhet.

Etter først nærmest resignert å nøye seg med å plassere et trekors på Apollinaires grav, skulle Picasso skifte mening. Han ville ta den kunstneriske utfordringen inn over seg å prøve å lage et monument som kunne tolkes som et representativt minne om Apollinaires politiske såvel som kunstneriske engasjement, hans dikteriske univers og poetiske egenart. Apollinaire hørte til dem som hadde

aksjonerte for at Eiffeltårnet, som eksempel på moderne ingeniørkunst, skulle bli stående etter verdensutstillingen i 1889.⁸³⁷ Gjennom en årrekke hadde Apollinaire dessuten engasjert seg som en forsvarer av kubismen, som han hadde publisert flere artikler om. I tillegg var han tilhenger av afrikansk og asiatisk kunst. Poeten bak dikt som *Calligrammes* og *d'Alcools* burde få sin pendant i billedkunsten, ifølge Picasso og mangfoldige skisser viser hvordan han eksperimenterer med ”tegninger i rommet” (Kahnweiler: *dessins dans l'espace*) som kunne omsettes som en struktur i metall.

Riktignok er formene geometriske, men i motsetning til Tatlins konstruktivistiske tårn, så minner Picassos konstellasjon av buede og rette linjer likefullt umiskjennelig om en menneskeskikkelse.⁸³⁸ I det hele tatt tok Picasso aldri spranget fullt ut i den nonfigurative kunsten. For ham var ”form” alltid forbundet med en gjenstand eller en figur. Han kom derfor livet ut til å forbli en overveiende *figurativ kunstner* slik det monumentale Guernica viser.

Mens det tok over førti år før Rodins Balzacstatue før tiden var moden for at parisiske myndigheter endelig kunne gi tillatelse til plassering i Rue Rivoli, der den fortsatt er plassert, skulle derimot Picassos utkast aldri komme til utførelse. Grunnen til at Picassos nonfigurative modell ikke fikk godkjent sin modell som monument, er at den nonfigurative uttrykksformen på 1930-tallet ble oppfattet som for *radikal*. Slik en formalestetisk resepsjon ble Malevich til del via MoMas første direktør, Alfred Barr, ble en tilsvarende fortolkning foretatt av Barr i *Hommage à Picasso* fra 1929 som ble fulgt opp av standardverket om kubismen fra 1936 der det er kubisme som stilbetegnelse som prioriteres.

Lite kunne Picasso vite om at det nettopp skulle bli nonfigurative skulptur som skulle utgjøre den dominerende kanon for kunst etter annen verdenskrig, også i det offentlige rom.

⁸³⁷ Sylviane Agacinski, ”Sewing Machine: Building Monumentally” i *Thinking Art: Beyond traditional Aesthetics*, red. Andrew Benjamin og Peter Osborne, (London: Institute of Contemporary Arts, 1991), 213.

⁸³⁸ Picasso henvendte seg til sin gamle venn og katalanske landsmann fra sine første år i Paris, jernsmeden, Julio González for at denne kunne smi et par av hans utkast nettopp menneskestørrelse. Peter Read, ”Les monuments de Picasso à la mémoire d'Apollinaire”, i *Monument & Modernité. À Paris: Art, espace public et enjeux de mémoire 1891-1996*, red. Noëlle Chabert, (Paris: Paris Musées, 1996), 58.

Politisk engasjement og offentlig monumentalkunst

Vi skal se hvordan politisk totalitære ideologier som kommunisme og fascisme synes å sette premisser for mye av tidens kunstneriske og kunstteoretiske produksjonen og dermed også for implisitte eller eksplisitte oppfatninger av autonomi. Disse ideologiene ble ikke nødvendigvis erkjent som sådan. Snarere kom de til uttrykk via et tredje, mer ”politisk korrekt” marxistisk inspirert, alternativ, der ulike oppfatninger av autonomi, stilltiende ble forutsatt eller eksplisitt referert til. Her gjaldt det å finne adekvate måter å fremstille den moderne vestlige sivilisasjon og kultur på som var kritiske til den bestående borgerlig kultur og som samtidig forega å kunne innfries politisk via et tredje alternativ mellom de to politiske ytterposisjonene fascisme og kommunisme.

I mellomkrigstiden skulle kunstnerisk og politisk engasjement for mange gå hånd i hånd båret oppe av et felles ”sosialt ansvar” overfor samfunn og kultur; en innstilling som skulle stå i skarp kontrast til det apolitiske kunstklimaet etter 1945. Politisk markerte mange intellektuelle og kunstnere engasjement ved å delta i Folkefronten (Popular Front), som ble stiftet i 1935 som en internasjonal tverrpolitisk bevegelse til bekjempelse av fascismen. Kunstnerisk skulle billedkunstnere i denne perioden via statlige og kommunale oppdrag komme til å prege offentlige ute og innerom mer enn noen sinne. Flere korporative tiltak ble initiert både i USA og i Europa nettopp på 1930-tallet. Etter 1920-årenes økonomiske nedgangstider ble det amerikanske *Federal Art Project* startet som et offentlig tiltak for å avhjelpe kunstneres arbeidsledighet. Lignende tiltak for offentlige kunstoppdrag så dagens lys i Frankrike og Sverige.⁸³⁹ Det var også på 1930-tallet, en periode som i ettertid med rette er blitt kalt *Freskoepoken*, at stat og kommune gjennomførte flere oppdrag enn noen gang siden Norge ble nasjonalstat i 1814.

Betegnende nok fordømmes flere av mellomkrigstidens kunstprosjekter og i hvert fall de med sosialrealistisk preg, av enkelte av etterkrigstidens kunsthistorikere. Barbara Rose fastslo at den statsstøttede amerikanske kunsten i mellomkrigstiden var ”middelmådig kompromisser i en tunghendt, kjedelig dokumenterende stil som verken hadde den akademiske kunstens autoritet eller illustrasjonenes upretensjøs

⁸³⁹ Raymonde Moulin, *L'Artiste, L'Institution et le Marché*, (Paris: Flammarion, 1992), 145.

sjarm.”⁸⁴⁰ Rohtko, Robert Motherwell og Pollock samt flere av kunstnerne som forsto seg som ”abstrakte ekspresjonister” ble involvert i venstrepolitikk via Artists Union, som ble stiftet i 1934. *The Federal Art Project* var nettopp et korporativt tiltak, der kunstnere via Artists Union kunne forhandle om levekår og presse på for å få arbeid i store omfattende offentlige oppdrag.

I likhet med skandinaviske sosialdemokratiets offentlige tiltak, gjaldt det for *The Federal Art Project* å temme de verste skadevirkningene av kapitalistisk utbytting på den ene siden men stadig innenfor kapitalismens rammer på den annen side, slik *the New Deal* via offentlig intervensjon forega å skaffe armslag for sosialdemokratiet. Retorikken til stifteren Holger Cahill minner om den vi ellers er vitne til i Europa på 1930-tallet. Det dreier seg om nostalgi til førindustriell og mytisk kunst kombinert med fremskrittshåp til bekjempelse av fremmedgjørende nonfigurativ kunst. Cahill angrep nonfigurativ avant-garde for å være elitistisk og akademisk samt for å være en bakstrebersk halvføydal europeisk arv.

George Biddle hørte til de amerikanske kunstnere som dro til Mexico for å lære å male monumentalfresker. Han oppfordret president Roosevelt og regjeringen til ”samarbeid” for at kunstneres bevissthet om den ”sosiale revolusjon” som landet og sivilisasjonen gjennomgikk, kunne komme til uttrykk i ”permanent kunst”, som for eksempel murmalerier i en ”vital nasjonal ekspresjonisme.”⁸⁴¹ Diego Riveras ”Detroit Industry” og ”Man at the Crossroads”, (1933-34, freske) er eksempler på den meksikanske muraltradisjonen som vi her tillands har lignende eksempler på. Imidlertid er det i flere arbeider mulig å registrere en ambivalens mellom hyllest til teknologi og menneskelig fremmedgjøring.

1937 –reaksjon på og integrasjon av modernistisk kunst - verdensutstillingen i Paris og Entartete Kunst i München

”Inntil Nasjonalsosialismen kom til makten, eksisterte det i Tyskland en såkalt ”moderne kunst”, det vil si hvert år en ny (kunst)kubisme, dadaisme, futurisme, impresjonisme etc. har ikke noe å gjøre med det tyske folk...For kunstneren skaper ikke for kunstneren, men som alle andre skaper han for folket...”
Adolf Hitlers åpningstale *Grosse Deutsche Kunstausstellung*

⁸⁴⁰ Rose, *American Painting*, 36

⁸⁴¹ George Biddle i brev til Roosevelt i mai 1933, sitert etter K.A: Marling, *Wall-to-Wall America*, 31, sitert etter Jonathan Harrison, ”New Deal ”democratic realism”, i *Modernism in Dispute*, 27.

“Paradoksalt nok er utstillingen av *Entartete Kunst* med over tre millioner besøkende den mest besøkte utstillingen av moderne kunst.“ Denis Riout

Med bare to måneders mellomrom åpnet i 1937 to store utstillinger som begge viste moderne kunst med arbeider av noen av de samme kunstnerne og kunstbevegelsene, nemlig *Verdensutstillingen* i Paris og utstillingen av *Entartete Kunst* i München. Begge mønstringer var resultat av politiske beslutninger på sentralt hold. Den franske koalisjonsregjeringen ville vise ”internasjonal solidaritet”.⁸⁴² Der franskmennene ville vise den moderne kunstens mangfold, der fortolket nasjonalsosialistene ”mangfoldet” snarere som fragmentarisering, oppløsning og deformasjon av en befestet figurativ kanon.

La oss se nærmere på konteksten og på den *politiske* målsettingen til disse to utstillingene. Paris var fortsatt en internasjonal kunstmetropol og i mellomkrigstiden gikk diskusjonen høyt om temaer som nasjonalisme versus interasjonalisme, om tradisjon versus innovasjon, om statskontroll, propaganda samt om forholdet mellom menneske og maskin. I en slik kontekst der “realisme var like mye et politisk som et kunstnerisk anliggende” ble spørsmålet om autonomi versus engasjement spesielt brennbart.⁸⁴³ I avsnittet A Funksjonalistisk sediment pekte vi på Folkefronten som en tverrpolitisk internasjonal allianse til bekjempelse av fascisme. Da den franske folkefronten dannet regjering med Léon Blum som leder, var det overordnede politiske målet å kunne få til en *tilsvarende allianse på kulturfronten*. Målsettingen om en slik allianse mellom høyre og venstre, mellom fortid og nåtid, ble det dermed forventet at Verdensutstillingen kunne innfri. Oppgaven var imidlertid kinkig ettersom legitimering av en fremtidig kommunistisk kunst dermed samtidig måtte vise til kontinuitet med fortidens borgerlige kultur som jo Folkefronten i utgangspunktet distanserte seg fra. Dette kunne koalisjonsregjeringen rettferdiggjøre ved blant annet å legge vekt på kunstens autonomi og uavhengighet på den ene siden og samtidig vise til Frankrike og Paris som den moderne sivilisasjonens kunstneriske ”vugge” på den annen side.

Når utstilling av kunst fikk vel så bred plass som monumentet over internasjonal arbeiderbevegelse, Maison de Travail, så var dette

⁸⁴² Dawn Ades, ”Paris 1937, “Art and the Power of Nations”, 58.

⁸⁴³ Ibid.

koalisjonsregjeringens måte å markere sitt marxistiske maktrevier på der den kunne få demonstrert at kultur var like viktig som økonomi. Dessuten fikk den vist betydningen av kunstens autonomi ved å kalle begge utstillinger av nyere kunst for *uavhengig* (*indépendant*), mens mønstringen av eldre kunst fra 1300-tallet til 1800-tallet derimot fikk tittelen ”Mesterverk i fransk kunst”, (*Chefs- d’oeuvres d’art francais*). Mens den ene mønstringen av nyere kunst ”Uavhengig kunst” (*L’art indépendant*), som viste arbeider av Matisse, Bracque og Picasso med flere, ekskluderte deltakere som verken var franske eller hadde bodd i Frankrike, så skulle den andre utstillingen av ”Internasjonal uavhengig kunst”, (*L’art international indépendant*) pr definisjon vise de aller nyeste avantgardebevegelsene, fauvisme, kubisme, surrealisme, konstruktivisme, abstrakt ekspresjonisme og dadaisme. I vår sammenheng er det verdt å merke seg at resepsjonen av disse to utstillingene ikke var udelt positiv. De ble kritisert av venstreradikale for å ekskludere utenlandske kunstnere og fra høyrekonservative for å ha en ”obskøn karakter”.⁸⁴⁴

Nasjonalsosialistenes målsetting var å iscenesette et brudd med egen samtids ”obschöne” kunst, ved at det samtidig lanseres to stort anlagte utstillinger, den ene som nidbilde, ”Entarte Kunst”, den andre som forbilde og ideal, ”Grosse Deutsche Kunstausstellung”. Mens utstillingen av idealkunst representerer et nasjonalsosialistisk direktiv ovenfra, som legitimerer en moderne ”massenes estetikk”, så viser utstillingen *Entartete Kunst* tvert om markedsbasert modernisme qva kunstnerisk pluralisme og formalestetiske avantgarde med vekt på det individuelle, unike og eksperimentelle som ifølge nasjonalsosialistene nettopp utartet til obschjønitet. Paradoksalt nok hyllet autoritære regimer det moderne fremskrittet, bygget for fremtiden, men skapte kunst som var vendt mot antikken og fortiden. ”Modernitetens apoteose var felles for 1930-tallets diktatorer”. De ”moderniserte aggressivt, de var moderne, men hatet modernisme”⁸⁴⁵

Åpningen av disse to mønstringene kan betraktes som kulminasjon av en vel forberedt strategi. Faktisk er de fire første årene av det nasjonalsosialistiske regime,

⁸⁴⁴ Dawn Ades, Dawn Ades, ”Paris 1937, “Art and the Power of Nations”, 56.

⁸⁴⁵ “The beginning of Modernism is usually attributed to the formalistic experiments embarked on by visual artists, writers and musicians from the beginning of the century.” David Elliott, “The Battle for Art”, i *Art and Power*, 31.

en kamp for å bryte ned den offisielle tyske modernistiske kunstkanon i Weimar-republikken for til gjengjeld å drive propaganda som forberedelse til en *massenes estetikk*. Da Hitler kom til makten i 1933, var han blitt valgt på demokratisk vis, men maktovertakelsen markerte slutten på enhver form for demokrati.

Til tross for at målet om en partilinje som innebar etablering av en byråkratisk infrastruktur også for utdanning og kultur, var *felles* for hhv. nasjonalsosialismens, kommunismens og fascismens regimer så vel som for den franske folkefrontens koalisjonsregjering, så skilte Det tredje rike seg ut fra USSR, Italia og Frankrike ved *ikke* å slippe til kunstprodusentene på demokratisk vis når det gjaldt etableringen av en slik plattform. Kampen for kultur og utdanning ble derfor en kamp som ble utkjempet *intern* innenfor den nasjonalsosialistiske ledelsen mellom to ytterposisjoner, hhv. en liberal fløy og en konservativ kontrollerende fløy. Maktelitens liberale fløy, som raskt tapte terreng, ble anført av Joseph Goebbels. Han var selv kunstsamler, og i likhet med forfattere som Gottfried Benn, trodde han at ekspresjonismen kunne tilpasses en nordisk kunstbevegelse fundert på den parti-ideologiske overbevisningen om "Blut und Boden".

Den kontrollerende fløyen var representert av Alfred Rosenberg, partiideolog og stifteren av "Kampfbund für Deutsche Kultur" og utgiver av "Völkischer Beobachter", som hadde alliert seg med Paul Schultze-Naumberg, som hadde utgitt "Kunst und Rasse", der han sidestilte fotografier av medfødt deformerte mennesker med den moderne kunstens påstått "deformerte" former. Schultze-Naumberg var arkitekt og det var han, som i egenskap av leder for "Weimar Vereinigte Kunstleranstalten", sendte Walter Gropius og resten av Bauhausbevegelsen på dør i 1929 for til gjengjeld selv å flytte inn i samme bygg. Med Schultze-Naumberg ble ikke bare Bauhaus-idéen om integrasjon av kunst og teknologi skrinlagt, men kampen på kunstfeltet ble erklært som en kamp på "liv og død" som måtte utkjempes med "samme alvor og overbevisning som kampen for politisk makt"⁸⁴⁶.

Det var denne, maktelitens kontrollerende fløy som lenge før 1937 konfiskerte uønsket kunst, og som viste kunst som Det tredje rike tok avstand fra. Av over 50.000 konfiskerte verk, var det i tillegg til verk av Munch, også arbeider av kubistene Picasso, Bracques, Gleizes og Léger, medlemmer av bevegelsene *De Stijl* (Doesburg

⁸⁴⁶ Sitert etter David Elliott, "A Life-and-Death Struggle, Painting and Sculpture", i *Art and Power, Europe under the dictators 1930-45*, Thames and Hudson, Hayward Gallery, London 1995, 270.

og Mondrian), *Bauhaus*, Kandinsky av ekspresjonistgruppene *Die Brücke* () og *Der Blaue Reiter*, Emil Nolde av Ludvig Kirchner fav, av El Lissitzky fra konstruktivismebevegelsen. Samtidig hadde Göring sørget å redde fire malerier av Munch samt tre av ekspresjonisten Franz Marc og et av Cézanne unna konfiskeringen.⁸⁴⁷

Til nidbilde-fremvisningene i kampforbundets regi før 1937, hører utstillingen i Karlsruhe i 1933. Her ble det vist kunst fra perioden 1918 til 1933 som under Weimarrepublikken var blitt regnet som ”offisiell” og som var blitt innkjøpt og dermed institusjonalisert som kanonisk av offentlige og private samlinger. Sammen med utstilte verk av Edvard Munch og de tyske ekspresjonismegrupperingene *Die Brücke* og *Der Blaue Reiter*, var det på Karlsruhe-utstillingen festet prislapper med kjøpesummen for å vise hva offentlige museer i økonomiske krisetider hadde brukt skattebetalernes penger til.⁸⁴⁸

Utstillingen av *Entartete Kunst* var organisert som en vandretstilling og ble vist i flere tysker byer. Den var gratis, men forbudt for barn. Over en periode på fire år fra 1937 til 1941 skal den ha blitt sett av over tre millioner, og forblir derfor paradoksalt nok den meste besøkte utstillingen av moderne kunst noensinne.⁸⁴⁹

Ikke bare bruk av slagord og sitater fra Hitlers taler, men også måten som utstillingen var designet og hengt opp på, ja ethvert element forbundet med publisering og presentasjon var kalkulert med ett mål for øye, å hamre inn propaganda om kulturell bolsjevisisme og militær sabotasje, om fysisk og moralsk degenerering, om rase, og om det ”jødiske” i kunsten. Ikke bare er det tittelen som refererer til ”jødisk ødeleggelse” av kunstneriske verdier, men også plakaten. som var sidestilt med maskelignende ”ekspresjonistisk” hode med semittiske trekk.⁸⁵⁰

Selve lay-outen av mønstringen, oppdeling i ulike avdelinger var bevisst didaktisk og tematisk, men ikke ifølge kunsthistorisk tradisjon, kronologisk eller i henhold til skole, men grupper i henhold til politisk og estetisk perversjon, som fordreide former og farger, som undertrykkelsen av religiøse verdier, som fremheving av klassekamp. En avdeling ble endog kalt ”Ytterligere galskap” omfattet de viktigste

⁸⁴⁷ Peter Adam, *Art of the Third Reich*, (New York: Harry N. Abrams. Inc. 1992) 121-122.

⁸⁴⁸ Ibid.

⁸⁴⁹ Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, (Paris: Éditions Gallimard, 2000), 87.

⁸⁵⁰ Plakaten var laget av ”Hermann”, for visningen av *Entarte Kunst* i Hamburg. Se Frieder Mellinghof, *Kunst-Ereignisse. Plakate zu Kunst-Ausstellungen* (Dortmund, 1978), 59.

”moderne bevegelsene, fra Dada og konstruktivismen til surrealisme.⁸⁵¹ Selv om *Entarte Kunst*-utstillingen, med ironiserende slagord om kunstens kommersialisering og med øvrige ikke-tradisjonelle kaotiske organiseringsgrep, er tenkt som en demonstrasjon mot radikale avantgarde-bevegelser, så er den selv ironisk nok den største Dada-utstillingen, ifølge Ian Dunlop.⁸⁵²

I vår sammenheng der institusjonalisering av modernistisk kunst står sentralt, er poenget at utstillingen på tross av intensjonen om å opplyse for å advare, utvilsomt også har fungert som tilvenning og *sosialisering* for utallige som ikke identifiserte seg med nasjonalsosialismens ideologi. At vaktene bortviste besøkende som ikke lo høyt nok eller som dvelte for lenge foran bilder av Kirchner eller Nolde, viser at arrangørene var seg fullt bevisst om utstillingens mulige positivt opplysende virkning.⁸⁵³

Picassos Guernica Paris 1937 og Oslo 1938

”Tyren er en tyr, hesten en hest.....Ja, selvsagt er det symboler...Men maleren behøver ikke skape disse symbolene. Ellers ville det ha vært bedre å skrive i stedet for å male. Publikum, tilskuerene, kan nok se symboler i hesten eller tyren.....La publikum se hva de vil” Picasso

”Jeg vet ikke hva dette skal forestille, men det gir meg en foruroligende følelse.som om noen kutter meg i biter. Kom, la oss gå! Krig er grusomtStakkers Spania!” Anonym kvinne til sitt barn i 1937

”I uttrykket avslører de seg som samfunnsmessige sår; uttrykket er det sosiale fermentet for deres autonome gestalt. Kronvitnet på dette er vel Picassos Guernica-bilde, som med sin strikte uforenlighet med den foreskrevne realismen nettopp gjennom sin inhumane konstruksjon vinner det uttrykket som gjør det til en så skarp sosial protest at det umuliggjør enhver kontemplativ misforståelse.”Theodor W. Adorno

Etter general Francos angrep på den demokratisk valgte spanske republikken i 1936, kom Tyskland og Italia nasjonalistene militært til unnsetning, mens Sovjetunionen og den internasjonale Folkefronten støttet Republikken. Når så den spanske republikken, imotsetning til nasjonalistene, fikk offisiell tillatelse av den franske folkefront-

⁸⁵¹ Peter Vergo, ”The Reticent Object”, i *New Museology*, 5. utg. red. Peter Vergo, (London: Reaktion Books Ltd.: 2000), 55.

⁸⁵² Ian Dunlop, *The Shock of the New: Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, (London: Weidenfeld & Nicolson, 1972), 252.

⁸⁵³ Ifølge en utenlandsk betrakter, Cyril Conolly. Sitert etter Dunlop, 255.

regjeringen til å delta på Verdensutstillingen i Paris i 1937, så valgte den å propagandere med "kunst og kultur", også fordi den, på grunn av borgerkrigen, var forhindret i å presentere seg med industri og handel slik de andre nasjonene gjorde.⁸⁵⁴

I kontrast til de tre monumentale paviljongene, den tyske, italienske og den sovjetiske, lå den spanske republikkens paviljong, tegnet av Corbusier-eleven Josep Lluís Sert, bokstavelig talt lavt i terrenget, utformet som en rektangulær overbygget funksjonalistisk utstillingshall, i stål, panel og glass. Det var ikke fordi Sert hadde fått beskjed om at arkitekturen skulle "underordnes regjeringens program" at paviljongen fikk en slik form, men for å favorisere kulturelt og kunstnerisk mangfold og slik unngå at en disiplin dominerte over en annen. Med tanke på at hensikten var den samme for den spanske republikken som for hhv. Tyskland, Italia og Sovjet, er det i vår sammenheng interessant å se hvor ulikt en og samme intensjon, nemlig å drive propaganda, ble fortolket.

Når det gjelder propaganda, er "nærværet av Picassos mural å ligne med en militær seier på krigsfronten", slik finansminister Juan Negrín uttrykte det.⁸⁵⁵ Store forventninger ble stilt til Picassos deltakelse, men selv var kunstneren i villrede om hva han skulle la seg representere med. Først etter avisenes førstesideoppslag 29. april 1937 om bombingene av Guernica, fikk han fart på seg. Kunstnerisk, hadde han allerede i januar samme fått utløp for sin forakt for Francos i serien med etsinger *Francos løgner og drømmer* han laget i Paris. Det var der han gjennom avisene ble gjort kjent med at den basiske landsbyen Guernica i hjemlandet hans var blitt bombet av nazityske fly den 26. april. Bombingen, som kom overraskende på sivilbefolkningen, etterlot utallige døde og sårede. Byen ble nærmest jevnet med jorden. Bare et par dager etter, den 1. mai, tok Picasso fatt på en intens arbeidsøkt. På store ark i en forrykende fart tegnet han fortløpende en såret hest, en sørgende mor, tyr-minotauren, døde ofre, desperasjon. Ti dager etter bestilte han et lerret som målte 349,3x776,6 cm, som ble spent opp i det nye store atelieret han hadde leid.⁸⁵⁶

Etter fem uker var maleriet *Guernica* på plass i den spanske utstillingspaviljongen. Avispapirets gråtone var maleriets eneste farge. Denne

⁸⁵⁴ Daniel, "Spain: Culture at War", 65.

⁸⁵⁵ I Fernando Marín Marín, *El pueblón español en la Exposición Universal de París en 1937*, (Seville, 1982), 36, sitert etter Daniel, "Spain: Culture at War", 64.

⁸⁵⁶ Joaquim de la Puente, *Guernica. The Making of a Painting*, (Madrid: Silex, 1985), 123-154.

gråskalaens dissonans, hvit, svart, varm, kald, kan også sies å ha en symbolsk overtone i den forstand at det var gjennom avisenes svart-hvitt-fotografier at Picasso hadde blitt gjort kjent med hendelsen. Bombingen var allerede skjedd innen Picasso fikk nyss om den, slik en hendelse blir til *historie* i avisen og slik fotografiet, som nagler nåets øyeblikk, allerede har rukket å bli et der og da. Picasso hadde gjengitt virkeligheten på lang avstand fra hjemlandet, og i sorgens og fortvilelsens grelle sort-hvitt kontraster.

Det var også gjennom aviser, tidsskrifter og bøker at *Guernica* skulle bli reproduisert for gang på gang å bli presentert for stadig nye tilskuere. Reproduksjoner bidro til å øke bildets utstillingsverdi, for å si det med Walter Benjamin, som levde i eksil i Paris og som nettopp hadde skrevet essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen" da *Guernica* ble utstilt. Takket være reproduksjoner, har få bilder blitt gjenstand for mer fortolkning enn *Guernica*.

Noen mener *Guernica* er en triptyk, mens andre mener komposisjonen er todelt. Når det gjelder det store lysende øyet i øvre høyre billedsjikt, fortolker noen det som eksplosjonsform, mens andre hevder det dreier seg om en førmoderne øyeform, kjent fra religiøs kunst, som vi også har sett bli omfunksjonert til profan bruk under 1789-revolusjonen. Å propos revolusjon, mener atter andre å kunne gjenkjenne kvinnen til venstre i bildet, som skriker over sitt døde barn, fra relieffet av Antoine-Augustin Préault (1833-34) der motivet nettopp er nedslaktingen av sivile under 1830-revolusjonen.⁸⁵⁷ Når det gjelder kunstneriske forbilder, nevnes hyppig både Velázquez og Goya. Tyren med to hoder bak kvinnen assosieres både til spanske martyrlengender og til den greske minotaurmyten, mens krigeren foran den sørgende kvinnen med det smadrede sverdet i høyre hånd, og den steilende vrinskende hesten bak krigeren, likeledes forbindes med utallige myter og kunstneriske fremstillinger i skrift og bilde, avhengig av hvor innforståtte betrakterne er.

Et poeng i vår sammenheng er at uansett hvor innforstått tilskuerne måtte være, så dreier det seg verken om en fastlagt allegorisk struktur med bestemte betydninger, eller en rebus som man skal gjette seg frem til løsningen til, men et mangetydig kunstverk. Noen fortolker tyren som grusomheten (ikke fascismen) og hesten som uskylden. For noen er det tyren, mens det for andre er hesten, som

⁸⁵⁷ Frances K. Pohl "The Generation of 1830 and the Crisis in the Public Sphere", i *Nineteenth Century Art*, 199.

symboliserer fascismen, mens atter andre ser *Guernica* som helhet som et antifascistisk verk. Nettopp fordi bildet både i motiv og malemåte bryter med historiegenrens allegoriske struktur, samtidig som nettopp formen tilsier mangetydighet, og derfor etterlater et turbulent foruroligende inntrykk, representerer bildet *modernisme* i en samtid der motsetningen sto mellom sosialrealisme og en mer abstrahert uttrykksform. Trett av spørsmålene om bildets eventuelle symboler, har Picasso selv sagt at om det dreide seg om spesifikke symboler, ville det ha vært ”bedre å skrive i stedet for å male” for ”tilskuerene, kan nok se symboler i hesten eller tyren” men ”la publikum se hva de vil”.⁸⁵⁸

La oss se på konteksten til *Guernica* og den umiddelbare resepsjonen på Verdensutstillingen i 1937. Paviljongens fasade levnet ingen tvil om at Spania var i borgerkrig, med et stort fotografi av soldater med hjelm i profil, som bar påskriften ”over en halv million spanjoler med bajonett neker å overgi seg”. Dessuten var Picassos serie med etsinger, *Francos drømmer og løgner*, plassert i selve inngangspartiet. Her kunne publikum få kjøpt kopier av serien som gikk til fondsavsetning for den republikanske regjeringens fortsatte kamp. Bortsett fra Picasso, var det Juan Miro, Salvador Dali og Alexander Calder som var kunstnerisk beslektet, mens flertallet av øvrige bidrag enten dreide seg om store figurative tablåer eller stiliserte plakater, som til forveksling lignet tilsvarende stereotype uttrykksformer i Nazityskland og Sovjetunionen på samme tid, kanskje med unntak av Josep Renau og Francisco Mateos. *Guernica* dekket hele fondveggen på paviljongens kortside, og i den andre enden var Calders mobile skulptur *Kvikksølvfontene* plassert; en konstruksjon av tjærebredd jern med kvikksølv i en finuierlig rørformasjon. Den intense visuelle erfaringen av kvikksølvets lysende baner mot svart tjære som får mobilen i bevegelse var ledd i ”paviljongens propaganda-diskurs”.⁸⁵⁹ Først skulle publikum se kvikksølvets verdi som kunst, og så i dokumentaravdelingen, ble kvikksølvets kommersielle og politisk betydning vist. Store fotomontasjer både utenfor og innenfor paviljongen bidro med informasjon om økonomiske, sosiale og kulturelle forhold.

Guernica fikk slett ikke den oppmerksomhet på Verdensutstillingen i 1937 som ettertidens ikonstatus skulle tilsi. Mens samtidens betraktere skal ha flokket seg

⁸⁵⁸ Picasso sitert etter Puente, *Guernica. The Making of a Painting*, 122.

⁸⁵⁹ Daniel, ”Spain: Culture at War”, 67.

om de monumentale muralene til det franske kunstnerparet Sonja og Robert Delanay på jernbanepaviljongen, møtte visstnok *Guernica* både likegyldighet og skepsis. Ifølge Amédée Ozenfant (1886-1966), som etter første verdenskrig hadde utgitt boken *Après le Cubisme* med Le Corbusier og ble forbundet med ”purismebevegelsen” og tidsskriftet Art Nouveau fra 1920-24, påpekte likefullt at bildet hadde særegne kvaliteter. *Guernica* gjemte seg verken ”bak meninger eller ordspill som bare trettifire initierte kunne forstå”, eller falt for fristelsen til å overdrive ”motivet” for å være politisk korrekt, men fikk en til å ”føle det grusomme dramaet” og til å ”tenke på det”, enda mesteren bare hadde brukt ”slike visuelle midler som er billedkunstens egne.”⁸⁶⁰ Det er også Ozenfant, som refererer reaksjonen til en anonym kvinne som, henvendt til barnet sitt, utbrøt: ”Jeg vet ikke hva dette skal forestille, men det gir meg en forurligende følelse....som om noen kutter meg i biteKom la ossgå! Krig er grusomt ...Stakkars Spania”.⁸⁶¹

I ettertid er *Guernica* blitt integrert som et antikrigsikon og et kanonisk eksempel på hhv. politisk og kunstnerisk radikalisme. At bildet etter verdensutstillingen i 1937 ble sendt på en verdensomspennende mangeårig vandretstilling i Europa og i USA, der inntekten gikk til ofrene for bombingene av landsbyen, bidro til en omfattende resepsjon og til å fremskynde integrasjonen og kanoniseringen av *Guernica*. Dette monumentalmaleriets formelle kvaliteter som dels knyttet an til ”realisme” men som primært ble oppfattet som forlengelse av den kubistiske versjonen som Picasso sammen med Braque hadde initiert før første verdenskrig, ble gjenstand for en intens debatt i de New York-baserte tidsskriftene, *Art Front*, *Art Digest* og *Art Magazine*.⁸⁶² Picasso hadde, via transatlantisk telefonforbindelse gitt sin støtte til American Artists Congress, organisasjonen av venstrepolitiske kunstnere med utspring i Folkefronten, etter at han selv hadde meldt seg inn i kommunistpartiet. I USA sluttet flere seg til Folkefronten.⁸⁶³ Meningene var delte om hvor egnet abstrakt kunst var for å kommunisere med et massepublikum, og om den i det hele tatt kunne brukes som virkemiddel i politisk aktivisme.

Norge ble først i rekken av land som *Guernica* ble sendt til utenfor Frankrike

⁸⁶⁰ Amédée Ozenfant, ”Notes of a Tourist at the Exhibition”, 1937. Overs. John Willett, i *Art and Power*, 116-117.

⁸⁶¹ Ibid.

⁸⁶² Harris, ”Capitalist crisis and artistic culture during the 1930”, i *Modernism in Dispute Art*, 16.

⁸⁶³ Ibid., 17.

på sin vandringutstilling gjennom Europa og USA til inntekt for ofrene. Igjen var det den forhenværende Matisse-eleven, journalist og kunsthandler Walter Halvorsen som hadde tatt initiativet til utstillingen av fransk kunst som *Guernica* var med på. Dagbladet bidro økonomisk. *Guernica*, var nettopp et av de bildene som vakte størst oppmerksomhet. I tillegg til andre bilder av Picasso, som *Tre musikanter*, så omfattet utstillingen over 100 malerier med flere hovedverk som senere skulle "innta hedersplassen i verdens mest prominente kunstmuseer" slik som Matisses *Kvinne med taburett*, Braques *Duo* og *Kvinne foran staffeli*.⁸⁶⁴ Utstillingen som ble vist på Kunstnernes Hus i 1938 ble av Finn Nielssen utropt til den kanskje "største kunstoplevelse som noen gang har rystet Oslo. Den vil bli husket som en historisk begivenhet og malerne vil komme til å bruke den som utgangspunkt for tidsregningen."⁸⁶⁵

Her hjemme skulle de stadig tilbakevendende diskusjonene om berettigelsen av "tendenskunst", representere en nasjonal variant av internasjonale debatter som kretset om *sosialrealisme* versus *nonfigurative formalisme*. I en lengre artikkel om *Guernica* hevdet maleren Reidar Aulie at selv den "spissfindigste kunstteoretiker kan vel ikke klare å se bort fra det flengende hatet til fascismen som dette kunstverket er sprunget ut av..."⁸⁶⁶

Det var nettopp en teoretisk innstilt kritiker som på 1950-tallet mest kom til dvide ved *Guernica*s formale egenskaper, amerikaneren Clement Greenberg.⁸⁶⁷ Det var gråskala-koloritten og flatekarakteren han trakk frem, "sorte punkter, grå og hvite flater" som en "ødelagt compressor rull" fremkaller en slagscene.⁸⁶⁸ I den posthumt utgitte *Estetisk Teori*, søkte derimot Adorno å opprettholde et "dialektiske" syn på *Guernica* som "med sin strikte uforenlighet med den foreskrevne realismen nettopp gjennom sin inhumane konstruksjon vinner det uttrykket som gjør det til en så skarp sosial protest at det umuliggjør enhver kontemplativ misforståelse."⁸⁶⁹ Nettopp derfor unnslipper *Guernica* å bli "bekreftende".⁸⁷⁰ Ifølge Olle Granath, er det knapt mulig å

⁸⁶⁴ Steinar Gjessing, "Tendenser og retninger gjennom fem decennier 1930-40: Norge og Europa", i *Kunstnernes Hus 1930-1980*, (Oslo: Kunstnernes Hus: 1980), 72.

⁸⁶⁵ Finn Nielssen, sitert etter Gjessing, T.T. 22.1.38, 72.

⁸⁶⁶ Arbeiderbladet, 15.1.1938.

⁸⁶⁷ Picasso a soixante-quinze ans (1957) 76

⁸⁶⁸ Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 118-119.

⁸⁶⁹ Adorno, *Estetisk Teori*, .

⁸⁷⁰ Manuell Knoll, *Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie*, (München: Wilhelm Fink Verlag,

forstå heten i Guernicas uttrykk, der ”dødens og forintelsens protagonister” ikke er valgt fra ”samtidens politiske scene” men fra tyrefektingen, om man ikke oppfatter ”hvor nær døden og erotikken kommer hverandre”.⁸⁷¹ Erotikken er ikke fremstilt idyllisk forsonende men blottelgger tvert om smertens innerste nerve slik bare den lidenskap, som også er lidelse, formår å uttrykke. Poenget er at Picassos *Guernica* nettopp ikke kan reduseres til et enkelt budskap, som for eksempel antifascistisk, men er flertydig (*polyvalent*), fylt av motsigelser og paradokser på mange billedplan og betydningsnivåer.

I vår sammenheng er det avgjørende å påpeke at når Picassos *Guernica* ble integrert før Duchamps *Fountain*, så forholder det seg slik at uansett hvor alternativt samtidens betraktere kan ha oppfattet formspråket, så brøt ikke Picasso med prinsippet om *gjenkjennelig figurativ form*. Han beholder en avledet figurativ form, der det fortsatt er mulig å skjelne konturer av menneskeskikkelser, om enn formene er forrevne og fragmentariserte, slik underbygger publikums ambivalens.

Per Krohgs offentlige oppdrag på universitetet, nedre Blindern

”Etter Edvard Munch er han (Per Krohg) den norske maler hvis navn har rukket lengst ut over verden i vår tid. Og han er den eneste etter Thaulow som er blitt lansert med hell på verdensmarkedet av de store og eksklusive kunsthandlere i Rue St. Honoré i Paris. Det siste var imidlertid noe som skulle vise seg å medføre at Krohg måtte holde seg til staffelbilder av små, lettselgelige størrelser. Da fant han tiden inne til å velge Oslo for Paris og Norge for verden.”
Johan H. Langaard, *Per Krohg*, 1947.

”Har han bare den rette forstand på volumer og rom og deres innbyrdes forhold, samt av fargens dynamiske verdi, behøver han ingen stil og helst ikke være dekorativt innstilt
Per Krohg foredrag på Grini under annen verdenskrig

Vi påpekte at kubismens paradoks beskrevet som to motstridende tilnærminger hhv. synets (visuell realisme) versus intellektets (konseptuell realisme) på 1930-tallet tilspisset seg i motsetningen mellom sosialrealisme versus nonfigurativ kunst. Mens

2002) 69.

⁸⁷¹ Picasso i *New Masses*, gjenoptrykt i Dora Ashton, *Picasso on Art*, (140)

Malevich og Picasso vendte tilbake til en halvt figurativ uttrykksform og Duchamp helt og holdent ga avkall på maleri som medium, ga Per Krohg (1889-1965) verken avkall på maleri eller figurasjon. Til gjengjeld valgte han seg bort fra en internasjonal karriere i Paris fordi det hadde innebåret innsnevring av produksjonen til ”staffelibilder av små, lettselgelige størrelser”.⁸⁷² I stedet valgte han å satse på sammensatt produksjon hjemme i Norge med offentlige oppdrag, scenografi, ”brukskunst, bokkunst og plakatkunst” der hans overbevisning om å holde seg til virkelighetsillusjon ikke sto i veien for å bruke innsikter fra kubismen, snarere tvert i mot.⁸⁷³ For den lærdom Krohg hadde trukket av kubismen kombinert med erfaringen fra scenografi fra Paris-operaen i 1927, var at han kunne øke, heller enn å minske, publikums tilgjengelighet for billedfremstillingens plastiske og abstrakte aspekter.⁸⁷⁴

Det han i 1930 vendte hjem til separatutstilling på Kusternes hus, var han passert 40. Han var født i 1889, det året Eiffeltårnet ble reist til verdensutstillingen i Paris som en markering av hundreårsjubileet for den franske revolusjon. I likhet med den to år eldre Duchamp, var også Krohg født inn i en kunstnerfamilie, og allerede som tiåring illustrerte han aviskorrespondansen til faren, Christian Krohg, fra Bretagne.⁸⁷⁵ Han etablerte seg tidlig i kunstmetropolen Paris etter å ha vært elev av faren på Académie Colarossi og av Henri Matisse i klostret på Boulevard des Invalides, og er ”nest etter Edvard Munch” den norske maleren som har rukket lengst ”ut i verden i vår tid”.⁸⁷⁶ Dessuten var han nest etter ”Thaulow” den som med størst hell ble lansert på ”verdensmarkedet av de store eksklusive franske kunsthandlere i rue Faubourg St. Honoré i Paris”, men Krohg var åpenbart mer opptatt av å få spilt ut sin kreative kraft på store monumentale oppdrag her hjemme.

Riktignok var det i Paris at en av mellomkrigstidens muralmestere, nemlig meksikaneren Diego Rivera, kom til å ha en dialog med norske malere, blant dem, Alf Rolfsen. Nettopp den ”geometrisk baserte, senkubistiske billedformen” som annen generasjons kubister i Paris dyrket, skulle med danske Georg Jacobsen få gjennomslag her hjemme under betegnelsen ”den konstruktivistiske skole” som

⁸⁷² Johan Langaard, *Per Krohg*, (Oslo: Mittet & Co., 1947) .

⁸⁷³ Ibid.

⁸⁷⁴ Trygve Nergaard, *Per Krohg*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 88.

⁸⁷⁵ ”Per Krohg er født i Åsgårdstrand 1889. Han er sønn av ingen ringere enn Oda og Christian Krohg. Edvard Munch var hans gudfar. Han er nevø av komponisten Per Lasson. Og Frits Thaulow, som var gift med en søster til hans mor, ble hans onkel.” Langaard, *Per Krohg*, 5-6.

⁸⁷⁶ Nergaard, *Per Krohg*, 111.

innebar en innstilling om at bilde var noe som skulle bygges.⁸⁷⁷ I vår sammenheng er det et poeng at denne insisteringen på verkets autonomi, som bruk av bildets iboende virkemidler forutsatte, implisitt innebar *sosial* stillingtagen, om at dette var den måten som kunstnerne kunne bidra til samfunnsbyggende virksomhet på. Det gjaldt for de fleste kunstnere i *Freskoepoken*, som i mellomkrigstiden påtok seg store offentlige oppdrag, at de delte denne innstillingen til egen virksomhet. I historisk perspektiv kan denne holdningen dessuten betraktes i forlengelse av Erik Werenskiold og Lysakerkretsens nasjonsbyggende program.⁸⁷⁸ Samtidig skulle både 1917-revolusjonen i Russland og den annen verdenskrig markere, slik vi har påpekt, markere et veiskille når det gjaldt å ta moralsk stilling. For eksempel var det i 1932 at Rivera i *Modern Quarterly* i New York publiserte en artikkel der han pekte på at det var ”dårlige malere” som hadde sluppet til etter at de revolusjonære hadde tapt kampen om å bruke innsikter fra ”kubisme, futurisme, og konstruktivism”, og at derfor gjaldt det nå å bruke disse innsiktene i muralmaleriet for å nå massene.⁸⁷⁹

For et av de første oppdrag Per Krohg utførte i Oslo, fresken ”Ragnarokk” på fondveggen i trapeavsatsen på Universitetsbiblioteket på Drammensveien, tok han nettopp utgangspunkt i et minne fra første verdenskrig i Paris, nemlig erindringen om de allierte troppers parade på Champs-Elysee i 1919. De ”kentaurske tanks”, ble i hans billedfremstilling til angsten for hans egen samtids teknologiske ”herskere”, nemlig ”fly-, motorsykel- og ubåtmonstre” betjent av rekken av ”standariserte, farveløse” byråkrater som snor seg gjennom bildet.⁸⁸⁰ Som hos Rivera, spores en tidstypisk ambivalens med hensyn til teknologiens konsekvenser for individet.

Før Krohg igjen kom til å gå på en ny oppgave for universitetet, hadde han i mellomtiden fått mer erfaring med utførelse av større offentlige oppdrag, for hhv. Sjømannskolen på Ekeberg i 1921-24, for Kunstnernes Hus i 1931 og for Oslo Lysverker i 1931. Da han i 1934 deltok i konkurransen som ble utlyst for dekorasjon av vestibyen på det nye fysikk- og kjembygningen på Blindern, var han derfor vel forberedt.

⁸⁷⁷ Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”, 10, refererer til Svein Thorud, *Den konstruktive skole*, magistergradsavhandling i 1977, Universitetet i Oslo.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ Rivera (1886-1957), ”The Revolutionary Spirit in Modern Art”, publisert i *Modern Quarterly*, vol 6, nr. 3, 1032, 51-7. Siteret etter *Art in Theory*, 406.

⁸⁸⁰ Nergaard, *Per Krohg*, 80.

Med universitetets andre utbyggingsfase, ble en helt ny fase i initiert ettersom universitetsutvidelsen, på grunn av manglende plass i hovedstaden sentrum, ble forlagt til området utenfor. Likefullt inngikk de nye byggene i en helhetlig plan der hensikten var å knytte an til Majorstua og videre til Vigelandsanlegget. Derfor er bygget, som var tegnet av Finn Bryn og Johan Ellefsen, utført i tidstypisk funksjonalisme med materialene rød tegl og grå natursteinsokkel, utstyrt med en stor gjennomgangshall med glassdører på begge kortsider. Beliggende på en høyde, åpnet dermed vestibylen både ut mot Tørteberg og Majorstua og mot motsatt side til området for potensiell utbygging. Det var oppdrag for denne vestibylen Krohg tok fatt på i 1935 etter at han gikk seirende ut av konkurransen med forslaget *Atomet i verdensrommet*.

Oppgaven var vanskelig fordi veggplassen var liten. Ikke bare besto to av veggene i 1. etasje av glassdører, men også to av 2.etasjes vegger besto av korridorer med glassvinduer vendt ut mot gjennomgangshall. Dette var et oppdrag der Krohg fikk brukt sin sammensatte erfaring. Ettersom han hadde malt dekorasjoner til pantomimer, dramaer, komedier og balletter på Tivoli, Nationaltheatret og Det norske teater i Oslo, ved Den Nationale scene i Bergen, så vel som Operaen i Paris, så nyttiggjorde han seg erfaringen med å skape illusjonsskapende rom for scenen til å realisere en tilsvarende billedvirkning for ferdsel i gjennomgangshallen. I det hele tatt søkte han å gjøre illusjonen av rommet til den stabile faktor i komposisjonen. Deretter kun han sette inn figurene uten å ødelegge romillusjonen. Da han malte den store komposisjonen tsom viser Christiania-bohemen samlet i kafeen på Grand Hotell (1928) brakte han border og stoler på plass i interiøret før han malte en eneste figur. Til sist kom Henrik Ibsen inn i bildet. Bare to ganger i 1931 og 1933 på Lysverkene og i Universitetsbiblioteket har Per Krohg blitt budt monumentale oppgaver som stilte ham overfor godt belyste store og ubrutte veggflater, men som oftest har han blitt konfrontert med en arkitektur som nettopp ikke ga ham frie tøyler, slik som Sjømannsskolen, Blindern samt utsmykkingen av østre galleri i Oslo rådhus som han senere tok fatt på. Således er det ikke bare på Blindern at arkitekturen på stedet har lagt føringer, som forutsatte en kunstner med erfaring og fantasi.

Per Krohg gikk ut over forutsetningen om å utføre oppdraget som freskomaleri, idet han lot sine dekorasjonen omfatte hele veggflaten på 9x10 meter hver *på tvers av mur og glassflater*. Juryen innså fordelene med dette grepet, som unngikk en friseartet

fortelling i flere etasjer: "En fremstilling av 'Verdensrummet' kunne ikke tvinges inn på en murstrimmel." Vekslingen i materialer mellom mur og glass ville dessuten dele opp komposisjonen og gjøre den lettere, slik at de to veldige menneskeskikkelsene i veggens fulle høyde ikke kom til å virke overdimensjonerte. Det var nemlig kjernefamilien, en kvinne og en mann, med et barn som utgjør det sentrale motivet, slik Krohg selv beskriver det: "barnet som tar sine første skritt alene idet det slipper de støttende hender: 'En klode begynner sin vandring'."⁸⁸¹ Det var kanskje ikke uten betydning at hans sønn Even sommeren 1935 var i passende alder til å tjene som modell for et slikt motiv. Den lille "kloden" har fått sitt eget, innrammede billedfelt, der vi ellers ser bilder av naturens mangfold og de tradisjonelle modeller av hydrogen- karbon- og oksygenatomene, elementære bestanddeler i organisk liv.

At Krohg hadde utført solstråler som radierende piler gjennom bildet, bidro til å holde komposisjonen sammen. Bruken av farget glass kom i det ferdige arbeidet til å bli særlig virkningsfull ettersom det naturlige sollyset er brutt i prismet til et fargespektrum og i den omgivende tekniske apparatur.

Da Per Krohgs *Atom i verdensrommet* endelig ble innviet, skrev kunsthistoriker og daværende direktør for Nasjonalgalleriet, Sigurd Willoch, at oppgaven var blitt løst "beundringsverdig både som idé og som innsats", og "skapende fantasi står bak, en imponerende arbeidskraft" med en "overraskende og uvanlig virkning".⁸⁸² Det var virkningen som opptok Dagbladets kunstkritiker Pola Gauguin da han skrev at Krohg hadde villet skape en enhet som gir rummet en "majestet", og at mer enn noen gang hadde vist sin evne til å "la sin kunst være nøie knyttet til det formål den skal tjene" og dessuten få sagt det på "en for ham helt eiendommelig måte."⁸⁸³ Kunstnerens evne til å løse intrikate problemer på en praktisk måte, viste seg her i blandingen av høyst forskjelligede materialer" ut fra en sammenhengende bærende idé.⁸⁸⁴ Krohgs sammensatte erfaring gjorde ham i stand til å finne løsninger som gikk ut over en gjengs tradisjon. Illustrasjonene forteller i seg

⁸⁸¹ Nergaard, *Per Krohg*, 110.

⁸⁸² Sigurd Willoch i *Aftenposten*, 7.10.1938, aft/503, sitert etter Askeland, *Freskoepoken*.

⁸⁸³ *Dagbladet* 26.9.1938/223. Pola Gauguin Sitert etter Askeland, *Freskoepoken*, knyttet til det formål den skal tjene. Han mener noe med det han gjør og får det sagt på en for ham helt eiendommelig måte."

⁸⁸⁴ Askeland, *Freskoepoken*, 140.

selv ”noko om denne kunstnaren som det ellers kunne vere vanskeleg å oppdage berre ved å halde seg til dei bilda hans som heng i offentlege samlingar og til dei han har utført som utsmykkin av vegger i offentlege bygg,” fatslår Einar Økland.⁸⁸⁵ Selv sa Krohg i et foredrag under annen verdenskrig, at om man bare hadde ”den rette forstand på volumer og rom og deres innbyrdes forhold, samt av fargens dynamiske verdi”, behøves ”ingen stil” og heller ingen dekorativ innstilling.⁸⁸⁶ I det hele tatt bærer Krohgs oeuvre preg av en kunstner som beveget seg like uanstrengt innenfor populærkulturens felt som innenfor det finkulturelle feltet nettopp fordi han fritt mestret virkemidler på tvers av genre og felt.

Nonfigurativ kunst vs sosialrealisme – fortolkninger av relativ autonomi og dialektikk i mellomkrigstidens kontroverser

”Begge bærer kapitalismens stigmatisering, begge inneholder elementer av endring (noe som overhodet ikke er tilfellet for gjennomsnittsproduksjonen mellom Schönberg og amerikansk film). Begge er to halvdelar ...av friheten forstått som et hele.....”
Theodor W. Adorno i brev til Walter Benjamin i 1936

”En og samme sivilisasjon produserer samtidig to så ulike ting som et dikt av T.S. Eliot og en ”Tin Pan Alley song”, eller et maleri av Bracque og en forside til *Saturday Evening Post*. Alle fireer deler av samme kultur og produkter av samme samfunn. Her slutter imidlertid forbindelsen mellom dem.” Clement Greenberg, ”Avant-garde and kitch”, i *Partisan Review*, 1939

I en tid med totalitære regimer sto begrepene *frigjøring* og *frihet* sentralt både på politikens og kunstens felt. Selv om disse begrepene ble fortolket forskjellig, forutsettes som oftest arbeiderklassens frigjøringskamp i diskusjoner om nonfigurativ kunst vs sosialrealisme når det gjelder å få massene i tale. En måte å vurdere forskjellene på, er derfor i forhold til hvilken autonomifortolkning som eksplisitt eller implisitt ble lagt til grunn; noe som igjen har med synet på dialektikk og på samfunnsklasser å gjøre. I et tilbakeblikk synes Theodor W. Adorno å bekrefte at spørsmålet om autonomi var skjellsettende i mellomkrigstidens kontroverser. Riktignok var det slik ”før Stalin” at ”kunstnerisk og politisk avansert holdning paret

⁸⁸⁵ Einar Økland, *Per Krohg som illustratør*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 1989), 174.

⁸⁸⁶ Per Krohg, Foredrag om malerkunst i Brakke 12, Oslo 1945, 19-20. sitert etter Jan Askeland, *Freskoepoken Studier i profant norsk monumentalnaleri 1918-1950*, (Oslo: Gyldendal, 1965), 243.

seg”, men samtidig forholdt det seg slik ifølge Adornos spissformulering, at om kunsten forsømte sin ”autonomi” ville den bli slukt av ”samfunnsmaskineriet”, mens om den derimot forble ”strikt for seg”, så ville den bli ufarliggjort og integrert ”som et av mange harmløse områder.”⁸⁸⁷

Poenget er å vise at flere før annen verdenskrig fortolker kunst med utgangspunkt i Marx, men samtidig uten politisk å identifisere seg med sovjetkommunismen. Plassert i sin egen samtids kontekst, nemlig 1930-tallet, så hersker det fortsatt optimisme til overbevisningen om at *et tredje standpunkt* er mulig å innta både politisk og kunstnerisk.

I utformingen av det tredje alternativet kom Leon Trosky til å bety mye i sin eksiltilværelse både i Norge og i USA. Mellom 1936-37 og 1940 tok det venstreradikale tidsskriftet *Partisan Review* i New York avstand fra sovjetmarxismen, og publiserte artikler av Trotsky som oppfordret til angrep på ”the betrayed revolution” i USSR.⁸⁸⁸ Parallelt til debatten i *Partisan Review*, foregikk en tilsvarende diskusjon i tidsskriftet *Marxistisk Quarterly* der Trotsky-sympatisøren og kunsthistorikeren Meyer Schapiro, som underviste ved Columbia University i New York, bidro på 1930-tallet.

I 1938 produserte Trotsky, Diego Rivera og André Breton manifestet *Towards a free revolutionary art*, som oppfordret kunstnere til å frigjøre seg fra det stalinistiske sosialrealistiske dogmet.⁸⁸⁹ I 1939 var det i *Partisan Review* at Clement Greenberg publiserte essayet ”Avant-garde og kitsch” der han innsiktsfullt nettopp fortolker totalitarismens konsekvenser for kunst og kultur i hhv. sovjetkommunismen, nasjonalsosialismen og fascismen. Tidlig i 1940 stiftet Meyer Schapiro sammen med maleren Rothko som også var Trosky-sympatisør, Federation of Modern Painters and Sculptors; en utbrytergruppe fra American Artists Congress.

I vår sammenheng der *endring av kunstanon* er sentral, skal vi gå inn i samtidskonteksten mellom 1936 og 1939 for å se nærmere på noen *tidstypiske*, men innbyrdes motstridende, holdninger til autonomi og dialektikk i tillegg til at vi registrerer holdningsendring innenfor det enkelte forfatterskap relativt til den

⁸⁸⁷ Th. W. Adorno, *Estetisk teori*, overs Arild Linneberg, 436

⁸⁸⁸ Sitert etter Harris ”Modernism and culture in the USA 1930-1960”, 38.

⁸⁸⁹ *Ibid.*

skiftende politiske situasjonen. At Frankfurterskolens teoretikere tok utgangspunkt i Marx, men fortolket hans lære på hver sin individuelle måte, fremgår av Marcuses essay "Über den affirmativen Charakter der Kultur", fra 1937 og brev av 18.3.1936 fra Adorno til Walter Benjamin (1892-1940) som levde i eksil i Paris.

Det er Benjamins essay "Kunstverket i reproduksjonsalderen", som nettopp var blitt oversatt til fransk og skulle utgis i Paris, som Adorno fortolker og kritiserer i brevet. I motsetning til Marcuse som ikke ga rom for kunstens relative autonomi, men lot kunsten være "underordnet" samfunnets produktivkrefter, så reduserte verken Adorno eller Benjamin kunst til ideologikritikk der kunstens politiske virkning ble utslagsgivende, men lot snarere *kunsten* selv danne utgangspunkt. Dermed er det via næranalyse av kunst og særlig moderne kunst, at de begge ble i stand til å utlese samtidens objektivt gitte samfunnsforhold, men da i form av estetiske historisk særegne komposisjoner for hver av kunstdisiplinene, som i Schönbergs atonale musikk eller Picassos nonfigurative maleri. I stedet for å spørre om det enkelte verks posisjon vis-à-vis produksjonsforholdene, altså om et verk er revolusjonært eller ikke, søkte begge heller å spørre om verkets posisjon *innenfor* samfunnets produksjonsforhold i egen samtid der marginal kunstnerisk produksjon står i et *dialektisk* forhold til massekulturens produksjon.

Med andre ord forholder begge seg til kretsløpet mellom *produksjon*, *distribusjon* og *resepsjon*, men på ulik måte. Begge forutsatte at radikal kunstproduksjon pr. definisjon skulle anvende egen samtids mest "avanserte materiale" (Adorno) og produsere (komponere) tilsvarende avansert, for eksempel ved montasjeteknikk når det gjaldt litteratur og billedkunst (Benjamin).

En avgjørende forskjell dem i mellom består blant annet i deres ulike oppfatninger av kunstnerisk produksjon, med andre ord av den estetiske produktivkraftens utopiske *frigjørende* funksjon, og dermed av *dialektikk* på nivået for det enkelte verk. Mens Adorno betraktet kunst som den ene siden av et uforsonlig skille mellom "høy" og "lav" kunst, så innebar den "lave" reproduserende kunstarten, filmen, for Benjamin hhv virkeliggjørelse og opphevelse eller *frigjøring*. Det var i essayet "Kunstverket i reproduksjonsalderen" at Benjamin fremmet dette optimistiske synet, og det var nettopp dette som var Adornos viktigste ankepunkt i brevet der han

fastsår at Benjamin ”overvurderer teknikken” i filmen som ”avhengig kunst” på den ene side og undervurderer ”teknikken til den autonome kunsten” på den annen side.⁸⁹⁰

Også når det gjaldt *resepsjonen* av hhv. elitekunst og massekultur var Adorno og Benjamin uenige. For Adorno hørte filmen pr. definisjon til ”kulturindustrien” som riktignok i et dialektisk perspektiv representerer en implisitt kritikk av den autonome kunsten, men som ifølge Adorno dermed ikke av seg selv kan fungere revolusjonært og frigjørende slik Benjamin hevdet den formådde i kraft av sin bevegelige imitative identifikasjonskraft.

Likeledes betvilte Adorno at en kollektiv og radikal resepsjon ville innebære en tilsvarende radikal kollektiv frigjøring.⁸⁹¹ Derfor stilte han spørsmålsteget ved hvorvidt den kollektive resepsjonen av en film om Chaplin kunne fungere frigjørende og revolusjonært sammenlignet med den individuelle resepsjonen av et avant-gardeverk. Å tro at en reaksjonær betrakter bare ved å se en film blir en ”avant-gardetilsker” er ”ren romantikk”.⁸⁹² Det er en overdreven tro på filmens potensial, som snarere kan karakteriseres som ”naiv realisme”.⁸⁹³ Imidlertid synes Benjamin nettopp på dette punkt å dele oppfatningen til Marcuse om masseresepsjon som massesuggesjon, men ikke når det gjaldt virkningen av denne. Der Benjamin betraktet masseresepsjon som politisk progressiv og frigjørende, der advarte Marcuse tvert om mot denne resepsjonsformens implisitte fascistiske maktmisbruk.

I vår sammenheng, er det spesielt Adornos syn her om at både en Walt Disney-produsert film versus et atonalt autonomt verk av Schönberg begge ”bærer kapitalismens stigmatisering, ettersom begge inneholder endringens elementer” er ”begge er to halvpartar av *friheten* ”forstått som et hele”.⁸⁹⁴ Dette var en *dialektisk* motsetning som ikke kunne oppheves, men som var prisgitt en uforsonlig spaltning som to gjensidige avhengige deler av kapitalismen. En måte som kunst kunne forholde seg kritisk til denne spaltningen på, var nettopp midt i et

⁸⁹⁰ *Écrits français par Walter Benjamin*, présentés par J.-M. Monnoyer, (Paris, Gallimard, 1991) 138.

⁸⁹¹ Walter Benjamin *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, oversettelse ved Torodd Karlsten, (Oslo: Gyldendal, 1975) .

⁸⁹² *Écrits français par Walter Benjamin*, 136.

⁸⁹³ *Ibid.*, 137.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, 136.

gjennomrasjonalisert samfunn der kommunikasjonen ifølge Adorno var korrumpert, å søke å etablere et eksil, på kunstneriske premisser, som ikke lot seg innordne. For å oppnå dette, trengtes bearbeiding av selve det kunstneriske materialet i ikke-forestillende retning. Den avanserte nonfigurative kunsten selv kunne fortolkes som eksempel på denne spaltningen ettersom den, ifølge Adorno, søkte å undertrykke og *negere* gjenkjennelige figurativt uttrykk som både borgerlig romantisk kunst og populærkultur tydde til på hver sin måte. Qva relativt estetisk autonomt verk, kunne kunst på en gang motstå innveksling med, samt forveksling med, fordums borgerlige kunst på den ene side og med samtidens kulturindustri og partipolitiske paroler på den annen side. Til tross for Adornos dialektiske syn, er det imidlertid ikke til å komme bort fra at det var den autonome kunstens produktivkraft, som opptok ham mest. Derfor kritiserer han Benjamin for å bruke den halvt kubistiske-halvt realistiske maleren Vlaminck og den halvt tradisjonelle dikteren Rainer Maria Rilke som eksempler på ”auratisk kunst” som filmen skulle stå i opposisjon til. Ettersom de av samme grunn nettopp ikke var ”immanente” nok, og ergo ikke autonome nok, i motsetning til Schönberg og Kafka, var de ifølge Adorno snarere ”problematiske.”⁸⁹⁵ I den grad Adorno henviser til billedkunst andre steder, som iden posthumt utgitte *Estetisk teori*, er det derfor fortrinnsvis de nonfigurative malerne eller kunstnere som Picasso, som formår å la det ”mimetiske” og ”det konstruktive” finne hverandre .⁸⁹⁶

Sammenlignet med musikk kan muligens Adorno ha erfart billedkunst som problematisk innenfor sin egen teori for selv om virkemidlene i nonfigurativ kunst aldri så mye er redusert til et absolutt minimum, kan man med rette spørre om det dreier seg om ”avansert materiale”. Ettersom både virkemidler og medium (maler) er tradisjonelle, så er den plass som billedkunstneren inntar i produksjonsprosessen, håndverkerens og småborgerens i motsetning både til russisk konstruktivism og til bevegelser som *Bauhaus* og *de Stijl* der det i det minste dreier seg om en kombinasjon av teknologisk avansert materiale og tradisjonelt materiale. Et spørsmål blir hvordan kunstnerisk produksjon som forutsettes å være på høyde med sin egen samtids

⁸⁹⁵ Theodor W. Adorno i brev 18.3.1936, sitert etter *Écrits français par Walter Benjamin*, présentés par J.-M-Monnoyer, (Paris: Gallimard, 1991), 137.

⁸⁹⁶ ”Alt som i dag kunne kalles informelt, blir estetisk bare dersom det artikulere seg som form; ellers ville det ikke være annet enn dokument. Hos kunstnere som er eksemplariske for epoken som Schönberg, Klee, Picasso, finner det ekspressivt mimetiske momentet og det konstruktive hverandre i samme intensitet,...”. Adorno, *Estetisk teori*, overs. Arild Linnerberg, (Oslo: Gyldendal, 1998), 441.

vitenskap og teknologi og som dermed med nødvendighet integrerer rasjonalitetens hegemoniske former, i det hele tatt kan fungere kritisk og være opposisjonell. Et annet spørsmål er hvordan det lar seg gjøre å skjelne mellom avansert kunst på den ene side og kulturindustri, som på sett og vis er mer teknologisk avansert, på den annen side. Svaret på disse to spørsmålene vil igjen avhenge av et tredje og i vår sammenheng avgjørende spørsmål, nemlig om kunst overhodet kan unngå å bli instrumentalisert som en hvilken som helst annen vare. Mens Adornos svar i brev til Benjamin ikke er eksplisitt i 1936, presenteres imidlertid en klar spissformulering i den posthumt utgitte *Estetisk Teori* i 1970 der Adorno påpeker kunstens *tvetydige* karakter av på en gang autonom og *fait social* som gjeldende uansett materiale.⁸⁹⁷

Om vi i igjen viser til kretsløpet av produksjon, distribusjon og resepsjon, så er det i vår sammenheng legitimt å påpeke den usynkrone relasjonen mellom radikalitet på distribusjons- og resepsjonsnivå versus radikalitet på produksjonsnivå, et poeng som totalitære stater har visst å utnytte til fulle. Spesielt gjelder det for nasjonalsosialistene at deres utstrakte bruk av moderne teknologi både når det gjaldt oppføring av bygg, broer og tog-vei-anlegg på den ene side, kombinert med kommunikasjonsteknologiens radio og film på den annen side, oppviste en *radikal distribusjon* for å spre et budskap som når det gjaldt produksjonsnivået, var reaksjonært.

Ser vi nærmere på hvordan Meyer Schapiro resonerte da han skiftet standpunkt fra 1936 til 1937, støter vi på parallelle problemstillinger som hos Adorno, men disse blir besvart annerledes. Mens Meyer Schapiro i ”The social basis of Art” i tråd med en ortodoks kommunistisk oppfatning gikk inn for allianse mellom kunstnere og proletariatet, skulle han året etter i ”The Nature of Abstract Art” (1937) publisert i *Marxist Quarterly*, tvert om legitimere nonfigurativ kunst.⁸⁹⁸ Stikk i strid både med tradisjonelle kommunister og estetiske formalister, erklærte han at abstraksjon fremfor å være atskilt fra samfunnet, snarere springer ut av samfunnet. Riktignok blir den kunstneriske friheten dermed en illusjon, men samtidig blir det mulig for kunstneren å opprettholde en estetisk avant-garde-holdning men uten å måtte gi avkall på et politisk engasjement. Her ser vi at *Schapiro argumenterer*

⁸⁹⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 353.

⁸⁹⁸ Meyer Schapiro, ”The Nature of Abstract Art”, i *Modern Art 19th & 20th Centuries*, (London: Chatto & Windus, 1978), 185-213.

analogt til Adorno, men kom til å trekke annerledes konklusjoner.

Imidlertid ga Meyer Schapiro i 1937 overraskende nok avkall på fordringen om relativ autonomi og nærmet seg tilsynelatende Marcuses standpunkt i essayet "Über den affirmativen Charakter der Kultur" fra 1937.⁸⁹⁹ Ved en eliminering av kunstnerisk autonomi, kunne Schapiro få til en forsoning mellom to ytterposisjoner innenfor det politiske venstre. På den ene side kunne således motsetningen mellom populærkultur og en borgerlig elitær kunst overvinnes. På den annen siden kunne Schapiro samtidig bygge bro eller søke å *forson*e motsetningen mellom en kunstnerisk avantgarde og småborgerlig konservatisme. Ved nærlesing av "The Nature of Abstract Art" ser vi imidlertid at dette er en tekst som verken kan fortolkes bekreftende eller benektende til samtidens motsetning mellom sosialrealisme og abstrakt kunst. Snarere representerer den et forsøk på å *unngå å identifisere avantgarden med en homogen klasse*, fremfor fokusering på distinktive tegn i et differensiert kretsløp og dermed en "dialektikk" som ikke begrenser seg til klassemotsetning. Schapiros amerikanske kollega, Greenberg, skulle derimot i 1939 nettopp gjøre seg til talsmann for en enklere dialektikk i artikkelen "Avant-garde og Kitsch" i *Partisan Review*.

I likhet med Adorno, som Greenberg uttrykte "den største respekt" for og som han støtte på i forbindelse med at han arbeidet som journalist i *Commentary* i samme bygg som Adorno og deltok på møter i *Jewish Committee*,⁹⁰⁰ var også Greenberg i 1939 opptatt av å innta en dialektisk posisjon. "En og samme sivilisasjon produserer samtidig to så ulike ting som "et maleri av Bracque og en forside til *Saturday Evening Post* "som er produkter av samme samfunn."⁹⁰¹ Mens Greenberg her presenterer en marxistisk analyse av relasjonen mellom kunst, kultur og fascisme og utsiktene for en sosialistisk revolusjon i Europa, gir han helt avkall på et slikt politisk standpunkt etter 1945 for heller å begrense seg til å legitimere nonfigurativ kunst som sivilisasjonsutviklingens endepunkt. I mellomtiden hadde han i "Towards a newer Laocoon" (også i 1939) lagt grunnlaget for en teori basert på det mediumspesifikke som det eneste estetisk gangbare, der han i forlengelse av Lessings *Laocoon* betraktet maleri som billedkunstens mest adekvate medium.⁹⁰²

⁸⁹⁹ Herbert Marcuse, "Über den affirmativen Charakter der Kultur" (1937), 56-102, *Kultur und Gesellschaft I*, 9. utg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 100-101.

⁹⁰⁰ Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 120.

⁹⁰¹ Greenberg, "Avant-garde and kitsch" i *Partisan Review*, 1939.

⁹⁰² Greenberg, "Towards a newer Laocoon", John O'Brian (red): *The Collected Essays and Criticism*.

Ifølge det standpunkt Meyer Schapiro derimot inntok før annen verdenskrig, så gjaldt det å reonsere på idealet om autonomi og slik samtidig oppgi illusjonen om en slik. Bare slik kunne en kunstnerisk avantgarde integreres i en marxistisk kultur der den representerer det kunstneriske motstykke til en politisk avantgarde som leder folket. Poenget er at kunstneren, for å være revolusjonær, dermed ikke lenger forplikter seg til realisme eller en figurativ kunst. Like lite trenger kunstneren å gi avkall på politisk engasjement for å forbli en avantgardekunstner.

Vi vet at Benjamin rett før krigsutbruddet, tre år etter han skrev ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, ikke lenger var optimist med hensyn til kunstreproduksjonens frigjørende demokratiske potensial. Hans endrede holdning fremgår av essayet ”Forfatteren som produsent” fra 1939 der han resignert påpeker ”en erfaringens utarming”. Etter krigsutbruddet i 1940 og spesielt etter krigens slutt i 1945, kom flere i likhet med Benjamin til å revidere og endre på synspunkter de hadde innehatt i mellomkrigstiden.

3) Etter annen verdenskrig

Konsolidering av modernisme som nonfigurativ kunst

”De store modernismene var ...diktert av oppfinnelsen om en personlig privat stil like umiskjennelig som et fingeravtrykk...Men dette betyr at modernistisk estetikk på en måte er organisk forbundet med begrepet om et unikt selv og en privat identitet, en unik personlighet og individualitet, som kan forventes å generere sin egen unike visjon av verden og fremtvinge sin egen umiskjennelige stil.”
Frederic Jameson, ”Postmodernism and the Consumer Society”

”De viktigste premissene for vesteuropeisk kunst har endelig migrert til USA sammen med gravitasjonssentret for industriell produksjon og politisk makt.”
Clement Greenberg, ”The Decline of Cubism”, 1948

”....både kunstnere og politikere var villige til, bevisst eller ubevisst, å overse de store komplikasjoner ved egne respektive ideologier for å være i stand til å liste opp den andre gruppen som sin allierte. Motsetningene ble forbigått i stillhet....”

I vår sammenheng er det integrasjon av modernisme som nonfigurativ kunst i en større offentlighet som har interesse, noe som ikke skal forveksles med integrasjon av overskridelse forstått som aksept blant noen få innvidde på kunstfeltet. Det er slik først tale om endring av kunst med samfunnsmessige konsekvenser når det inngås allianser mellom aktører fra ulike felt som kunstfeltet og det politiske feltet, der fellesinteressene overskygger forskjellene mellom dem.

Felles var synet på den ”gjenstandsløse” kunsten som en fri kunstform som det tilsvarende fritt kunne stilles ulike forhåpninger til fordi den ikke var tynget av minner om totalitære regimers figurasjoner og symboler. Med andre ord egnet den nonfigurative kunsten seg ypperlig som investeringsobjekt for allehånde interesser, det være seg økonomiske, politiske eller ”rent” kunstneriske. Den kom slik til å utgjøre et felt for kryssende interesser der motsetningene mellom kunstnere og politikere ble ”forbigått i stillhet” fordi det gagnet begge å være gjensidig alliert.⁹⁰³

At det var New York som overtok hegemoniet som internasjonal kunstmetropol, var ingen tilfeldighet. USA var det slagne Europa overlegent militært, politisk og økonomisk. Den store tilstrømmingen av fattige sorte og hvite fra Sørstatene, som i omfang kan sammenlignes med europernes immigrasjon til USA mellom borgerkrigen og første verdenskrig, bidro til å endre de sosiale forholdene. Sammen med sysselsetting og billigere utdanning bidro dette til en stor og sterk middelklasse interessert i å samle økonomisk og kulturell kapital. USA initierte Marshallhjelpen som stimulerte europeisk økonomi, men stilte samtidig politiske krav om allianse som forutsetning for våpenforsyning. Her tillands ble det stortingsflertall for medlemskap i NATO i 1949 året etter at Norge hadde takket ja til Marshallhjelpen som innebar et oppsving for kunsten, men også forpliktelser om økonomisk liberalisering.⁹⁰⁴

Dermed ble New Yorks hegemoni ytterligere styrket. Imidlertid skulle integrasjonen av modernisme som nonfigurativ kunst også bli fremskyndet av

⁹⁰³Guibault, *How Americans stole the idea of Modern art from Europe*, 201.

⁹⁰⁴”Men mottakerlanda skule gå inn i OEEC (Organization for European Economic Cooperation), ein organisasjon som skule liberalisera økonomien og handlen mellom medlemslanda. I staden for et meir planfast varebyte vart det lagt opp til friare marknadstilpassing over landegrensane”. Berge Furre, ”Vegen til kald krig og NATO”, i *Norsk historie 1914-2000*, (Oslo: Det Norske Samlaget, 2000), 129.

mellomkrigstidens europeiske immigranter. For det første var det netopp på 1930-tallet at *School of Fine Arts* i Greenwich Village var blitt stiftet av den innvandrede tyske kunstneren Hans Hoffmann. For det andre bidro det kooperative hjelpeprosjektet *The Federal Procect*, som var blitt i gang for å oppveie mellomkrigstidens økonomiske krise etter børskrakket, til å sveise kunstnere sammen. For det tredje skulle det amerikanske miljøet motta første hånds kunnskap om europeisk arkitektur og kunst av innvandrere som Walter Gropius, grunnleggeren av Bauhaus, av Piet Mondrian, medlem av de Stijl, kubisten Fernard Léger samt surrealistene Andre Breton og Salvador Dali. Dermed kom en hel generasjon amerikanske kunstnere til å bli opplært i europeiske kunstretninger fra begynnelsen av 1900-tallet, primært fransk kubisme, fauvisme og surrealisme samt tysk ekspresjonisme.

Betegnende nok ble historien om etterkrigskunstens nonfigurative kunst par excellence, den abstrakte ekspresjonismen, kalt *The Triumph of American Painting* av kunsthistorikeren Irwing Sandler.⁹⁰⁵ Etter 1945 var New Yorks hegemoni og den abstrakte ekspresjonismens gjennombrudd tuftet på noen få hundre kunstnere samlet i *The New York School*, et halvt dusin kunsthandlere supplert av et par museer. Mens flere av skolens ledende kunstnere var immigranter, som Mark Rothko, Ashile Gorky, Willem de Kooning og Hans Hoffmann, var andre innflyttere fra andre amerikanske stater som Jackson Pollock og Clyfford Still. I den abstrakte ekspresjonismens første generasjon av individualister, er det likefullt berettiget å skjelne mellom to grupper som begge malte i monumentalt format, hhv. *action-painters* og *cromatic painters*. Til den første hørte Jackson Pollock og hans meningsfeller som blant annet arbeidet med maling som ble dryppet på lerretet lagt horisontalt på gulvet. Til den andre gruppen som holdt seg til staffelimaleri, var Barnett Newman, Mark Rothko og Clyfford Still. Når de tre sistnevnte hver for seg hadde gitt uttrykk for at det var avgjørende å kvitte seg med ”minne”, ”historie” og ”myte”, så var det den europeiske arven de ville riste av seg for å starte på nytt.⁹⁰⁶ Mellom 1938 og 1948 skiftet arbeidene til Pollock og Rothko fra ”1930-tallets Realisme til 1950-tallets

⁹⁰⁵ Irwing Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (New York: Harper & Row, 1970).

⁹⁰⁶ Philips, *The America Century Art & Culture 1950-2000*, 14-15.

Abstraksjon”.⁹⁰⁷

Ettersom abstraksjon var et generelt kjennetegn ved etterkrigskunstens amerikanske avantgarde-maleri, var det insisteringen på *individualisme* som særmerket New York-skolens malere og som gjorde at de atskilte seg fra den europeiske avantgarde-tradisjonen på begynnelsen av 1900-tallet som ofte var kjennetegnet av gruppedannelser. Modernistisk estetikk synes derfor ”organisk forbundet med begrepet om et unikt selv og en privat identitet” ifølge Frederic Jameson, der det dreier seg om en ”unik personlighet og individualitet, som kan forventes å generere sin egen unike visjon av verden og fremtvinge sin egen umiskjennelige stil.”⁹⁰⁸ Konfrontert med totalitære regimers nivellering av individet på den ene side og massekonsumets absorbering av individet i vestlig kapitalisme på den annen side, søkte amerikansk venstreside å stake ut en kurs midt i mellom for å markere uavhengighet både til venstre og til høyre.

Mens denne tredje posisjonen i mellomkrigstiden ble holdt i hevd av Trotsky, Benjamin, Adorno, Meyer Schapiro og Greenberg, så kom flere derimot etter 1945 til å gi avkall på en slik. I USA hørte Meyer Schapiro, sammen med Harold Rosenberg, til dem som lengst forsvarte et tredje alternativ, mens Sartres eksistensialistiske prosjekt i Europa kan sies å representere en tilsvarende posisjon, ettersom individet der ble tillagt en relativ handlefrihet mellom borgerlig liberal idealisme og en ortodoks marxisme der individet tvert om ble underordnet samfunnsklassen.⁹⁰⁹ Det var blant annet i det venstreradikale *Partisan Review*, der Greenberg og Meyer Schapiro begge bidro, at Sartreoversettelser ble publisert allerede i 1946. I tråd med Sartres eksistensialistiske syn, argumenterte Harold Rosenberg for at abstrakt ekspresjonistiske arbeider var å betrakte som ”handlinger” som kunne avgrense seg

⁹⁰⁷Jonathan Harris ”Rothko, Davis and the politics of Modernism” i *Modernism in Dispute Art since the Forties*, 35.

⁹⁰⁸Frederic Jameson, ”Postmodernism and Consumer Society”, i Hal Foster, red. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. (Port Townsend, Wash: Bay Press, 1983), 114-115. Sitert etter Sandler, *Art of the Postmodern Era*, 358-359.

⁹⁰⁹At Sartre erklærte seg både som sosialist og marxist, forklarer Østerberg med at Sartre tok avstand fra den hevdvunne fortolkningen av Marx, som gikk under betegnelsen *marxismen*, der samfunnsklassen gjøres til historisk aktør på bekostning av individet, der produksjonsmåtene avløses med historisk nødvendighet og der individets bevissthet bestemmes av ytre materielle forhold. I stedet hevdet Sartre individets *situasjonsbestemte handlingsfrihet*. Østerberg, *Jean-Paul Sartre Filosofi kunst politikk privatliv*, (Oslo: Gyldendal, 2005 (1993)), 64.

mot både totalitarisme så vel som mot markedsliberalisme.⁹¹⁰ I USA bidro imidlertid Sartres antiamerikanske holdning og uavklarte forhold til marxismen til at kompleksiteten i hans posisjon ble oversett. Heller ikke det alternativet som den europeiske kunstnergruppen Cobra mellom 1948 og 1951 representerte, vant gjenklang i USA, antakelig fordi koblingen mellom kunstnerisk og politisk kritikk innebar bekjennelse til kommunistisk revolusjon i forlengelse av mellomkrigstidens surrealistiske credo à la André Breton.

I USA viste det seg dessuten å være få igjen som forsvarte marxismen, i hvert fall av offisielt politisk aktive. På et seminar om fremtidens sosialisme i 1947 ble nemlig marxismen forkastet av et overveldende flertall. Imidlertid prøvde Meyer Schapiro å navigere mellom de to ytterpunktene ved å vise til betydningen av *individualitet*. Nettopp i 1947 markerte han sin tiltro til avantgarden som stedet for å bedrive kritisk virksomhet. Mye av ”den beste kunsten i dag” var ifølge ham ”sterkt kritisk til samtidens liv”. Med sitt forsvar for avantgarden, kunne Meyer Schapiro lett tas til inntekt for en rekke synspunkter han ikke innehadde, enten de befant seg på den politiske høyresiden, eller de kom fra kommunistiske, fascistiske eller religiøse fanatikere. Antiavantgardeholdninger var nemlig felles for samtlige av disse gruppene. Schapiros essays kom for flere til å utgjøre et siste eksil for venstreintellektuelle som nektet å gi helt avkall på marxismen.

Imidlertid viste det seg i praksis vanskelig å skjelne mellom kritisk individualisme og anarkistisk individualisme, og ettersom begge disse posisjonene påberopte seg å være antiautoritære og kritiske til det bestående, kunne disse to igjen videre forveksles med den ”gammeldags borgerlig individualisme” og dennes distanserte posisjon. Avantgarden intensjon om å skape et gjenkjennelig bilde av seg selv falt sammen med nyliberale politikeres målsetting om makt på den internasjonale scenen.

Utover på 1950-tallet ble koblingen mellom en antikommunistisk holdning på det politiske feltet og en pro nonfigurativ holdning på kunstfeltet, nettopp tvunget igjennom med makt av senator Joseph McCarthy.⁹¹¹ Med *McCarthyismen*, som forfølgelsen og fengslingen av tusenvis av amerikanere mistenkt for å sympatisere

⁹¹⁰ Frascina, ”Attitudes : origins and cultural difference”, i *Modernism in dispute*, 143.

⁹¹¹ Som medlem av the House Committee to Investigate Un-American Activities (HUAC), kom senator Joseph Mc Carthy til å iverksette politisk forfølgelse av folk med kommunistiske sympatier.

med kommunismen er blitt kalt, ble enhver form for kritikk forsøkt holdt nede samtidig som nonfigurativ kunst, *Abstract Expressionism*, vant frem. Dermed ble også antimodernistisk kritikk forhindret og forhålt.

I vår sammenheng er det dessuten et avgjørende poeng å vise til at *Abstract Expressionism* dermed ikke var forbeholdt en liten kunstelite, men ble lansert og tatt imot i en større offentlighet av et stadig voksende antall betroddne. Blant bevegelsens ideologiske støttespillere, finner vi kritikere som Greenberg og Harold Rosenberg som på 1940-tallet skrev for det øvre opplyste publikumsjikt i *Partisan Review* og *The Nation*. Ikke minst ble bevegelsen gjort kjent i den kulørte ukepressen i blader som *Life* og *Vogue*. I 1949 ble Jackson Pollock frontet i *Life* under påskriften "Is He the Greatest Living Painter in the United States?".⁹¹² Det var den helt og holdent nonfigurative versjonen av kubismen til Picasso og Bracques fra begynnelsen av 1900-tallet som utgjorde det offisielle legitimeringsgrunnlaget, ifølge Clement Greenberg (1909-1994).⁹¹³ Greenberg, som før annen verdenskrig forsvarte en tredje posisjon, blant annet i essayet "Avantgarde og kitsch" fra 1939, skiftet mening etter 1945 og ble ortodoks særlig i 1962 "Modernist Painting".

Således er det overveiende politiske beveggrunner til at den nonfigurative kunsten qva *abstrakt ekspresjonisme* ble bildet på liberal amerikansk kultur som motvekt mot kommunismen. Dermed kom nonfigurativ kunst som symbol på fri kunst i et fritt samfunn, til å markere både et politisk og et kunstnerisk veiskille.

Modernisme på norsk - Haukelands nonfigurative monument på Oslo-universitetets 60-talls-campus

"Den etablert nonfigurative modernisme ble ofte angrepet i disse årene, ikke minst av dem som mente den sto for en asosial individdyrkelse og en kunst for kunstens egen skyld" Hans-Jacob Brun

Institusjonaliseringen av modernisme som nonfigurativ kunst her tillands skjer med et drøyt tiårs "forsinkelse" i forhold til det internasjonale forløpet. Overgangen fra *Freskoepoken* til en ny era, ble markert med åpningen Oslo Rådhus, "hele nasjonens

⁹¹² I 1951 ble et av hans monumentale malerier vist som bakgrunn for en fotomodell som viser ballkjole i motebladet *Vogue*. Thomas Crow "Fashioning the New York School" i *Modern Art in the Common Culture*, (New York and London: Yale University Press, 1996), 40.

⁹¹³ Clement Greenberg, "American-Type Painting", *Partisan Review* (1955), gjenoptrykt i Greenberg, *Art and Culture; Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 211.

storstue”, på stedet for ”Albertines beryktede, gamle Vika.”⁹¹⁴ Det var ikke før på midten av 1950-tallet ”at den amerikanske innflytelsen etterhvert fikk gjennomslag i europeisk kunst”, nettopp da USA startet opp Marshall-hjelpen som kom til å bedre folks materielle kår og stimulere europeisk økonomi.⁹¹⁵ I 1954 ble den første utstilling av amerikanske kunstnere vist på Kunsternes Hus med blant andre Arshile Gorky og Jackson Pollock, mens forskyvningen av kunstens maktsentrum fra Paris til New York kom først senere.⁹¹⁶

Således skulle det gå ytterligere noen år før nonfigurativ kunst ble integrert i en større offentlighet, men på et drøyt tiår var ”nonfigurativ modernisme” å anse som hegemonisk. Den første gjennomførte nonfigurative utstillingen av norske kunstnere ble presentert i Kunstnerforbundet i 1950 med Gunnar S. Gundersen, Ludvig Eikaas og Gudrun Kongelf. På flere av utstillingene som på 1950-tallet ble vist under gruppebetegnelser som ”Papegøyen”, ”Terningen” og ”De 5” deltok, utover de nevnte Inger Sitter, Jacob Weidemann og Knut Rumohr. Mens Anna-Eva Bergman flyttet til Frankrike, ble det norske miljøet beriket med finske Irma Salo Jæger. Blant disse og andre som arbeidet nonfigurativt, slik som Tore Haaland, Carl Nesjar og Odd Tandberg, ble nå, i motsetning til Rådhusutsmykkningen, konsekvent ”*integrasjon* fastholdt som rettesnor” i forholdet mellom arkitektur og billedkunst.⁹¹⁷ På slutten av 1950-tallet ble da også flere store offentlige oppdrag gjennomført blant annet i Regjeringsbygget, med Nesjar, Sitter, Haaland og Tandberg, som også omfattet sandblåste naturbetong med mønstre Picasso i trappeoppgangen.

Når det gjaldt nonfigurativ skulptur, var det først og fremst Arnold Haukeland som markerte seg og i utstillingen på Kunsternes Hus i 1961 ble spennvidden mellom ”Air II” og ”Atomideol”, den føste ”rent nonfigurativ” og i form av ”en deformert skikkelse i bronse”.⁹¹⁸

Debatten om nonfigurativ kunst hadde pågått i mange år, men ”mot utgangen av 1950-årene var den nonfigurative modernisme etablert som en ledende kraft i norsk

⁹¹⁴ Steinar Gjessing, ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”, i *FOKUS 1950. Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, red Audun Eckhoff, (Oslo: Museet for samtidskunst/Spartacus forlag, 1998), 10.

⁹¹⁵ Karin Hellandsjø, ”Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk” i utstillingskatalog *FOKUS 1950 Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, (Oslo: Spartacus forlag, Museet for Samtidskunst, 1998), 69.

⁹¹⁶ *Ibid.*, 73.

⁹¹⁷ Steinar Gjessing ”Figur og rom i norsk etterkrigskunst”, i *FOKUS 1950*, 25.

⁹¹⁸ Harald Flor, ”Etterkrigstidens skulptur”, i *Norges Kunsthistorie*, Bind 7, 316.

kunst”.⁹¹⁹ Dermed hadde situasjonen forandret seg fra 1951 da Håkon Stenstadvold skrev at på ”nært hold er vår tids kunstliv et skrekkelig kaos” til 1961 da Jacob Weidemann stilte ut sine abstrakte skogbunnbilder og Arnold Haukeland støpte den ”første offentlige modernistiske monumentalskulptur i Norge” på basis av utkast han hadde stilt på sin separatstilling på Kunstnernes Hus tidligere samme år.⁹²⁰

Haukeland fikk positiv omtale, som resulterte i flere offentlige oppdrag. Det var Freia a/s, som kjent for sin kunst- og skulptursamling, skjenket en større versjon av ”Air” til Oslo Universitet i anledning 150-årsjubileet. At det fortsatt var motstand mot nonfigurativ uttrykksform, er utsagnet til formannen i Norsk Billedhoggerforening, den figurative skulptøren Dyre Vaa, et eksempel på: ”Det er kome eit ogras i rustfritt stål på Blindern. Det må me rykkja opp med rota snarast råd er.”⁹²¹

Den etablerte ”nonfigurative modernisme ble ofte angrepet i disse årene, ikke minst av dem som mente den sto for en asosial individyrkelse og en kunst for kunstens egen skyld”.⁹²² Om det som oftest før var ut fra motsetningen ”*sosialt engasjement versus l’art pour l’art*”, at norsk kunsthistorie, var blitt konstruert, slik Steinar Gjessing fastslår, så viste ikke lenger denne motsetningen seg adekvat konfrontert med kunstnere som Finn Faabourg, Alf-Jørgen Aas, Olav Strømme og Rolf Nesch. I det hele tatt var det andre typer problemstillinger både for maleri og for skulptur, som kom til å dominere fremover. Det var nettopp problemstillinger som var definert ut fra verkets internt *autonome* virkemidler, forholdet mellom figur og grunn, masse og volum, vertikale og horisontale akser, dynamikk versus statiske elementer mv.

Sett fra samtidens ståsted der denne nonfigurative uttrykksformen knapt hadde blitt hegemonisk og konsolidert i en større offentlighet, med blant annet Arnold Haukelands ”Air” (1961), er det ikke til å undre seg over at collagen ”Rapport fra Vietnam”(1965) av Kjartan Slettemark i glassmonteren utenfor Stortinget bare fire år etter, skulle bli det mest debatterte og kommenterte arbeid i Norges kunsthistorie noensinne slik vi kommer til å se i neste kapittel.

⁹¹⁹ Hans-Jakob Brun, ”Maleriet 1940-1980”, i *Norges kunsthistorie, Bind 7 Inn i en ny tid*, Gyldendal Norsk Forlag, red. Knut Berg, Oslo, 1983, 147.

⁹²⁰ ”Denne første offentlige modernistiske monumentalskulptur i Norge kan sees som et utgangspunkt for mange av Haukelands senere monumentalarbeider. Felles for disse er bl a materialet, syrefast stål med en kraftig reflekterende, slipt overflate...” ”Air” er Haukelands eneste støpte stålskulptur i monumentalformat.” Svein Aamold, ”Arnold Haukeland – liv og verk, Bind 1 Monumenter over livet – Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, februar 1992. 99.

⁹²¹ Erik Dæhlin, Arnold Haukland, (Osl, 1980, 37) sitert etter Flor, ”Etterkrigstidens skulptur”, 317.

⁹²² Brun, ”Maleriet 1940-1980”, *Norges kunsthistorie*, Bind 7, 185.

Integrasjon av Picassos "Guernica" versus "Den nye Guernica"

"En dag må det fortelles hvordan anti-stalinismen som startet opp mer eller mindre som Trotskisme ble forvandlet til kunst for kunstens egen skyld, og således banet vei for det som måtte komme." Clement Greenberg

"Hvem sier at "kollaboratørene" utelukkende rekrutteres blant de ville (les fauves) eller realistene? (...) Er det ikke nettopp fordi abstraksjonen er en frihetens posisjon, at den ikke tillater noen pakt med makten og derfor engasjerer ethvert menneske?" G. Bazin, *L'amour de l'art*, 1945

I gjentatte publikumskåringer toppet *Guernica* lenge listen internasjonalt som det mest populære kunstverk inntil Duchamps *Fountain* på 1990-tallet overtok førsteplassen. Få kunstnere har fascinert et større publikum og gitt opphav til mer fortolkningslitteratur enn Picasso. I den gjengse Picassobiografien beskrives hans oeuvre i perioder, som "ungdoms-, blå, rosa, kubismens ulike faser, klassisisme osv." som gir inntrykk av en "mangesidig eklektiker som tar fra historiens forråd av former og uttrykk" mens han avleser samtidens strømninger med en genuin evne til "innovasjon".⁹²³ Et poeng er å vise at når *tidsavstanden* mellom en gitt *overskridelse* og institusjonaliseringen av den er mindre i tilfellet Picassos *Guernica* enn i tilfellet Duchamps *Fountain*, så er det fordi overskridelsen ikke er så radikal og arbitrær, at den ikke lar seg formidle til samtiden.

Dermed vil det avhenge av tid og kontekst om vi betrakter Picasso som "moderne" eller ikke. Mens "den moderne kultur" ifølge Østerberg kan karakteriseres som en bevegelse som angripes av bevegelser og skikkelser som ikke bare er "amoderne", slik som Picasso, men også "antimoderne", slik som fascismen i mellomkrigstiden,⁹²⁴ så er vårt syn på Picassos mangefasetterte og motsetningsfylte produksjon som hhv. moderne, antimoderne eller amoderne avhengig av *hvilket tidspunkt* og *hvilke(t) verk* det dreier seg om, slik vi skal demonstrere med *Guernica* (1937) og *Det nye Guernica* (1951). I vår sammenheng har det vært et poeng å vise at annen verdenskrig utgjør et markant skille når det gjelder det hegemoniske synet på modernisme og dermed på forholdet mellom kunst og politikk.

⁹²³ Olle Granath, *Pablo Picasso*, (Stockholm: Moderna Museet, 1988), 11.

⁹²⁴ "Ved siden av denne kulturelle bevegelse finnes det mange andre amoderne og antimoderne retninger, skikkelser og verk på 1800-tallet. I det 20. århundre er de antimoderne bevegelsene tidvis meget sterke, det gjelder blant annet fascismen som kulturell bevegelse, og deler av den såkalte "modernistiske" kunsten. Noen av dem kan også betegnes som etter- eller postmoderne, ved å ville overskride motsetningen mellom det førmoderne og det moderne." Østerberg, *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000*, (Oslo:Gyldendal, 1999), 17.

Mer enn Picassos ”genialitet” eller ”produktivitet” som sådan, knytter vår interesse seg til en betraktning av kunstner og verk som *produkt* av kunstfeltets karismatiske ideologi betinget av det markedsbaserte kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Selv om Picasso tidlig ble markedsført av kunsthandleren og fortolkeren, Kahnweiler, tok det lang tid før Picassos arbeider ble integrert i en større offentlighet og innkjøpt av offentlige museer i Frankrike. Splittelsen i synet på Picasso blant ekspertene har mindre med manglende kunnskap å gjøre, enn *troen* på det radikale i hans kunst, spesielt når det gjaldt verk fra den nonfigurative kubistiske fasen da Picasso ofte arbeidet med Bracque. Denne troen på det radikale ble til begynne med først og fremst delt av privatmarkedets gallerister samt av et fåtall formidlere og kunstnere som til sammen bidro til å sette fart i kretsløpet mellom produsenter, distributører og resipienter.

Om vi forholder oss til 1930-tallets samtidskontekst, var ikke nødvendigvis kunstnerisk radikalitet forenlig med politisk radikalitet. Det franske kommunistpartiet (PCU) avviste Guernicas estetikk og kalte den ”antisosial” og ”inadekvat for proletariatets sunne mentalitet”.⁹²⁵ Det dreier det seg i første omgang om en *politisk* avvisning av kunstnerisk avantgarde ut fra argumenter om at de kunstneriske virkemidlene ikke hadde bred nok appell. Avvisningens politiske resonnementet går dermed enten ut på å fordømme kunsten som elitistisk ”smal” og formalt eksperimentell, noe som pr. definisjon nettopp kjennetegnet en kunstnerisk avantgarde i mellomkrigstiden, eller også tilbakevises kunsten fordi den er for borgerlig, tradisjonell og bakstrebersk og som sådan tilhører en kultur som et radikalt politisk parti markerer avstand til.⁹²⁶ ”...var jeg en skomaker, en royalist eller en kommunist...., så ville jeg ikke nødvendigvis forme skoene mine på en spesiell måte for å vise hvilket politisk standpunkt jeg har ”⁹²⁷ Om Picassos utsagn ofte er selvmotsigende, er han her ved sakens kjerne, den som vi så mellomkrigstidens kontroverser ofte dreide seg om, nemlig om hvorvidt en politisk radikal kunstner forplikter seg til en spesifikk, *politisk definert kunstnerisk form*.

Ser vi nærmere på Guernica holder Picasso seg til *maleri som medium* og til *gjenkjennelige figurative* elementer i fremstillingen i tråd med 1930-tallets kanon, selv

⁹²⁵ Heinrich *Le triple jeu de l'art contemporain*, 49.

⁹²⁶ Ibid.

⁹²⁷ Frascina, ”The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute Art*, 140.

om formene er silhuettaktige, flate og fragmentariske. Dessuten kan Guernica med sine allegoriske, om enn utydelige, henvisninger, godt betraktes som historiemaleri i tradisjonen fra David via Delacroix, men med relevans 1930-tallets samtidskontekst. Når Guernica først var blitt integrert på kunstfeltet, var det dermed bare et tidsspørsmål før integrasjon også kunne skje på andre felt ettersom det ifølge endringens logikk hersker et visst samsvar (homologi) mellom uike felts aktører.

Selv insisterte Picasso på at det var som *kunstner* han kjempet ”som en genuin revolusjonær” med ”maleriske virkemidler” i intervju med *L'Humanité* i oktober 1944. Uttalelsen hans minner om lignende slike i det Trosky-sympatiserende og anti-stalinistiske miljøet av surrealistene han tilhørte på 1930-tallet. Riktignok innebar kunstnerisk virksomhet å kjempe for *frihet* ifølge Picasso, men ikke noe verk var skapt med den intensjon å bedrive propaganda ”med unntak av *Guernica*” som med vitende og vilje var skapt for å appellere til ”folket” og dermed kunne betraktes som ”propaganda.”⁹²⁸

Mens det franske kommunistparti fordømte Guernicas estetikk i 1937, så skulle tvert om Picassos kunst aksepteres, legitimeres og integreres fra og med slutten av annen verdenskrig i 1944. Etter Picasso var det de abstrakt modernistiske kunstnerne som innebar den ”kollektive inkarnasjonen av kunstnerisk frihet.”⁹²⁹ De ”klassiske moderne”, som etter 1945 representerte den hegemoniske formalestetiske avantgarden, forkastet kunst som politisk didaktisk påminnelse til fordel for en nøytralisert ”funksjon”, der kunsten ikke tjener til påminnelse om noe annet enn kunsten selv (selvrefleksivt minne).⁹³⁰ Slik vi så benektet ikke Picassos at *Guernica* var politisk ”propaganda” eller at han selv var kommunist.⁹³¹ Tvert om proklamerte han at ”Jeg er kommunist og mitt maleri er kommunistisk maleri...” i intervju med Jerom Seckler i *New Masses* som var et amerikansk kommunistympatiserende tidsskrift.⁹³² Medlemskapet i det franske kommunistpartiet så han på som

⁹²⁸ Frascina, ”The Politics of Representation”, *Modernism in Dispute Art*, 140.

⁹²⁹ Monnier, *L'art et ses institutions en France*, 316-317.

⁹³⁰ ”Die klassische Moderne reduziert den politisch-ikonologischen Bildgehalt weitgehende auf Funktion. Politische Symbolik bleibt den Bauwerken aufgesetzt...”. Klaus von Beyme, ”Politische Ikonologie der Architektur”, i *Architektur als politische Kultur, Philosophie Practica*, red. Herman Hipp og Ernst Seidl (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1996) 19-20.

⁹³¹ Sitert etter Francis Frascina, ”The Politics of Representation”, i *Modernism in Dispute, Art since the Forties*, red. Paul Wood, Francis Frascina Jonathan Harris, Charles Harrison (New Haven & London, Yale University Press in association with The Open University, 1994, 2. Utg), 140.

⁹³² *Ibid.*

solidaritetserklæring foranlediget av frigjøringens politiske konsekvenser. Videre betraktet han kunst verken som en desinteressert autonom virksomhet eller som en virksomhet der det skulle herske et opplagt samsvar mellom kunstnerisk uttrykk og politisk engasjement.

At *Guernica* ble sendt på vandring verden, bidro riktignok til å akselerere integrasjonen, men det skulle ta tid før verket endelig kunne plasseres i Madrid. Det var i New York på Museum of Modern Art, at *Guernica* midlertidig var blitt plassert på den spanske republikkens oppfordring, og dette må ha provosert Franco. Selv om *Guernica* var blitt oppfattet som protest nettopp mot hans politisk regime og de tyske allierte, og selv om Picasso i serien *Francos drømmer og løgner* eksplisitt fordømte Franco, så ønsket Franco å arrangere en utstilling av Picassos arbeider i hjemlandet Spania. Ifølge direktøren for museet han lot henvendelsen gå igjennom, var det spesielt *Guernica* som Franco ønsket å stille ut. Det fremgikk av direktørens søknad til Moma, at han var klar over at bildet kunne oppfattes som en politisk protest ettersom det fremstilte den tyske bombing av *Guernica* under den spanske borgerkrigen, men forespørselen om utlån ble legitimert med at bildet var ønsket fordi det var å anse som et hovedverk (*chef d'oeuvre*) i Picassos kunstneriske produksjon.⁹³³ Først i oktober 1981 på 100-årsdagen for Picassos fødsel kunne Parado Museum endelig offisielt markere at *Guernica* var blitt integrert i kunstnerens hjemland Spania.

Et poeng i vår sammenheng er at selv om Picassos figurative maleri *Massacre en Corée* fra 1951 kalt *Det nye Guernica*, som skildrer amerikanernes nedslaktning av sivile, også kan betraktes som en politisk protest, så er det intet kunstnerisk hovedverk. Sagt annerledes er budskapet i Korea-massakren forholdsvis entydig formidlet men uten den kunstneriske spennvidden av motsetninger som *Guernica* maktet å fastholde publikums ambivalens med. Om maleriet bare hadde vært et ”bedre bilde”, så ville ikke det ”anti-amerikansk-imperialisme lyde så hult ” mente direktøren på Museum of Modern Art, Alfred Barr.⁹³⁴ Det var den nonfigurative kubistiske fasen av Picassos produksjon Barr hadde prioritert helt siden utstillingen på MoMa av *Cubism and Abstract Art* i 1936. Den gang fikk publikum seg presentert et

⁹³³ Joaquin de la Puente, *Guernica The Making of A Painting*, (Madrid: Silex, 1985), 13.

⁹³⁴ Frascina, “The Politics of Representation”, 142.

utviklingsskjema frem mot et nonfigurative uttrykk, som ifølge Barr var offisielt representativt for *modernisme* i motsetning til det eklektiske og figurative tilbakeslaget som han mente *Massakren i Korea* representerte. I en samtidskontekst preget av den *Den kalde krigen* og av Maccartys forfølgelse av venstreintellektuelle, ble antikommunisme koblet til antimodernisme slik vi før har sett. I 1952, året etter Massakren i Korea, ble det formulert et fordømmende, riktignok aldri avsendt, brev til Picasso og Léger av *American Committee for Cultural Freedom*. Her anklages de to kunstnerne for å støtte regimer som undertrykker kunst og forfølger individer. I ettertid er American Committee blitt avslørt som en antikommunistisk organisasjon utgått fra CIA. Organisasjonens formann bekreftet at han regnet med signaturen til Greenberg, og høyst sannsynlig også Alexander Calder som presenterte en kinetisk skulptur foran Picasso Guernica på den spanske paviljongen på Verdensutstillingen i 1937. Ettersom *Det nye Guernica* med sitt figurative formspråk og sitt overtydelige politiske budskap avvek fra 1950-tallets hegemoniske kode der den nonfigurative formen var politisk korrekt, kan bildet i vår sammenheng betegnes som *amoderne*.

Om Guernica kunne betegnes som *moderne* i 1937, nettopp fordi det er typisk for en periode som stridens mellom ulike fortolkninger av modernisme som hhv. (sosial)realisme og abstraksjon, var heller ikke Guernica lenger moderne på 1950-tallet. At Guernica imidlertid er blitt integrert innebærer imidlertid ikke at bildets politiske klo er fraværende, slik vi har sett Marcus i 1837 skrev om kulturens bekræftende karakter og slik en utbredt oppfatning om ”gjeninnhenting” vil ha det til. Ifølge denne representerer ”gjeninnhenting” den sosiale bevegelsen der en aggresjon som i utgangspunktet forstår seg som subversiv blir godtatt,assimilert, dirigert av den dominerende ideologi og kultur”; noe som innebærer at et fordums radikalt provokativ verk tenkes fullstendig assimilert, ufarliggjort og redusert til ”underholdning, vare, dekor”.⁹³⁵ Poenget er at et polyvalent kunstverk verken kan reduseres til sin varestatus, til sitt politiske budskap eller til sin dekorative virkning, men forblir kontinuerlig ladet med latent flerfoldige motstridende og ambivalente fortolkninger der verkets politiske potensial heller ikke er frarøvet det.

En vevd versjon av *Guernica* i FNs hovedkvarter kan tjene som eksempel. Denne ble nemlig dekket over med et blått klede da det ble gjort kjent at det nettopp

⁹³⁵ Pierre Gaudibert, *Action culturelle: intégration et/ou subversion*, (Paris,: Casterman, 1972), 116.

var der utenriksminister Colin Powell, 5.2.2003, foran verdens TV-seere skulle proklamere amerikansk invasjon av Irak. Handlingen minner oss om Napolens tildekking av Panthéon Sorbonnes gavfelt i 1806. Tildekkingen av bildet er en symbolsk gest som kan lignedes med å kvele Guernica skrik, ifølge *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 10.2.03.⁹³⁶ I den grad er Guernica blitt et antikrigsbilde at å la det danne bakteppe for satelittoverføring av utenriksministerens invasjonsplaner, måtte unngås for enhver pris.

Sammenfatning – avantgarde (klassisk og radikal) – kubisme (figurativ og nonfigurativ)

På politisk nivå i A Funksjonalistisk sediment har vi sett hvordan arkitektur og kunst som for oss i ettertid synes å ha visuelle likheter, i egen samtid på 1930-tallet ble legitimert av ulike strategier, hhv. kommunistens, nasjonalsosialismens og fascismens. Dette ble demonstrert ved å sammenligne paviljongene til hhv. Sovjet, Tyskland og Italia på Verdensutstillingen i Paris i 1937. I Oslo så vi eksempler på sosialdemokratiets funksjonalistiske byggeprosjekter representert ved Vigelandsanlegget.

På kunstpolitisk nivå i B Museer for moderne kunst tok vi for oss integrasjonen av moderne kunst slik den artet seg i to kunstinstitusjoner på hver side av Atlanteren, hhv. Museum of Modern Art i New York og Documenta (utstillingsarrangement hvert femte år i museet Friedrichianeum) i Kassel i Tyskland. Disse to ble paradigmatisk for kunstfeltets museer og gallerier ved å legitimere abstrakt kunst som estetisk gangbar ”modernisme” på tvers av egen samtids kontroverser om modernisme som hhv. figurativ sosialrealisme eller som nonfigurativ kunst.

I C Monument og kunst gikk vi tett på perioden 1900-1960 fordelt på følgende tre tidsavsnitt 1) Avantgardebevegelser rett før og under første verdenskrig, 2) Mellomkrigstid og 3) Etter annen verdenskrig.

⁹³⁶ Sitert fra informasjonsmateriell på utstilling av en reproduksjon av *Guernica* på Fondation Beyeler, Basel, 30.3.-10.august 2003.

I 1) *Avantgardebevegelser rett før og under første verdenskrig*, så vi hvordan krigen innebar et veiskille for avantgardebevegelsene. Ikke bare stanset den frie tverrnasjonale informasjonsflyten og kunstneres reiser over landegrensene opp, men krigen innebar å ta stilling når det gjaldt kunstens rolle politisk og samfunnsmessig. Før 1914 ble kubismen forbundet med brudd og opprør, med politisk og kunstnerisk radikalitet. Den ble oppfattet som avantgardistisk, marginal og overskridende, i hvert fall den nonfigurative versjonen.

Etter 1914 ble kubismen snarere institusjonalisert på kunstfeltet som en sentral bevegelse med bred tilslutning som ingen som forsto seg som avantgarde-kunstner kom utenom. Vis-à-vis en større offentlighet derimot, møtte kubister, så vel som fauvister og ekspresjonister, negative reaksjoner slik vi så det på utstillingene av moderne kunst i New York og Chicago med *The Armory Show* i 1913 og her hjemme i Kunstnerforbundet i 1916.

Etter første verdenskrig kunne dessuten slik vi har sett både nonfigurative og figurative kunstnere begge legitimere deres respektive kunstneriske credo med utgangspunkt i kubismen. De nonfigurative, under henvisning til Bracques og Picassos ”analytiske” abstraherte kubisme og de figurative med referanse til Cézanne. Malevich og Picasso vendte begge tilbake til en figurativ versjon av kubismen på 1920-tallet

I vår sammenheng er det uansett avgjørende å vise til at de ulike fortolkerne av kubismen, påberopte seg å være ”avantgarde” og ”moderne”. Dette gjaldt både de som så kubismen som en tilbakevending til klassisk orden, og de, som tvert om interpreterte kubismen, eller aspekter ved den slik som collagen, som et irreversibelt brudd med enhver slik orden.

I Duchamps, Malevichs Tatlins, Picassos og Duchamps egen samtid på 1915-20-tallet, var det mediene maleri og skulptur som ble forbundet med billedkunst i den vestlige kunstkanon. Ikke bare gjaldt det for en større offentlighets publikum, men også for en mer kunstopplyst og kunnskapsbesittende elite. Lærde og kunstkyndige på 1920-tallet vanskelig kunne forsones seg med kinetisk bevegelig kunst, slik Trotsky var et eksempel på da han reagerte på at tårnet var skjevt og dessuten var i bevegelse.⁹³⁷

⁹³⁷ Leon Trotsky, sitert etter Oscar Negt /Alexander Kluge, *Offentlighet og erfaring*, overs. Rolf Reitan,

I 2) *Mellomkrigstid* så vi hvordan resepsjonen og fortolkningen av kubisme, nasjonalt som internasjonalt, ble integrert som en halvt ”realistisk” versjon, der det ennå ikke var gitt avkall på figurative gjenkjennelige elementer. Mens dette var betegnende for dem som solidarisererte seg med periodens politiske avantgarde, og som påtok seg store offentlige oppdrag der de søkte en form som kunne være ”tilgjengelig for massene” slik som Federalt Art-prosjektet i USA og Freskobrødrene i Norge, så kom slike ambisjoner om tilgjengelighet til å stå i skarp kontrast til dem som ønsket fri formal eksperimentering innenfor en kunstnerisk avantgarde.

I 3) *Etter annen verdenskrig* så vi at motsetningen mellom modernisme qva sosialrealisme versus nonfigurativ kunst imidlertid ikke lenger var en aktuell problemstilling ettersom modernisme qva nonfigurativ kunst definitivt var blitt hegemonisk. Når det gjelder den vestlige kunstkanons integrasjon av overskridelser, ble det i ettertid derfor som oftest er det *formalestetiske* som ble prioritert. For eksempel laget Duchamp, i likhet med Tatlin, også *kinetisk* eller bevegelig skulptur samt installasjoner. Disse var imidlertid lite påaktet i samtiden, og er først blitt integrert flere tiår etterpå.

Slik vi så i avsnittet om Museer for moderne kunst, har ettertidens tendens til *estetisering* bidratt til å dempe disse arbeidenes radikalitet, noe som gjelder den russiske avantgarden like mye som Duchamps arbeider. Douglas Crimp går så langt som til å hevde at ”institusjonen har ødelagt arbeidenes radikale implikasjoner,”⁹³⁸ Tatlins monument til III internasjonale og Duchamps readymades kan sies å utgjøre eksempler på forholdet mellom estetisk produksjon eller forming av virkeligheten slik arkitektur og offentlig skulptur gjerne oppfattes versus den estetiske produksjonens virkelighet, kunst som selvrefererende og autonom, slik den rådende kunstopfatningen i moderne tid vil ha det til. Senere skulptur forholder seg til denne motsetningen, fastslår Benjamin Buchloch.⁹³⁹ Det er denne dialektikken som er

(Oslo: Nordisk sommeruniversitet, 1974), 279.

⁹³⁸

⁹³⁹ ”Tatlins ... *Monument for den Tredje Internasjonale*, og Duchamps eadymades, som begge sprang ut som det ypperste av den syntetiske kubismen, konstituerer ytterpunktene i en akse som senere skulptur i ettertid er blitt værende innenfor... skulpturens dialektikk mellom dens funksjon som modell for *estetisk produksjon av virkeligheten* (dvs. som del av arkitektur og design) eller tjene som modell for utforskning og kontemplasjon av *den estetiske produksjons virkelighet* (readymade, allegori). Eller mer presist, arkitektur på den ene side og epistemologisk modell på den annen side, som to poler som relevant skulptur siden den gang har tendert til å videre utvikle, idet begge disse impliserer den eventuelle oppløsning av sin egen diskurs qva skulptur.” Benjamin Buchloch, ”Michael Asher and

hovedproblemet for kunst versus offentlig kunst. I moderne tid er nemlig kunstens hegemoniske samfunnsmessige funksjon den autonome og estetiske. I et slikt perspektiv markerer museet, qva den estetiske funksjonens fremste sosialiseringsinstitusjon, skillet mellom den "rene" autonome kunsten på den ene side, versus den "hybride" offentlige kunsten på den annen side, slik som monumenter, populærkultur etc. som i tillegg til den estetiske funksjonen også fyller andre sosialt bestemte funksjoner.

Autonome virkemidler, varen "kunst" og utvekslingsdynamikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon

"Estetisk er nouveauté et nytt fenomen, kunstens approprierte varemerke blant konsumartiklene....Om det under monopolkapitalismen langt på vei er bytteverdien og ikke bruksverdien som nyttes, så blir det abstrakte i det moderne kunstverket – det irriterende ubestemte ved hva det kal være og hva det tjener til – chiffre for hva det er." Theodor W. Adorno *Estetisk teori*

Når vi flere ganger har hevdet at den hegemoniske funksjonen til kunst i moderne tid, er den tilsynelatende ikke å ha noen bruksfunksjon, annet enn den å være estetisk i betydningen relativt autonom og selvrefleksiv, så er det med markedets mellomkomst at dette er gjort mulig. Selv om førmoderne samfunn også hadde vært basert på markeder og varebytte, ble det først med moderne kapitalisme at bytteverdien kom til å betinge menneskelig samhandling i en tidligere ukjent grad. "Den likeartede kjernen i bytteverdien, ekvivalensprinsippet, setter seg som kjent ikke bare igjennom i varebyttet", men preger dermed også selve begrepsdannelsen, slik at vår tenkemåte kan sies å være "historisk-antropologisk bestemt av ekvivalentsprinsippet".⁹⁴⁰

I forlengelse av et slikt resonnement kan vi hevde at varen kunst tilsynelatende ikke lot seg underordne (subsumere) vareproduksjonens generelle rasjonelle og målbare logikk, selv om denne jo nettopp var forutsetningen for akselerasjonen mellom overskridende "innovasjon", reaksjon og integrasjon som vi her legger til grunn. Ettersom den kunstneriske "nyheten" imidlertid synes å unndra seg vanlig markedsomsetning enten ved å virke utilgjengelig eller knapt nok tilgjengelig, og ettersom kunstvaren slik i siste instans syntes å besitte en "ubetalelig rest", så skulle dermed det estetiske repertoar av betegnelser også preges av denne ideologiske

the Conclusion of Modernist Sculpture", 1981

⁹⁴⁰ Bø-Rygg, Benjamin og Adorno, Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1977, 3.

prosessen og gradvis bli skiftet ut. Ord som ”skjønnhet” der det ”kunstskjønne” fortsatt ble sammenlignet med det ”naturskjønne” i betydningen ytre skjønnhet som speilet innvendig harmoni i henhold til bestemte konvensjoner og regler for avbildning ”mimesis”, skulle etter hvert byttes ut med ord som snarere forutsatte og ”mimet” vareestetikkens logikk.⁹⁴¹ Derfor ble det ord som mer og mer kom til å referere til regelunntak, altså til noe ”enestående” som estetisk, til noe uforutsigbart og sjokkerende, som estetisk ”sant.” Vi så at estetiske betegnelser som ”original” ”unik” ”autentisk”(ekte) først ble skjellsettende som legitimering for kunstens autonomi fra det øyeblikk av da kunst for alvor ble reproduisert. Et slikt repertoar av estetiske betegnelser kunne bare opprettholdes ved en konstant utvekslingsdynamikk, altså ved bevegelsens akselererende og vedvarende gjentakelse mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon for slik å skjelne mellom stadig nye ”ekte” og ”sjeldne” kunstvarer og kulturindustriens stereotype serieproduserte varer

Avantgardekunstneren Olga Rozanova (1886-1916) som stilte ut i St Petersburg sammen med Malevich, ordla seg allerede i 1913 på en måte som vi drar kjensel på som typisk for den formaleestetisk definerte modernismen etter annen verdenskrig. Bare ”moderne kunst” hevdet hun, agiterte for hittil ukjente prinsipper som ”dynamikk, volum og frihet, vekt og vektløshet, linje og planforskyvning, rytme som legitim deling av rom, design, plan og overflate dimensjoner, tekstur, farge sammensetning” som ”selvtilstrekkelige” kvalitative midler.⁹⁴² Slik Adorno i den posthumt publiserte *Estetisk teori* (1970) fastslår, så lot det seg ikke gjøre å overse ”formaleestetikkens funn” for selv om den ikke favnet ”om hele den estetiske erfaringen, så spiller jo formale bestemmelser inn i denne, som for eksempel matematiske proporsjoner, likevekt, og også dynamiske formkategorier, for eksempel spenning og utligning.”⁹⁴³

Det kan slik sies å dreie seg om en historisk ny begrepsliggjort erkjennelse av relativt autonome kunstneriske virkemidler, uansett om denne formaleestetiske innsikten ble anvendt på den forgangne klassiske og figurative kunsten, om den ble brukt innenfor en hermetisk modernistisk tradisjon eller til offentlige reklameformål,

⁹⁴¹ Schmedling, ”L`art en tant que marchandise et marchandise en tant qu`art”, D.E.A. de philosophie (1.årseksamen, fransk dr.gr.), Universite de Paris, Pantheon, Sorbonne, 1985, 29.

⁹⁴² Sitert etter John Bowl, *Russian Art of the Avant Garde*, London, 1976 og 1988. (*A in E*, 199)

⁹⁴³ Theodor W. Adorno, *Estetisk teori*, overs. Arild Linneberg, (Oslo: Gyldendal, 1998), 500.

uansett om disse autonome virkemidlene skulle assosieres med overskridelser innenfor avantgardebevegelser som til å begynne med var marginale som kubisme og suprematisme eller med politisk aktivisme og politisk isenesatt "gesamtkunstwerk" som mellomkrigstidens konstruktivisme før Stalin. Slik Meyer Schapiro observerte i 1937 forble kunstnerne "abstrakte" selv om de brukte de samme "designmetodene for arkitektur, grafikk, teater og industriell produksjon."⁹⁴⁴ Mens Malevich og Picasso vendte tilbake til en eklektisk malerisk stil på 1920-tallet, så vi at Duchamp definitivt hadde gitt avkall på maleri allerede i 1912 mens mellomkrigstidens motsetning mellom nytte og estetikk for Le Corbusier ble utformet i slagordet "arkitektur eller revolusjon", og den franske kunsthistorikeren Elie Faure oppfordret malere til nettopp å oppgi maleriet for heller å bli ingeniører eller arkitekter.⁹⁴⁵

Etter 1945 var denne problemstillingen forlengst utdatert for kunstmalerne. Nå var det under henvisning til kunstvarens spesifikke medium, maleri, samt til abstraksjon fra hverdagslivet qva spesifikt kunstnerisk virkemiddel, at motstanden mot masseproduksjon etter hvert skulle komme til å settes inn. Konsekvensene av å markere avstand til kulturindustrien, ble å redusere kunst til et autonomt og estetisk unikt produkt, fortrinnsvis ikke-reproduserbart, med vekt på ikke-mimetiske formale egenskaper. Slik ble dialektikken mellom autonom kunst og sublimert massekunst undergravd; en dialektikk som Adorno i sin estetiske teori insisterte på helt til 1960-tallet. Dermed ble den autonome kunstens offentlige distribusjons- og resepsjonsbetingelser likeledes undervurdert, samtidig som utbredelsen av en modernistisk kanon qva ideologi og formalistisk avantgarde, ikke er mulig å tenke seg uten en markedsbasert offentlighets mellomværende. Således blir det post festum forståelig at Duchamps readymades fra 1915-20-tallet ikke kunne la seg integrere før disse fordums ikke-estetiske forholdene kom opp i dagen og ble belyst, kommentert og utprøvd som et spesifikt estetisk anliggende fra og med 1960-tallet.

⁹⁴⁴ Meyer Schapiro, "Nature of Abstract Art" (1937) i *Modern Art 19th & 20th Centuries*, (London; Chatto & Windus, 1978), 210.

⁹⁴⁵Ibid.

SAMTIDSKUNST 1960-TALL TIL I DAG

MUSEER FOR SAMTIDSKUNST

MAZDAISTISK SEDIMENT



Agnes Denes am.N.Y. 1980. Daniel Buren fr. *Les deux plateaux/De to platåer*, Cour d'honneur, Palais Royal
 Siah Armajani *La passerelle/Gangbro* i Strasbourg . Antony Gormley br.minnesmerke for deporterte jøder,
 Akershus, Oslo, Barbara Krüger am. *Empathie peut changer le monde/Empati kan forandre verden*, Strasbourg
 (foto os), Richard Serra,*Tilted Arc/Bøyd bue*, Federal Plaza, New York, Jochen Gerz ty. Påskrift *Arte
 corrompe/kunst korrumperer*, Christo og Jeanne Claude, Innpakket Reichstag, Otto von Spreckelsen, La
 grande Arc, *La Defense*, Paris.

Kapittel IV

1960-2007 SAMTIDSKUNST

mazdaistisk sediment – museer for samtidskunst

Innledning – samtidskunst som kode – kapitteldisponering

”Nesten alle er enige om 70-tallets kunst....som ikke lenger kan betegnes som abstrakt ekspresjonisme...Den er variert, splittet, fragmentariseret...: video, performance, kroppskunst, konseptkunst, fotorealisme i maleriet og en tilsvarende hyperrealisme i skulpturen, historiekunst, monumental abstrakt skulptur (jordarbeider), og abstrakt maleri, karakteriseres, nå, ikke av strenghet, men av en villet eklektisme.”

Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, 1977

”Man kan verken bedømme kunstverkene eller deres produksjon og distribusjon ut fra det gamle systemet.”

Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, 1991

Dette kapitlet skal handle om overskridelsene av *normene for modernisme* på 1960-tallet og om 1970-80-tallets integrasjon som fører til at koden for samtidskunst blir hegemonisk kanon.

Ettersom kapitlet er skodd over samme lest som de to foregående kapitlene, fremstilles koden også her på tre nivåer som svarer til kapitlets oppdeling i tre separate avsnitt. På det politiske nivået omhandles kunst og arkitektur i lys av Østerbergs begrep om *mazdaistisk sediment* definert som politisk avtrykk av den *nyliberale* politiske koden. På det kunstpolitiske nivået tar vi for oss kunstmuseenes utfordringer i en postmoderne tid og hvordan intermediale kunstneriske praksiser bidrar til å initiere en historisk ny kategori museer, nemlig *museer for samtidskunst*. På nivået for det enkelte prosjekt trekker vi frem eksempler som utfordrer både verkkategoriens og kunstinstitusjonens grenser.

Samtidskunst som kode blir tematisert på disse tre nivåene for å vise kontinuitet og brudd mellom kunstfelt og andre samfunnsfelt, mellom kunstoffentligheten og en større offentlighet. Som betegnelse brukes *samtidskunst* i to betydninger, hhv. som *periodebetegnelse* og som *norm for samtidighet*. Som

periodebetegnelse er det fasen ”etter 1960 frem til våre dager” samtidskunst refererer til, mens kunst før 1960 er ”modernistisk kunst”.⁹⁴⁶ Som norm for samtidighet brukes ordet samtidskunst *ekskluderende*, kun om en spesifikk tilnærming til kunstnerisk virksomhet der fenomener fra historisk fortid betraktes som *samtidige* i den forstand at de ikke betraktes som noe dødt, forgangent eller tilbakelagt. Ergo dreier det seg om fenomener som her og nå, ut i fra samtidens egne premisser og ifølge samtidens egne aktører, representerer spesielle utfordringer verdt å utforske på nytt og annerledes. Marcel Duchamp og Yves Klein er begge eksempler på kunstnere som presenterer problemstillinger som fortsatt anses aktuelle.

Koden for samtidskunst anvender derfor begge disse temporalitetskategoriene, både den diakrone, som forholder seg til faktisk klokkeid, og den synkrone, som forholder seg til kunst ut fra en norm om samtidighet, ettersom *begge betydninger sirkulerer blant språkbrukere*.⁹⁴⁷

Mens vi i kapittel II så at konstitueringen av et relativt autonomt felt for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst på slutten av 1800-tallet åpnet for *pluralisme* med innovasjon som skjellsettende markedsbetinget kriterium, så vi i kapittel III at det var den nonfigurative kunsten som, på bekostning av avantgardebevegelsenes mangfold på begynnelsen av 1900-tallet, etter 1945 ble hegemonisk og egnet seg som ideologi for etterkrigstidens politikk.

De endringene som på 1960-tallet gjør det berettiget å tale om overskridelse, dreier seg om *avvik* fra modernisme som hegemonisk norm på nivå for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst. Det dreier seg om avvik som etter hvert på 1970-tallet ble integrert og referert til som samtidskunst (eng. *Contemporary Art*, ty. *Zeitgenössische Kunst*, fr. *l'art contemporain*).⁹⁴⁸

Når det gjelder kunstnerisk *produksjon*, kan samtidskunst som kode defineres via normene som noen av 1960-tallets kunstneriske praksiser brøt med. *Popkunst* eller *nyrealisme*, som var kunstnernes eget navn på en arbeidsmåte som inkluderte foto, blandingsteknikker og readymades, brøt med normen for nonfigurasjon innenfor

⁹⁴⁶ Raymonde Moulin refererer til Dominique Bozo som i denne perioden var regjeringsansvarlig for kunstmrådet i den franske stat, *L'Artiste, l'institution et le marché*, (Paris: Flammarion, 1992), 45.

⁹⁴⁷ Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*,

⁹⁴⁸ Betegnelsen ”samtidskunst” ble brukt på denne måten i Frankrike fra og med 1960-tallet ifølge Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, (Paris: Flammarion, 1987), 9-10.

maleri og skulptur. *Minimalistene* brøt med normen for utvetydige grenser mellom maleri som et todimensjonalt medium og skulptur som et tredimensjonalt medium. *Land-art* (jordkunst), *site-specific art* (stedsspesifikk kunst) og *kontekstkunst*, overskred normen for utvetydige grenser mellom skulptur, arkitektur og landskap. *Konseptkunst*, *performance*, *body art* (kroppskunst) og *installasjon* brøt med grensen mellom billedkunstens tradisjonelle medier og andre kunstdisipliners spesifikke medier. I samtidskunst legitimeres således ord, skrift, klang, bevegelse, film, i motsetning til i modernismen. Endelig ble en tabubelagt grense mellom ”kunst og liv” sprengt, med *performance*, *installasjon*, *fotografi*, *video*, *designart* og ikke minst med *serigraf*i (eller silketrykk). Den siste skansen ble dermed brutt ned mellom kunst som individuelt manuelt arbeid på den ene side og design, populærkultur og ”kulturindustri” på den annen side, som innebærer teknologiske medier og kollektivt teamwork-arbeid.

Til disse overskridelsene på produksjonssiden svarer *ambivalens på resepsjonssiden*. Heretter fordres nemlig ikke utelukkende en mediativ betraktningssmodus, men flere andre i tillegg. Disse varierer ikke bare med ulike medier, men kan medføre ytterligere forvirring for utstillingsbesøkende, ved at mediene kombineres og slik fordrer tilsvarende *skiftende resepsjonsmodi*. Det kan dreie seg om å lese, se på og lytte til video, delta aktivt i interkommunikativ computerbasert digtalkunst eller bevege seg i rommet, skrive, rable, løse rebuser eller danse, slik ulike former for publikumsrettet aktivitetskunst oppfordrer til. Fremfor passiv betraktning fordres snarere aktiv deltakelse. Ettersom samtidskunst pr definisjon bryter med tradisjonelle billedkunstkriterier ved bruk av mange medier og flere genre, innebærer dermed samtidskunst som kode et tilsvarende skifte fra kontemplasjon til *kommunikasjon* som hegemonisk resepsjonsmodus.

Endelig registreres på *formidler- og distribusjonssiden* at prestisjetunge internasjonalt normgivende institusjoner endret prioritering. Biennalen i Venezia og *Documenta* i Kassel, ansett som modernismens fremste portvakter i Europa, er eksempler på slike.⁹⁴⁹ Mens priser og utmerkelser fra midten av 1950-tallet

⁹⁴⁹ Fra 1960-tallet av, etter at den amerikanske popkunstneren Robert Rauschenberg (1964) var blitt tildelt en av Biennalens fremste priser, så franskmennene seg nødt til å erkjenne at amerikansk popkunst, som brøt med den abstrakte normen, nå hadde inntatt en av de mest tradisjonsrike europeiske bastioner. Catherine Millet, *L'art contemporain*, (Paris: Flammarion, 1997), 15.

fortrinnsvis hadde tilfalt nonfigurative europeiske kunstnere, ble stadi flere amerikanske popkunstnere favorisert. Slik settes ikke bare myten om kunstnerisk frihet på spill, men også *myten om kunstinstitusjonens aksept av hva som helst*. (Se Kap V Sammenfatning)

Om det for publikum fortsatt kan virke formålsløst å slutte seg bakover til fortidens kunst, syntes det omvendt like problematisk å resonnerer seg fra nonfigurativ kunst og frem til samtidskunstens sammensatte ”overskridende” virksomhet.⁹⁵⁰ Derfor kan negative reaksjoner blant publikum ikke reduseres til et spørsmål om manglende kunnskap eller estetisk kapital, slik *myten om publikums negative reaksjon*, vil ha det til. Derfor blir det ”falskt” å hevde at dette problemet lar seg bøte på ved opprustning av museenes pedagogiske undervisningspersonell.⁹⁵¹ Motstanden mot samtidskunst har nemlig vist seg å være markant også blant ekspertene i de sprenglærdes egen leir. (Se Kap. V Sammenfatning).

Ettersom konflikt og kamp på kunstfeltet imidlertid er blitt en *forventet konvensjon*, slik det har vært det siden 1800-tallet, er det snarere konflikten *gjenstand*, arten av overskridelse, som gjør det mulig å *historisere* konflikten og slik skjelve kodene fra hverandre. Slik er det overskridelsenes *radikalitet* og ikke deres historiske kronologi, det her dreier seg om. For eksempel så vi i forrige kapittel at den abstrakte ekspresjonismen i USA på 1940-tallet integrerte Picassos og Bracqués nonfigurative kubisme sammen med Malevichs nonfigurative malerier fra 1910-20-tallet, mens Duchamps readymades fra samme tidsrom ble holdt utenfor den dominerende koden for modernisme.

At Duchamps readymades først blir integrert i et massivt omfang på 1970-80-tallet, kan videre ikke reduseres til den banale konstatering at ”tiden nå var moden”. Heller ikke kan integrasjonen forklares med at det var etter 1963, tidspunktet for den første større retrospektive utstillingen av Duchamps arbeider, at readymades ble vanlige, eller at det var den økte sirkulasjonen av fotografier av hans readymades i en større offentlighet, som førte til en så omfattende resepsjon at kunstnerisk ”innflytelse” kunne påvises. På 1960-tallet viser det seg nemlig at stadig flere kunstnere arbeider som Duchamp (ofte utvitende om ham) med kunstneriske

⁹⁵⁰ Cauquelin, *L'art contemporain*, 10, og Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 197.

⁹⁵¹ Walter Grasskamp, *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, 2.utg.(München: Verlag Silke Schreiber, 1993), 8.

overskridelser under etiketter som *popkunst, minimalisme, performance, bodyart, landart, konseptkunst* mv. Med andre ord, overskridelser som alle avviker fra modernisme som hegemonisk norm.

Når det gjelder å forklare integrasjonen av disse historisk nye praksisene, blir det *nytteløst* å anvende *tradisjonelle kunsthistoriske begreper* som ”innflytelse, attribuering, autensitet, intensjonalitet, opphavsmann”.⁹⁵² Det dreier seg om en ”strukturendring” som setter tidligere bedømmelseskategorier ut av funksjon slik at verken ”kunstverkene eller deres produksjon og distribusjon” lenger lar seg bedømme ”ut fra det gamle systemet.” Å anvende ”de kriteriene som er blitt brukt de siste par tiår, er det samme som *ikke lenger å forstå det som foregår*”.⁹⁵³

Avgjørende i vår sammmheng har vært at store epokale endringer i kunsten først kan registreres når disse sammenfaller med tilsvarende endringer på andre områder som på filosofiens innenfor academia, og som på andre samfunnsfelt som det økonomiske og et politiske. Tidstypiske *politiske* motsetninger fra den kalde krigens dager, var motsetningen mellom høyre og venstre og mellom øst og vest, som på kunstfeltet gjenfantet som motsetninger mellom venstreradikal modernisme versus borgelig realisme på den ene side, samt abstrakt autonom “fri” kunst i vest versus sosialrealisme som dogme i øst på den annen.

Nå er det ikke vår hensikt å redusere motsetninger på kunstfeltet til en funksjon av motsetninger innen politikk og samfunn, ettersom det nettopp vil innebære å henfalle til en årsaksforklaring. Snarere søker vi å vise til at det er noen av de samme *relasjonelle* forholdene innenfor *nyliberalismen og den globale verdensorden fra og med 1960-tallet* som har bidratt til at visse “sannheter” som tidligere er blitt tatt for gitt, ikke lenger virker troverdige, og derfor blir problematisert samt stilt spørsmålsteget ved.⁹⁵⁴

Det er først på 1970-80-tallet at problematiseringen og teoretiseringen av begrepene samtidskunst, postmodernisme og postmoderne blir så omfattende og

⁹⁵² Cauquelin, *L'art contemporain*, 98.

⁹⁵³ *Ibid.*, 7.

⁹⁵⁴ Utvilsomt er det en forbindelse mellom overskridelser og brudd i kunsten på 1960-tallet og andre brudd på 1960-tallet som ”økonomiske, teoretiske og politiske”, hevder Hal Foster. Imidlertid undertreker han at det ikke lar seg gjøre å vise disse forbindelsene med kunstkritikkens konvensjonelle hjelpemidler alene, like lite som via semiotiske analyser alene eller via sosialhistorie alene. Hal Foster, *The Return of the Real*, (Cambridge, Massachusetts/ London: The MIT Press, 1996), 68.

foregår parallelt på så mange samfunnsfelt samtidig at det er berettiget å vise til at selve det trosgrunnlaget som har opprettholdt disse feltene, blir rokket. ”Manglende troverdighet” var nettopp Jean-Francois Lyotards måte å definere ”postmoderne” på i 1979, nemlig som slutten på epoken for de store ”metafortellingene”. Han sikter indirekte til underforståtte trosøverbekreftelser, ofte utopiske, som har vært motiverende på flere felt og slik konstituerende for hvordan feltenes historie er blitt fremstilt.

Troen på *et klasseøst samfunn på politikkenes felt*, troen på *rasjonalitet på vitenskapens felt*, troen på *utvikling av subjektets sensibilitet på kunstens felt*. Det var særlig etter ”keyniansmen” og nyliberalismens fremmarsj som eliminerte et ”kommunistisk alternativ” og åpnet for ”individuell behovtilfredsstillelse av varer og tjenester”, at de store fortellingene mistet sin legitimitet, ifølge Lyotard.⁹⁵⁵

Mens det var etter 1945 at den nonfigurative versjonen av modernisme som kode kan anses integrert, så kan tidsavsnittet for integrasjon av samtidskunst som hegemonisk kode grovt sett sies å strekke seg fra slutten på Vietnamkrigen i 1975 til Berlinmurens fall i 1989 og gjenforeningen av Tyskland. Mens 1975 innebar nederlag for den ene av den kalde krigens stormakter, så markerte 1989 den andre supermaktens fall.

Det blir vanskelig å forstå at readymades qva masseproduserte ikke-manuelt bearbejdede gjenstander blir integrert i samtidskunsten og at det nettopp er på 1970-80-tallet at samtidskunst som kode kjemper til seg hegemoniet, om vi ikke skjeler til utenomkunstneriske faktorer og tyr til sosialhistoriske forutsetninger for å vise hvordan kunstkanon endres.

Slik vi har definert endringens logikk, er det i det *relasjonelle* kretsløpet mellom kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon, og mer spesifikt i kretsløpet mellom kunstnerisk overskridelse, reaksjon og integrasjon (Nathalie Heinich) at endring kan registreres. Ettersom kunstkanon ikke endres isolert men forholder seg til den større offentlighets sosiale felt, så er det dermed i den perioden som her omhandles (1960-2007), et visst samsvar mellom kunstkode slik denne forefinnes som hhv. utvendig materiell i et mazdaistisk sediment (Dag Østerberg) av bygde omgivelser, monumenter og billedkunst, og som innvendig habitus eller

⁹⁵⁵ Jean-Francois Lyotard, *La condition postmoderne*, (Paris: Minuit, 1919), 63.

estetisk kapital (Pierre Bourdieu) hos det enkelte individ. Videre er det derfor et visst samsvar mellom hva kunstfeltets aktører aksepterer som estetisk troverdig og hva aktører innenfor andre felt, som det politiske det økonomiske feltet mv. i en større offentlighet, tilsvarende holder for å være estetisk troverdig.

Ergo er det i det *relasjonelle* kretsløpet mellom billedkunstnere som produsenter, kunstkritikere som formidlere og et sosialt differensiert publikum som resipienter, at vi kan komme på sporet av endring. Slik unngår vi en årsaksforklaring samtidig som vi kan rettferdiggjøre å vise til sammenhengen mellom *samtidskunst som kode* og til *nyliberalismen som politiske kode* (Østerberg).

En måte å henvise til denne sammenhengen på er å beskrive den slik Julian Stallabrass gjør i sin bok om *Art Incorporated, The Story of Contemporary Art*: ”Om det økonomiske uttrykket for nyliberalismen er *skjerpet ulikhet*, dens politiske uttrykk *avregulering* og privatisering, så er dens kulturelle uttrykk utvilsomt *uhemmet konsum*. Da den ”nye orden” tvang kunstverdenen til å omforme seg selv ved å globalisere sine operasjoner, så kom særlig kunst i I-land under intensivert press fra sin gamle rival og partner, massekulturen”.⁹⁵⁶

Ergo er det *først med nyliberalismens konsumsamfunn at massekulturen blir integrert i samtidskunsten*. Denne historisk nye situasjonen ble møtt med skepsis, ambivalens og kritikk av publikum så vel som av kunstnere. Spesielt ettersom stadig flere ”kritiske” kunstnere, slik Thomas Crow påpeker, prøvde å forene opposisjon med økonomisk bistand fra et ”nytt og aggressivt globalt marked”.⁹⁵⁷

Når det gjelder disponeringen av dette kapitlet, starter første del på et samfunnsmessig politisk nivå, med en nærmere karakteristikk av A Mazdaistisk sediment som sosio-materielt avtrykk av den nyliberale politiske kode (Østerberg). Et poeng i denne del A er å vise hvordan privatbilismen og privatkonsumet preger sedimentet ved å løse opp skillet mellom by og land til sammenhengende sosiomaterielle felt på den ene side, samtidig som skillet mellom masse og elite blir skjerpet på den annen side, med egne byggefelt for den økonomiske og politiske eliten, slik *La Défense* fra Paris-området er eksempel på i kontrast til den monumentale åpne kuben, Den store arken, tegnet av

⁹⁵⁶ Julian Stallabrass, *Art Incorporated, The Story of Contemporary Art*, (Oxford: University Press, 2002), 73.

⁹⁵⁷ Thomas Crow, *The Rise of the Sixties, American and European Art in the Era of Dissent*, (New York: Harry N. Abrams, 1996), 12.

danske Johan Otto von Spreckelsen, som huser offentlige funksjoner. Andre typiske trekk ved sedimentet er utydeliggjøring av skillet mellom offentlig og privat, mellom arkitektur og monument, mellom arkitektur og kunst. Fra Oslo er det Jan Digeruds påbygg av Schinkels klassiske fasade i Rådhusgt 23 B som trekkes frem som karakteristisk bygg for det mazdaistiske sedimentets postmoderne arkitektur, mens det er Aker Brygge det vises til som et område med tidligere industriell arkitektur ombygget til andre funksjoner. Fra Strasbourg tar vi for oss relasjonen by-arkitektur-kunst qva sosio-materielt felt etter omorganisering av det visuelle feltet med tre eksempler, hhv. gangbro av Siah Armajani, stasjonsbygg og parkersplass av Zaha M.Hadid samt *De to bredders hage*, et tysk-fransk tverrfaglig samarbeid.

På kunstpolitisk nivå, i dette kapitlets andre del, B Kunstmuseer i en postmoderne tid - museer for samtidskunst, vil det dreie seg om institusjonaliseringen av samtidskunst som kode. Her vises ikke bare eksempler (Centre Beaubourg) på hvordan samtidskunstens praksiser rokker ved innarbeidede konvensjoner, slik disse synes uendret siden modernitetens aller første offentlige nasjonale kunstmuseer, men også eksempler (*Musée d'Orsay*) på debatt om samtidens endrede organisering av eldre kunst, samt omorganisering av *Louvre*.

Endelig på nivå for de enkelte monumentprosjekt, i dette kapitlets tredje og mest omfattende del C Monument og kunst – kunstfeltet og en større offentlighet, tar vi for oss eksempler på noen av 1960-tallets overskridelser, samt institusjonaliseringen av disse slik de konkretiserer seg i konkurransen om avantgardestatus i en aldri uavsluttet kamp der ”kunst temporaliseres” (Bourdieu). Vi har valgt å trekke frem eksempler fra tre faser 1) Første fase 1960-70-tallet, 2) Andre fase 1970-80-tallet og 3) Tredje fase 1990-2000

1)Første fase 1960-70-tall. I innledningen refereres til spredte overskridelser på 1960-70-tallet under etiketter som *popkunst (nyrealisme)*, *minimalisme*, *body-art*, *performance* mv. som først skulle bli integrert fra 1970 til 1990-tallet. Innenfor kunstfeltets formalestetiske diskurs står kampen om hvorvidt minimalismen representerer en forlengelse eller et brudd med modernismen, mens popkunsten (”kapitalistisk realisme”) først ble holdt utenfor feltet fordi den ble oppfattet som et for stort avvik, eller en for radikal overskridelse. Vi viser et eksempel på hvordan et enkeltstående kunstnerskap kan sies å integrere flere av periodens praksiser i ”Forsvinningens kunst eller flukten fra kunstens vareform, Robert Irwin”. I norsk sammenheng er det Kjartan Slettemark Vietnambilde vi trekker frem som eksempel

på kampen mellom modernismens kode og samtidskunst som kode.

I *Andre fase, 1970-80-tallet: "kritisk" samtidskunst* beskriver vi i innledningen hvordan stadig flere kunstnere tyr til virkemidler utenfor den dominerende visuelt baserte formalestetiske koden som ble lansert 1960-tallet, for å utforske kritikkverdige forhold, enten det gjelder konsumsamfunnets varelogikk eller utdefinerte marginale sosiale grupper. Dessuten blir kunstens globale markedsoppsving på 1980-tallet beskrevet. Derne st går vi tett på to utvalgte eksempler. I *Kunstnerisk frihet versus yringsfrihet, Richard Serra, "Tilted Arc", New York*, ser vi nærmere på diskusjonen om hvorvidt hhv. minimalismen og stedsspesifikk kunst representerer et brudd eller en forlengelse av modernismen innenfor et estetisk register. Videre blir grensene mellom et estetisk register og et sivilrettslig og juridisk register overskredet, i og med konfrontasjonen mellom kunstnerisk frihet og yringsfrihet. I *Politisk debatt: Daniel Burens monument, Les deux plateaux, Paris*, så er det særskilt spørsmål om den offentlige bruken av kunst som vies oppmerksomhet.

I *Tredje fase 1990-2000+ - integrasjon av samtidskunst* beskriver vi i innledningen hvordan det er samtidskunst som definitivt har tilkjempet seg hegemoniet der nå 1960-tallets overskridelser er blitt institusjonaliserte. Vi ser hvordan flere forhenværende "kritiske" kunstnere er blitt integrerte som "alminneliggjorte" og "stuerene". Konkret viser vi konseptkunstneren Joseph Kosuths løsning på hans første offentlige oppdrag, nemlig minnesmerket tilegnet egyptologen Champollion, som han har kalt "Ex Libris, Skriftenes plass".

På samme måte som i kapitlet om modernisme som kode inneholder også dette kapitlet et eget avsnitt viet en paradigmeskjellsettende debatt i perioden. Mens forrige kapitels eksempel på diskusjoner var konsentrert om spørsmål som gjaldt kunstens *politiske* dimensjon, der ett av stridsspørsmålene gjaldt hvorvidt betegnelsen modernisme skulle fortolkes som sosialrealisme eller som nonfigurativ kunst, så er følgende diskusjonseksempel ikke mindre politisk, ettersom det dreier seg om hva som kan betegnes som kunst overhode.

I *Sammenfatning* foretar vi så en oppsummering der et eget avsnitt er viet Duchamps readymades – kunstfeltets troende versus en større offentlighet - som eksempel på hvordan endringens logikk i det relasjonelle kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og resepsjon kan registreres i grenseoppgangen mellom kunstfeltet og en større offentlighet.

A Mazdaistisk sediment

Ingress: Kjennetegnet på det mazdaistiske sediment

Det mazdaistiske sedimentet avløste det funksjonalistiske sedimentet på 1960-tallet. Det er et materielt avtrykk av den *nyliberale politiske koden*. Av de tre elementene stat, marked og individ (borger) er det *markedet* som har forrang.

Som del av *privatkonsumet*, er *mazdaismen*, dvs. *privatbilismen*, ett karakteristisk trekk. Den løser opp skillet mellom by og land, sentrum og periferi og fører til en *vilkårlig og spredt* bebyggelse, tilsynelatende uten plan. Slik dannes *sosio-materielle "mellomland"* som et annet like karakteristisk trekk, der veinett, bebyggelse og kjøpesentre gir inntrykk av at "*arbeid, forbruk og familieliv i sin private form* utgjør innbyggernes hele tilværelse."

Dermed har *ikke* dette ferskeste sedimentet, i motsetning til de foregående, noen egen offentlighetsform, ettersom det sosio-materielle mellomland synes å "erstatte" den foregående offentlighetsformen.

Et tredje trekk er skillet mellom *masse* og *elite* som overskygger klasseforskjeller, materialisert via den politiske og den økonomiske elitens nybygg. Et fjerde kjennetegn er *dobbelthet* ettersom samfunnsforholdene ikke umiddelbart lar seg lese ut av det mazdaistiske sedimentets materialitet. *Dobbeltheten* materialiserer seg i sedimentet både som variasjon og ensrettethet, som svarer til samfunnets dobbelte karakter av på en gang et pluralistisk samfunn og et massesamfunn, der lønnstakernes arbeidskraft gjenskapes som kollektivt forbruk. Slik utydeliggjøres skillet mellom offentlig og privat, mellom arkitektur og monument, mellom arkitektur og kunst i *fantasmagoriske cityscapes*.

Fra Paris er den nyeste bydelen *La Defense* et eksempel konsentrasjon av høyhusbebyggelse for den privatkapitalistiske eliten, mens Mitterandregjeringens monumentale bygg, viet demokratiet, som huser offentlige funksjoner, utgjør en kontrast. Som motvekt til nyliberismens sprawl tar vi for oss Mitterandregjeringens omstrukturering av det visuelle feltet med eksempler fra Strasbourg, Siah Armajanis gangbro og Saha Hadids stasjonsbygning og parkeringsplass.

Introduksjon – USA-Europa-USSR

Mellomkrigstidens politiske regimer, enten det gjaldt de sosialdemokratiske nordiske nasjonalstatene eller det gjaldt de totalitære statene, hhv. fascismen, nasjonalisosialismens og kommunismens, representerer alle ulike svar på kapitalismens og liberalismens kriser der det var staten som i styrkeforholdet mellom marked, individ (borger) og stat, var den overlegne. I mellomkrigstiden så vi dessuten at Folkefronten ble etablert som direkte følge av første verdenskrig som en tverrnasjonal antifascistisk allianse som forutsatte erkjennelsen av gjensidig global avhengighet.

Etter annen verdenskrig var USA den overlegne, militært, økonomisk og politisk, før USSR med sin atombombe initierte stormaktens politiske terrorbalanse, eraen for den kalde krigen og "jernteppet" (Berlinmuren). Det slagne europeiske kontinent gjorde seg avhengig av USA *politisk*, ved etableringen av NATO, og *økonomisk*, ved Marshall-hjelpen, med ringvirkninger for kunst og kultur. En

intereuropeisk allianse kom til med fellesmarkedet (EU). Tankegangen om globalisering ble fulgt opp i forlengelse av Folkefrontens fredsbevarende arbeid, med opprettelse av internasjonale institusjoner som De forente Nasjoner. (FN)⁹⁵⁸ Verdens handelsorganisasjon (WTO) samt de økonomiske institusjonene Det internasjonale pengefondet (IMF) og Verdensbanken ble etablert, som følge av mellomkrigstidens økonomiske kriser, børskrakk og depresjon, men alle tre har tapt tillit i farvannet av ”det demokratiske underskuddets” fiaskoer og feilslått politikk grunnet USAs nyliberale hegemoni.⁹⁵⁹

Med et nordnorsk eksempel som utgangspunkt, viser Albrecht Wellmer til en territorial strukturendring på global basis ikke bare med hensyn til ”modernisering, urbanisering, industrialisering” og ”økologisk ødeleggelse”, men også med hensyn til internasjonaliseringen av europeiske byer som, i likhet med amerikanske byer, omfatter en pluralitet av etniske grupperinger med beboere som ikke sjelden har to statsborgerskap.⁹⁶⁰ ”Universalisme” er ifølge Wellmer, *skjebne* i den forstand av ordets betydning som gjelder moderne teknologi, men *oppgave* i den forstand av ordet ”universalisme” som gjelder kampen for ”demokrati, menneskerettigheter og selvbestemmelse”.⁹⁶¹ Etter vår gjennomgang og fortolkning av Østerbergs definisjon på den nyliberale politiske kodens ferskeste sediment med eksempler fra Paris og Oslo, tar vi kort for oss den franske stats omstrukturering av det visuelle feltet som konsekvens av Mitterandregjeringens vedtak, med eksempler fra Strasbourg både for å demonstrere at den kollektive kampen mot nyliberalismens hegemoni når det gjelder å bekjempe de verste utslagene av tilfeldig kaotisk bebyggelse, nytter, og for å vise et skjellsettende grunnmotiv i denne avhandlingen, nemlig *endring av relasjonen by-arkitektur-kunst*.

⁹⁵⁸ ”Globalisering betyr at begivenheter i én del av verden forplanter seg som ringer i vannet til andre steder etter hvert som ideer og kunnskap, varer og tjenester, kapital og mennesker lettere forflytter seg over landegrensene. Epidemier respekterer aldri grenser, men med flere mennesker som er på flyttefot mellom landene, sprer sykdomer seg raskere enn før. Drivhusgasser produsert i de avanserte industrilandene fører til global oppvarming over hele verden. Terrorisme er også blitt et globalt fenomen. Etter hvert som landene i verden blir sterkere integrert, blir de mer avhengige av hverandre. Større gjensidig avhengighet skaper et større behov for kollektiv handling for å løse felles problemer.” Joseph E. Stiglitz, *Globalisering som virker*, overs. Dag Biseth, (Oslo: Pax forlag, 2008), 302.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, 297-298.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, 273.

⁹⁶¹ Albrecht Wellmer, ”Architektur und Territorium” i *Endspiele: Die unverzöhlte Moderne*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993), 272.

Nyliberal politisk kode – ”global village” – reføydalisert offentlighet

”Den materielle kulturen i moderne byer er dårlig planlagt med sine kjøpesentre, parkeringsplasser, boligblokker, og angir ikke kompleksiteten folk må forholde seg til. Det som en gang var erfaring av steder har nå blitt flytende mentale operasjoner”.
Richard Sennett, *The conscience of the Eye*

”Demokrati er den *terminus medius* alene som arkitektur kan beskytte seg mot når det gjelder de innebygde farene for teknologisk perversjon, politisk og økonomisk korrupsjon og estetisk degenerering.”
Albrecht Wellmer, ”Architektur und Territorium”

I kapittel I *Teoretiske forutsetninger* pekte vi på at nyere innsikter om relasjonen mellom *språk* og *materialitet*, kan aktualiseres innenfor en sosio-materiell tilnærming som trekker veksler på Marx når det gjelder forståelsen av *dialektikk* via kretsløpet mellom samfunnsmessig produksjon, distribusjon og konsumpsjon (resepsjon). I vår sammenheng er det derfor avgjørende at den nyliberale politiske koden i motsetning både til Tønnes` skille mellom ”Gemeinschaft og Gesellschaft” og i motsetning til den sosio-spatiale tilnærmingen der rommet tillegges sosiale egenskaper, er utarbeidet omkring *sosio-materie* som et begrep som forbinder oppløsningen av skillet mellom by og land med den *dobbelthet* som hhv. *forutsetter og former* mellommenneskelige omgangsformer, nemlig at det er som ”*kollektivt forbruk*” at ”lønnsarbeiderklassen gjenskaper” sin arbeidskraft.⁹⁶²

Før vi går nærmere inn på hva dette innebærer, skal vi dels repetere og dels presentere noen karakteristiske trekk ved det mazdaistiske sedimentet. Dette historisk nyeste laget avløste altså det funksjonalistiske på 1960-tallet. Det viser hen til og ”overlagrer de eldre”, både det borgerlige og det disiplinære, slik at det dannes inntrykk av en ”palimpsest”, lag på lag med historie, der det eldste vil skinne igjennom, men blir stadig vanskeligere å skjelve fra de nyeste.⁹⁶³

Den nyliberale politiske koden som preger dette ferskeste sedimentets materialitet, kjennetegnes av at det er *markedet* av de tre elementene stat, marked og

⁹⁶² Østerberg henviser til den spanske sosiologen Manuel Castells angrep på den sosio-materielle tilnærming som ”romfetisjisme” ettersom rommet der tillegges sosiologiske egenskaper. I stedet viser Castell til at det ”egentlige vitenskapelige emnet som den ideologiske forbindelsen hindrer en i å se,” nettopp er ”lønnsarbeiderklassens gjenskaping av sin arbeidskraft i form av kollektivt forbruk.” Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 26.

⁹⁶³ *Ibid.*, 41.

individ (borger) som igjen får forrang. Mens det liberale markedets forrang i det borgerlige sedimentet ble legitimert via borgerlig offentlighet som formidlende ledd mellom de styrende og borgerne, og statens forrang i det funksjonalistiske sedimentet ble rettferdiggjort sosialliberalt via korporativistiske tiltak mellom stat og borger, så karakteriseres den nyliberale politiske koden ved at den *ikke* har noen ny offentlighetsform som er særegen for den. Mens det før var offentligheten som ”formidlet mellom stat og samfunn”, er det nå skjedd en ”sammenglidning” mellom dem”, slik at offentligheten, ifølge Habermas har ”mistet sin gamle basis uten å få en ny” og derfor blir *reføydalisert*, slik resonnementet forvandles til ”konsum”.⁹⁶⁴

Riktignok baserer også den nyliberale koden seg, i likhet med den liberale, på *relasjonen mellom privat kapital og lønnsarbeid*, men til forskjell fra den liberale, fremkaller den ikke lenger ”noen sterk lønnstakerbevegelse som tilsvarer den tidligere arbeiderbevegelsen”.⁹⁶⁵ Akselererende differensiering og spesialisering samt et teknologisk nivå som har resultert i utbredt automatisering, har bidratt til at lønnstakerne fremstår for seg selv og andre som en høyst uensartet masse av enkeltindivider som opptrer på ulike markeder for arbeid, bolig, kultur og kunst, der det ikke lenger er klassetilhørighet, men *individuell livsstil preget av privatkonsum*, som skiller dem fra hverandre i massen.

I kapittel I så vi at ettersom et av de mest manifeste kjennetegn ved den nyliberale politiske kodens materialitet, var *privatbilismen*, ble det kalt *mazdaistisk* etter det japanske billigbilmerket Mazda. Videre så vi at konsekvensene av massebilismens veinett, som er strukket vidt og bredt utover store territorier, var *oppløsning av skillet mellom by og land*, sentrum og periferi. Dette førte til vilkårlig, spredt og fragmentarisk bebyggelse tilsynelatende uten plan (kalt *The Sprawl* i forskning om urbanisme, med avvekslende industribygg, bensinstasjoner, skoler, boligområder m.m.⁹⁶⁶ Denne planløse tilfældige bebyggelse, ”sprawl”, er det som er typisk for moderne samfunns ”metropolis”, også ifølge Melvin Rader, og derfor virker den som en noe ”kjedelig forvirrende” *déjà vu*, enten det dreier seg om høyhusbebyggelse, gettoer eller fasjonable kvartaler.⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Habermas, *Borgerlig offentlighet*, 165 og 149.

⁹⁶⁵ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 39.

⁹⁶⁶ *Ibid.*, 37.

⁹⁶⁷ ”The planless sprawl and clutter and confusion of the modern metropolis have produced an almost uniform drabness, whether it be in string cities along ribbons of concret, in dense slums and ghettos, or

Et *annet* like karakteristisk trekk som massebilismen fører med seg er sosiomaterielle ”mellomland” med kjøpesentre. Sentrene, som er bygget med sikte på familier med barn, synes som en forlengelse av privatboligen, men utgjør likevel ikke ”noen form for politisk offentlighet, dvs. forbruket er og blir ”privat”.⁹⁶⁸ Snarere skaper ”mellomlandets materialitet” med dets veinett, bebyggelse og kjøpesentre inntrykk av at ”arbeid, forbruk og familieliv i sin private form *utgjør innbyggernes hele tilværelse.*”⁹⁶⁹

Et *tredje* karakteristisk trekk i tillegg til massebilisme og privatkonsumets kjøpesentre, er skillet mellom *masse* og *elite*. Dette skillet synes å overskygge forskjellen mellom klasser, og materialiserer seg både i enkeltstående praktbygg og ved bebyggelse på store territorier konstruert for den politiske og økonomiske eliten.

Et *fjerde* kjennetegn på det mazdaistiske sedimentet er *dobbelthet* ettersom samfunnsforholdene ikke umiddelbart lar seg lese ut av sedimentets materialitet. I det borgerlige sedimentet kunne klasseforskjellen avleses geografisk via borgerskapets praktboliger i vest (Homansbyen) versus arbeiderkaserner i øst (Grünerløkka, Kampen) mens det tilsvarende skillet i Paris gikk mellom bebyggelsen på høyre og venstre bredd. Det funksjonalistiske sedimentets materialitet var nettopp preget av den sosialliberale politiske kodens korporativistiske byggevirksomhet, der *egalitet* og utjevning var et karakteristisk trekk enten det gjaldt bygg som skulle fylle ulike offentlige kollektive funksjoner, togstasjoner, sykehus, skoler, idrettsarenaer, kulturhus mm. eller det gjaldt områder for privatboliger for funksjonærer og arbeidere.

I det mazdaistiske sedimentet derimot synes særlig boligområder i mellomlandet eller i Oslos ytre områder å kommunisere *dobbelt*. Der det klasseutjevne preget var relativt enhetlig i det funksjonalistiske sedimentet, der gir det mazdaistiske sedimentet et oppsplittet og spaltet inntrykk. De ”felles naturområder, trafikkårene (felles for alle), fragmenteringen i kommuner, enebolig – og spredt bebyggelse – alle disse trekk er med å svekke ikke bare det sosio-materielle feltets klassepreg, men også dets rent kvantitative forskjeller, dvs. disse fremstår som mindre enn ellers i området.”⁹⁷⁰ Vi husker fra Kapittel I at dette, ifølge Østerberg,

even in tiresome ”fashionable” districts.”Melvin Rader, *Art and Human Values*, (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1976) 355.

⁹⁶⁸ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 38.

⁹⁶⁹ *Ibid.*

⁹⁷⁰ *Ibid.*, 40.

innebar *dobbeltkommunikasjon*, på den ene siden “falsk beskjedenhets”, og på den annen side “likhet som moralopfatning”, selv om ikke beboerne “deler denne oppfatning.”⁹⁷¹ Sedimentets *dobbelthet* fremtrer dels som “avtrykk av” den, men dels ”bestyrker” denne dobbeltheten også ”lønnsstakernes oppsplitting.”⁹⁷²

Det er denne dobbelthetens ”dialektikk” i relasjonen mellom kapital og arbeid vi nå skal dvele ved og bearbeide videre. Den *dobbelthet* som materialiserer seg i sedimentet både som variasjon og ensrettethet, samsvarer med samfunnets dobbelte karakter av et på en gang et pluralistisk samfunn og et massesamfunn. I den nyliberale koden fremtrer nemlig skillet mellom kapital og lønnsarbeid paradoksalt nok både som et *pluralistisk samfunn* av livsstilsgrupper og som *et massesamfunn* preget av massens ensartede preferanser. Mellom livsstilsgruppene foregår en uopphørlige prosess som går ut på forskjellskonsumering og forskjellsmarkering. Poenget er at når stadig flere velger det samme, mens livsstilsgruppene samtidig kjemper for nettopp å velge forskjellig for slik å skille seg ut som sjeldne, er det den kulturelle og økonomiske *eliten* som blir den seirende. Det er denne eliten som kan velge relativt fritt på de fleste markeder, enten det er arbeidsmarkedet, boligmarkedet eller på de utallige markedene for konsum av varer og tjenester. Mens konsumet akselererer, skjerpes økonomisk ulikhet, som slik tilspisser seg i skillet mellom *elite og masse*.

Slik 1800-tallets borgerlige offentlighet under den liberale politiske koden forega allmenn tilgjengelighet, men i realiteten var forbeholdt mannlige stemmeberettigede borgere, er det snarere *konsumsamfunnets marked* som under den nyliberale koden synes å utlove *allmenn tilgjengelighet*, valgfrihet og pluralisme for den enkelte, mens det for massen tvert om dreier seg om betinget frihet.

I vår sammenheng blir det derfor avgjørende å tenke kategoriene *arbeid og kapital* i forhold til kretsløpet mellom *produksjon, distribusjon og konsumpsjon (resepsjon)*. Fortsatt gjelder relasjonen arbeid og kapital, men ikke primært som klasseskilte mellom arbeiderklasse og borgerskap, og heller ikke som et forhold som kan tenkes i forlengelse av holdbarheten til arbeidsverditeorien for eksempel, men som et forhold som må tenkes igjennom på *nytt og annerledes via utforskning av den faktisk*

⁹⁷¹ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 40.

⁹⁷² *Ibid.*, 39.

*foreliggende materialitet.*⁹⁷³

Vi minner om at det er resepsjonen og erfaringen av den faktisk foreliggende materialitet som har vært utslagsgivende for en sosio-materiell tilnærming (Østerberg) kombinert med en sosialhistorisk relasjonelt perspektiv (Bourdieu og Heinich) og en lingvistisk dimensjon (Saussure). Vi så at Bourdieu garderte seg mot å redusere sosiale relasjoner til økonomisk teori da han forsvarte relevansen av å bruke begreper som ”estetisk kapital” og ”symbolsk kapital”. Her tenkes kapital i vid forstand både som medfødt kapital, slik som arvelige egenskaper, og som tilegnet kapital som utdanning, arbeidserfaring mm. som øker kompetansen på arbeidsmarkedet. Videre så at vi at det er via kollektivt forbruk at lønnsarbeiderklassen gjensker sin arbeidskraft samtidig som den tradisjonelle arbeiderklassen synes oppløst, ettersom økende inntektsulikhet svekker klassebevisstheten.⁹⁷⁴

Uansett behøver ikke relasjonen arbeid og kapital lenger tenkes som et bytteforhold der arbeidskraften selges slik Utaker fortolker ”Foucault om liberalisme og nyliberalisme”.⁹⁷⁵ Her tenkes nemlig forholdet arbeid og kapital *sammen*, altså *arbeid qva kapital*. Å arbeide blir i denne forstand å investere kapital på markeder der inntekten måles i den avkastningen arbeidskapitalinveseringen gir, som ikke bare fører til økt konsum, men til økt konsumering av forskjeller, som slik igjen øker sjansene i konkurransen på arbeidsmarkedet ved *høynet produksjon av arbeidskapital* som så reinvesteres. I forlengelse av Habermas utsagn om at ”adelsmannen er det han representerer, mens borgeren er det han produserer” kan vi derfor med Foucault si at arbeideren ”blir for seg selv en slags bedrift (”entreprise”)", som en entreprenør for forvaltning av egen kapital.⁹⁷⁶ Å tenke arbeid qva kapital som en uendelig prosess blir ikke bare å *gjensker arbeid som forbruk*, men innebærer samtidig at ”arbeid” må analyseres som enhver annen menneskelig aktivitet og at ”kapital” tilsvarende blir å

⁹⁷³ ”En ”marxistisk” innsikt som utgangspunkt for kunsthistorisk forskning vil ikke stå og falle med holdbarheten av arbeidsverditeorien f.eks., men bygge på en elementær erkjennelse av at den *samfunnsmessige produksjonsmåte* ikke bare utgjør en ytre ramme, men medkonstituerer kunstproduksjonen så vel som den kunsthistoriske forskning”.Schmedling, ”Kunst og samfunn Refleksjoner omkring begrepet ”estetisk praksis””, i *Norsk Filosofisk Tidsskrift* nr. 4 (1979): 234

⁹⁷⁴ ”Når enhver bare ser på seg selv som en inntektsmottaker, virker det fornuftig å rette sin harme mot dem som forsyner seg av denne inntekten, staten og kommunen med gebyrer, avgifter og skatter.”Espen Søbye, ”På tide med en klasseanalyse”, *Dagbladet*, 5.5.2008.

⁹⁷⁵ Michel Foucault (2004b), *Naissance de la biopolitique*, Cours au Collège de France. 1977-1978, Paris: Hautes Etudes, Gallimard/Seuil, 231, sitert etter Arild Utaker, ”Michel Foucault om liberalisme og nyliberalisme”, i *Sosiologi i dag*, årgang 35, nr. 2/2005, 26.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

betrakte som akkumulasjon av menneskelige ressurser.⁹⁷⁷

I et slikt perspektiv gjennomgår kategorien *arbeid* ifølge Utaker ”en mutasjon som ender opp med noe som verken kan forstås ut fra liberalismen eller marxismen”, og som derfor både er ”epistemologisk (artikulert gjennom nyliberalistiske analyser) og sosiologisk i den forstand at det oppstår et fenomen som er bestemmende for *en ny form for samfunn*.”⁹⁷⁸

Et poeng i vår sammenheng der *endring* er hovedanleggende, er å vise at det er i det *interregnum* av *ambivalente erfaringer* mellom hegemoniske koder, at annerledes begreper og praksiser fremtvinger seg på flere samfunnsfelt mer eller mindre samtidig. Det dreier seg om endring fra den sosialliberale kodens industrisamfunn til den *nyliberale kodens kommunikasjonssamfunn* og samtidig om endring av modernisme som kode til samtidskunst som kode, i en periode der betegnelser som ”postindustriell”, ”postmoderne” og ”postmodernisme” kommer i sirkulasjon på tvers av sosiale felt.

Det ”dialektiske” i kommunikasjonssamfunnets kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, består i måten *språk* og *materialitet* er relasjonelt forbundet. Slik samfunnslivet er utenkelig uten *tegn* som språkbrukere anvender for å kommunisere er det likeledes utenkelig å isolere bruken av tegnet fra *tidsdimensjonen* som tegnet brukes innenfor. At tegnets relasjonelle bestemmelse ikke kan isoleres fra bruken, gjør tegnet til noe som på en gang er *sosialt* og *temporelt*, påpekte vi i kaptittel I. Det er i denne forstand tegnet som ”materialisert” hendelse (Saussure) er å forstå, nemlig de utallige måtene som tegnet materialiserer seg på i lyd, intervaller samt i det grammatiske spillet. Vi pekte også på tegnets dobbelte bestemmelse hhv. der referansen til materiell tingstubsans er forbundet med tegnets relasjonelle bruk. Med andre ord når et gitt lingvistisk tegn tenkes løsrevet fra tingen det refererer til, så er det verken intensjon eller vilje som blir utslagsgivende for den hegemoniske betydningen tegnet blir tillagt i en gitt periode, men den *kollektive bruken* av tegnet. Sagt annerledes er det tegnets anvendelse i det sosiale liv blant språkbrukere som gir tegnet mening, men som samtidig med nødvendighet innebærer konstant *endring av tegnets betydning*.

⁹⁷⁷ Utaker, ”Michel Foucault om liberalisme og nyliberalisme”, 26.

⁹⁷⁸ *Ibid.*

På 1980-tallet spredte betegnelsene "postmoderne" og "postmodernisme" seg til hele det intellektuelle feltet der det blir synonymt med bruddet på "opplysningen og Kritikken av moderniteten" ifølge Jimenez. Avgjørende i vår sammenheng er at språkbrukere, spesielt de som markerte revier på det intellektuelle og kunstneriske feltet, bevisst brukte disse betegnelsene som våpen i en *pågående kamp om definisjonsretten, altså om hegemoniet*. I debattene ble det derfor kjempet om hvordan hhv. "postmoderne" og "postmodernisme" skulle forstås, helt analogt til tilsvarende debatter i mellomkrigstiden om "modernitet", "moderne" og "modernisme", sli vi har sett noen eksempler på.

Da "postmodernisme" allerede på 1960-tallet ble brukt i det nye Bauhaus-miljøet i Chicago, der arkitektene i forlengelse av 1930-tallets ideologi fortsatt prøvde å holde i hevd den "rene" funksjonalismen i pakt med troen på et bedre samfunn, var prefikset "post" brukt nedsettende i betydningen "anti" for å markere avstand.⁹⁷⁹ Når Charles Jencks i *Postmodern Architecture* (1978) derimot brukte "postmodernisme" var det ikke for å stigmatisere stilpluralisme og eklektisme, men for å avvise muligheten av den form for helhetstenkning som Bauhaus sto for, der modernistisk arkitektur og kunst qva spesifikk "stil" og "form" ble tenkt og svare til et gitt modernitetsstadium i samfunnsutviklingen. Sagt annerledes var Jencks argumenter for eklektismen i postmodernistisk arkitektur at en helhetlig stil og et alment betydingsinnhold bare er mulig i et samfunn med et alment forpliktende signifikasjonssystem, som ikke kan innfries i et postindustrielt samfunn. Imidlertid innebærer ikke denne innsikten å være prisgitt relativisme, ettersom den dobbelte dialektiske bevegelsen i kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon tilsier en både-og-logikk heller enn en enten-eller-logikk. Albrecht Wellmer har fortolket Jencks konstruktivt (1983) ifølge Bø-Rygg, i den forstand at han lar "bruksestetiske problemer komme i fokus, i motsetning til den ensidige *produksjonsestetiske orientering i funksjonalismen.*"⁹⁸⁰

Om vi nå vender tilbake det mazdaistiske sedimentet, så kommuniserer det dobbelt, ifølge Østerberg. Enhver dobbeltkommunikasjon fører til tvetydighet og ambivalens.

⁹⁷⁹ Cauquelin, *L'art contemporain*, 97.

⁹⁸⁰ Arnfinn Bø-Rygg, "Den tapte uskylds kunst. Om den estetiske erfaring i det postmoderne samfunn", i *Byggekunst*, (Oslo, nr. 1, 1985), 10.

Mens Benjamin henviste til arkitekturen, statuene og de overbygde passasjene i området omkring Triumfbuen i Paris, da han skrev at "borgerskapets fantasmagori er laget av stein" så oppviser sosio-materielle fortetninger i nyliberalismens konsumsamfunn med dens elektroniske kommunikasjonsformer et hittil ukjent mangfold av materialer og konstruksjoner som vi kan kalle *fantasmagoriske cityscapes*. De er nettopp ambivalente og tvetydige. Disse ansamlingene av næringsparker og kjøpesentre, restaurantkjeder og underholdningssteder, kjølig high-tech skyskraperarkitektur og frivol fantasiarkitektur, *overbyr hverandre visuelt i tegntrafikken*, som samfunnsmedlemmene må forholde seg til fordi de er *inkludert* i den og ikke utenfor den. Med andre ord er denne interkommunikative tegntrafikken ikke annet enn del av vårt felles språklige univers som vi erfarer hverandre og omverden via.⁹⁸¹

Et poeng er denne dobbeltkommunikasjonens konsekvenser for vår dagligdagse persepsjon og erfaring der spesielt *fantasiarkitektur* og *gjenbruksarkitektur* bidrar til slik dobbelthet. At det tilsynelatende ikke lenger finnes noen teknologiske grenser for hva som er mulig å konstruere, har ført til realisering av prosjekter som i fortiden var forbeholdt tegnebrettets fantasier og utopier, enten det gjaldt Leonardos flymaskin, Reutersverd umulige figurer eller Vasarelys optiske illusjoner. Eksempler på slik arkitektur er Guggenheimmuseet i Bilbao av Frank O. Gehry (1997) *Jüdisches Museum* i Berlin av Daniel Libeskind (2001), *Contemporary Arts Center* i Cincinnati (2003) av Zaha Hadid, ja også Snøhettas bibliotek i Alexandria og opera i Oslo, samt det kinesiske radio- og TV-huset i Beijing prosjektert av Rem Koolhaas og hans internasjonalt sammensatte team med blant andre Ole Scheeren.⁹⁸² Det dreier seg om en labyrintisk arkitektur, som byr på fenomenologiske utfordringer der tilvante forestillinger av hva som utgjør fasade og passasje, forside og bakside, opp og ned, åpen og lukket, midlertidig settes ut av funksjon.

Gjenbruksarkitektur er et tidstypisk trekk for den nyliberale sosio-materielle fortetningen i en internasjonal sammenheng som underbygger det mazdaistiske

⁹⁸¹"Si le monde environnant a pour nous quelque réalité objective, c'est celle que construit la langue que nous utilisons. Nous ne pouvons échapper à cet univers de langage. Ce que signifie entre autres que le développement de langages artificiels et leur usage de plus en plus généralisé change notre vision de la réalité. Construit peu à peu un autre monde." Cauquelin *L'Art Contemporain*, 46.

⁹⁸² Ref. Paper, Ole Scheeren, arkitektpartner i Office for Metropolitan Architecture, *Urban Conference*, Stavanger 2004.

sedimentets dobbelthet. Jan Digeruds påbygning av Schinkels nyklassiske fasade i Rådhusgaten 23 B fra det borgerlige sedimentet, som er tatt med i 1987-utgaven av Jenck's *Postmodern Architecture*, er ett eksempel. Omfunksjonering av det funksjonalistiske sedimentets bygnings skall, er et annet eksempel. Bygg som før har huset store industrianlegg blir bygget om for å tilpasses andre tidstypiske formål, som å huse finans- og kulturproduksjon samt kommersielle kjøpesentre. I Europa er eksemplene mange, Dockland i London samt Boston Havn og San Fransisco kan tjene som eksempler internasjonalt. Aker Brygge, var før territorium for Aker Mekaniske Verksted som var en kjerne i arbeidet og verdiskapingen som førte Oslo fram som storby, basert på tungindustri, skipsfart, råvareeksport og utenrikshandel. Stedet var også en bastion for en rik og viktig arbeiderkultur. Oslo Jern og Metall var et ankerpunkt for fagbevegelse, boligkooperasjon, fotballag, streiker, feriekolonier, kamp og reformisme.⁹⁸³ På restene av det funksjonalistiske sedimentet med dets karakteristiske mellommenneskelige omgangsformer, trer den nyliberale kodens mazdaistiske sediment frem der konsumsamfunnets kjøpesenterinntrykk blir overordnet. Her inntok store firmaer innen finans og administrasjon de ominnredede bygnings skallene, som oljefirmaer, Hennes & Mauritz, Dnb og Aker, kombinert med kafeer, teatre og kvartaler med luksusboliger. Aker Brygge kommuniserer også dobbelt "Gemeinschaft"-modellens lavhusbebyggelse og små plasser kombineres med "Gesellschaft"-modellens høyhusbebyggelse i boligdelen. Slik veksler høyhuskvartaler med smale gateløp, smug, plasser og kaifronter som i eldre havnebyer som i Bergen og Stavanger samt i Gamla Stan i Stockholm.

Et avgjørende poeng i vår sammenheng blir derfor hvorvidt *denne faktisitetens dobbeltkommunikasjon kan representere en konstruktiv utfordring* eller oppgave (Wellmer) snarere enn skjebne slik det kan høres ut når Sennet i likhet med Østerberg beskriver "hvor dårlig planlagt" den "materielle kulturen i moderne byer" er.⁹⁸⁴ Når Sennet hevder at "moderne kultur" lider av "skillet mellom det indre og det ytre, distinksjonen mellom subjektiv erfaring og verdens erfaring, mellom selvet og byen", konkluderer han imidlertid annerledes enn Østerberg.⁹⁸⁵

⁹⁸³ Ketil Moe, "Tema med variasjoner - Aker Brygge - Byggetrinn II, *Byggekunst*, nr. 7, 1989, 510.

⁹⁸⁴ Richard Sennett *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, (London/New York: W.W. Norton & Company, 1992), XI.

⁹⁸⁵ *Ibid.*

Det er jo nettopp slike motsetningspar, den sosio-materielle tilnærmingen foregir å komme ut over. På samme måte så vi i Kapittel I at Bourdieu likeledes hevder at hans tilnæringsmåte formår å overskride slike motsetningspar, som skillet mellom subjekt og objekt, individ og samfunn, bevissthet og underbevissthet, samt ekstern forklaring og intern fortolkning. Våre begreper ”forandres ved å bli anvendt på nye værender” ifølge Østerberg samtidig som ”materieellstrukturene danner de omgivelser vi vokser opp i og lever i hele vårt liv” og slik er den ”overveiende del av den sosiale interaksjon i et samfunn materieellformidlet.”⁹⁸⁶ Våre behov ”forandres og utvikler seg etter som de materielle betingelser skifter”, ifølge Østerberg⁹⁸⁷

Vi nevnte at Wellmer hadde tatt utgangspunkt i et nordnorsk eksempel for å vise at uansett hvor fjernliggende et territorium enn synes fra verdensmetropolene, så er det intet unntak fra infrastrukturens og globaliseringens konsekvenser.⁹⁸⁸ Med arkitektur forholder det seg slik at den både ”uttrykker” og ”konstituerer” en gitt livsform, den både artikulere og omslutter den, og tar slik del i ”*endringen*”.⁹⁸⁹ Vi husker fra kapittel II at det skillet som ble innført etter 1789-revolusjonen mellom utdanning av arkitekter (heretter: kunstscole, akademi) og ingeniører (polyteknisk skole), var et skille Le Corbusier ønsket å overkomme i sin utopiske oppfordring til kunstnere om å ”bli ingeniører” for slik å bli i stand til å iverksette et samfunnsmessig gesamt-kunstwerk (kap III). Når arkitekter idag, som på 1930-tallet, forholder seg til to atskilte ”produksjonssfærer” hhv. til ”en estetisk avant-garde” og til en produksjonssfære for ”ingeniører”, så forholder det seg ikke bare slik at arkitektene kan være ”skapende” og ”kreative” i begge, men også slik at brukerne på resepsjonssiden forholder seg både til det estetiske så vel som til det sosiale.⁹⁹⁰

La Défense og Den store arken, (La grande arche), Paris

Et monument ”...en offentlig bygning som skal triumfere over La Défense-bebyggelsens private foretak” Francois Mitterand

⁹⁸⁶ Østerberg, i Sosialfilosofi (4. Utg.) hhv. *Forståelsesformer*, 73 og *Samfunnsmotsetninger*, 137 (Oslo: Gyldendal, 1996).

⁹⁸⁷ Østerberg, *Fortolkende sosiologi I*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1993), 116.

⁹⁸⁸ Jakob Meløe, *The Two Landscapes of Norther Norway*, Ms.

⁹⁸⁹ Wellmer, ”Architektur und Territorium”, 267.

⁹⁹⁰ *Ibid.*

”Den store arken fullfører den historiske akse i vest som begynner med Triumfbuen i øst - innviet to hundre år etter 1789-revolusjonen.”
Christian Dupavillon, Francis Lacloue, *Le Triomphe des Arcs*

Sammenlignet med det borgerlige sedimentets karakteristiske stukatturbekledte murhusrekker i radierende avenuer omkring Triumfbuen, fortøner skyskrapersilhuetten til den nye parisiske bydelen *La Défense* (1983) seg som en krympet versjon av Hong Kong eller New York. Det er nemlig den internasjonale metropolens høyhusbebyggelse slik vi finner den fra Amerika i vest til Asia i øst vi gjenkjenner på *La Défense*. Et globalt arkitektonisk uttrykk for senkapitalismens nyliberale politiske kode synes slik å materialisere seg som ansamling av skyskrapere med maksimal utnyttelse på minimal plass, med *business og pleasure* vegg i vegg. Slik sett karakteriseres *La Défense* av en bygningsmessig fortetning for verdenskapitalens multinasjonale markedsspekulasjoner samt for verdensborgerens mangfoldige konsum av varer og tjenester. Dermed blir *La Defense* et paradigmatiske eksempel på skillet mellom *elite og masse*.

Like typisk som Marsfeltet omkring Eiffeltårnet fremstår for den sosialliberale fortetningens funksjonalistiske sediment fremstår derfor bydelen *La Défense* for den nyliberale fortetningens mazdaistiske sediment. Dette er et relativt avskjermet felt for andre enn turister, de få fastboende samt de drøyt 25.000 som daglig oppholder seg i transitt her og som jobber i høyhusbebyggelsens mange kontorer hovedsakelig med finans, eiendom eller kommunikasjon. Som sete for privatkapitalen er *La Defense* karakteristisk, mens fraværet av massebilismen er *atypisk* og resultat av bevisst planlegging nettopp for å skjerme området. Dermed ble det konstruert underjordiske garasjer samt at den kollektive trafikkåren, undergrunnsbanen (metroen) mellom Paris sentrum og omegn, ble utbygd. Selv om planleggingen av feltet startet på 1950-tallet med området omkring det nyoppførte nasjonale industrisentrumet *CNIT (Centre national des industries et techniques)* så sto byggefeltet ikke ferdig før i 1983.⁹⁹¹

Intensjonen til sosialistregjeringen og Mitterand var ”en offentlig bygning” å ”triumfere” over *La Défense*-bebyggelsens private foretak, da den internasjonale arkitektkonkurransen ble utlyst samme år som området sto ferdig.⁹⁹² Imidlertid

⁹⁹¹ Christian Dupavillon/ Francis Lacloue, *Le Triomphe des Arcs*, (Paris: Gallimard, 1989), 85.

⁹⁹² *Ibid.*

forholder det seg slik at arkitektur verken ”domineret” resepsjonen eller utgjør nøytrale kulisser for vår gjøren og laden. Snarere blir bygde omgivelser, også monumenter, slik Benjamin har beskrevet, noe vi på en gang persiperer i distraksjon og konsentrasjon, noe som erfares fenomenologisk og semiologisk, estetisk og sosialt.⁹⁹³ Konkurransen om et offentlig bygg var kun et ledd i en større offentlig opprustning på området for visuell materiell produksjon (arkitektur, design, kunsthåndverk, billedkunst) som ifølge regjeringen var blitt sterkt forsømt. 1983 markerte dermed også starten på omfattende statlig og kommunal satsning på det offentliges ansvar for det visuelle feltet.⁹⁹⁴

Bygget skulle ”markere tohundreårsjubileet for 1789-revolusjonen, slik Eiffeltårnet markerte hundreårsjubileet”, uttalte konkurransejuryens formann.⁹⁹⁵ Ikke bare var intensjonen *politisk* i den forstand at et offentlig bygg plasseres midt i et område med private foretak, men bygget skulle markere en hyllest til demokrati og menneskerettigheter vis-à-vis det internasjonale verdenssamfunnet. Bygget skulle nemlig være åpent tilgjengelig for publikum, og skulle huse stiftelsen for menneskerettigheter, i tillegg til mediatek, museum for kommunikasjon og teknologi, forskningsinstitutter over et bredt faglig register. I tillegg var det meningen at de fleste av regjeringens ministerier, blant dem ministeriene for urbanisme, arkitektur, bolig og kultur, skulle holde hus her.

Denne intensjonserklæringen til den franske sosialistregjeringens på 1980-tallet minner om målsettingen til de russisk revolusjonære med Tatlins monumentutkast for III Internasjonale som ble utstilt i Paris drøyt seksti år tidligere. Hensikten med begge monumentalbygg har nettopp vært å huse offentlige funksjoner samt å representere en arkitektur i pakt med egen samtids samfunnsstruktur og teknologi.

Mens vi husker at dynamisk bevegelse var karakteristisk for Tatlins skjellettaktige spiraltårn ettersom det omsluttet tre geometriske basisformer, nemlig kube, kjegle og trekant, som alle tre roterte rundt sin egen akse, så er bygget til danske Johan Otto von Spreckelsen, som gikk seirende ut av arkitektkonkurransen, statisk og basert på kuben som basisform. Selve kubeformen var ment å skulle henlede

⁹⁹³ Walter Benjamin, ”Kunstverket i reproduksjonsalderen”, i *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, overs. Torodd Karlsten, (Oslo: Gyldendal, 1975), 132.

⁹⁹⁴ Gilbert Smadja, *Art et espace public. Le point sur une demarche urbaine*; rapport mars 2003, fra Conseil général des ponts et chaussées, Paris.

⁹⁹⁵ Dupavillon/Lacloche, *Le Triomphe des Arcs*, 86.

oppmerksomheten på den universelle urarkitekturens basisfunksjoner med tak, vegger og gulv, der taket slik som i det gamle Østen, skulle svare til urmenneskets forestillinger om himmelen.⁹⁹⁶

At kuben var åpen syntes å være utslagsgivende for at von Spreckelsen vant konkurransen ettersom de forkastede utkastene alle hadde lagt vekt på å stenge La Défense av fra omgivelsene. nettopp å forbinde den gamle bykjernen med omgivelsene rundt.⁹⁹⁷ Den store arken, som navnet indikerer, skulle stå for paktens ark, den demokratiske og menneskerettslige pakten, ”Brorskapets pakt” (La Fondation de l’arche de la fraternité). Resepsjonen av denne gigantiske store kuben var sammensatt. I noen av de utenlandske reaksjonene sammenlignes Den store arken både med føydaltidens Ludvig XIV og med Napoleon Is monarki kort tid etter den franske revolusjon.⁹⁹⁸

Mens det fortsatt var rom for kunstnerisk og arkitektonisk mangfold da Tatlin lanserte sitt konstruktivistiske utkast, ble mulighetene dramatisk innsnevret med Stalins sensur og ensretting slik den russiske paviljongen representerte en kombinasjon av megalomanisk arkitektur og figurativ skulptur på Verdensutstillingen i 1937. På 1980-tallet ble imidlertid den franske sosialistregjeringen utsatt for en annen type ”sensur” nemlig som resultat av privatkapitalistisk dominans. Det var etter at Jacques Chirac øvde påtrykk om å få privatbedrifter inn og drastisk redusere Den store arkens påtenkte offentlige funksjoner. Likefullt ble det skaffet finansiering slik at store deler av kuben, samt hele den sydlige delen, kunne brukes til statlige formål i tråd med den opprinnelige intensjonen.⁹⁹⁹ Slik huser arken i dag faktisk de fleste ministeriene, deriblan for arkitektur og billedkunst, i tillegg til at toppetasjen er utstillingslokale. Dessuten har prinsippet om allmenn tilgjengelighet hele tiden vært overholdt.

Via åpningen viser aksene mot øst og Triumfbuen til historisk fortids borgerlige arkitektur mens aksene mot vest viser utover La Défense og høyhusbebyggelsen der, til et fremtidig ennå ikke utbygget boligområde, *La Grande Axe*, som regjeringen så som

⁹⁹⁶ Ernst Seidl, ”Monument im Dienst der Demokratie? La Grande Arche in Paris”, i *Architektur als politische Kultur*, red. Hermann Hipp og Ernst Seidl, (Berlin: Dietrich Reimer, 1996), 311.

⁹⁹⁷ Johan Otto von Spreckelsen døde før han fikk se sitt livsverk fullført, den 16.3.1987, og Paul Andreu, sjef for Paris lufthavn *Aéroports de Paris* (AdP), gjennomførte byggingen. Ibid.

⁹⁹⁸ Ibid., 315.

⁹⁹⁹ Ibid.

en utfordring å utforme. Området var bare ett av flere som Mitterandregjeringen ved tiltredelsen hadde planer for som del av langt mer omfattende programmer for arkitektonisk og kulturell opprusting. Isolert sett kan bolibyggingen på La Grande Axe derfor minne om en tilsvarende men langt mer beskjeden plan som en tidligere fransk regjering sto bak, nemlig mellomkrigstidens samlingsregjering under sosialisten Léon Blum. Den gangen var planen å avhjelpe husnøden i Paris nettopp ved boligbygging på deler av Marsfeltet etter avviklingen av Verdensutstillingen i 1937 som regjeringen hadde stått ansvarlig for. Planen som ble lansert i forbindelse med opprettelsen av en internasjonal organisasjon for arkitekter, måtte imidlertid skrinlegges. Mitterandregjeringens plan derimot, om å bygge 45.000 boliger, idrettsbaner, kinoer og kulturhus, er med få modifikasjoner blitt gjennomført.¹⁰⁰⁰

Den store arken fungerer både som et landemerke som lar oss se nåtid som en åpning der fortid og fremtid kontinuerlig møtes, men også som møtested for kommunikasjon mellom individer med ulike sosiale, etniske og kulturelle forutsetninger. At kubens åpning materielt og symbolsk representerer et multikulturelt samfunn, innebærer imidlertid ikke noen enveisbillett til kommunikasjon og til generell tilgjengelighet, men til en konstant ”dialektisk” prosess.

Relasjonen by-arkitektur-kunst gva sosiomaterie etter omorganisering av det visuelle feltet med eksempler fra Strasbourg - Armajani og Hadid

”Resepsjonen virker mindre via oppmerksomhet enn vane. Når det gjelder arkitektur, er vanen til og med avgjørende for den optiske resepsjonen av arkitektur” Walter Benjamin

Våre byer er ikke museer. Men hvis de gjør plass for Benetton og Mac Donald, bør de også gjøre plass for Siah Armajani, Berth Theis og Zaha Hadid.” Michel Krieger

”Offentlig kunst har sosiale funksjoner....Den offentlige kunstens språk er en blanding av samfunnsvitenskap, kunst, arkitektur og byplanlegging.” Siah Armajani

Byen avgrensnes ikke lenger til arkitektoniske sentre som i føydalepoken da bebyggelsen grupperte seg rundt katedralen som religiøst sentrum slik vi fortsatt ser det relativt intakt i Chartres og i Strasbourg, eller til fyrstelige slottsanlegg og kongelige plasser slik vi har sett det under Ludvig XIV. I stedet er ”byen” avløst av

¹⁰⁰⁰Seidl, ”Monument im Dienst der Demokratie”, 316.

bebygde territorier uten begynnelse og slutt, *sosio-materielle fortetninger*, bundet sammen av privatbilismens veitnett supplert av den offentlige kommunikasjonens skinneganger som tog og T-bane.

Som en avgrenset nybygget bydel og dermed som et stykke ”rent” mazdaistisk sediment, representerer *La Défense* et unntak fra det som er langt vanligere nemlig at det ferskeste sedimentet overlager tidligere sedimenter som en palimpsest der rester av de foregående fortsatt både er synlige og i bruk, slik vi skal se eksempler på fra Strasbourg. Poenget i vårt sosialhistoriske perspektiv, er at det ikke bare er ”byen” som har endret seg men mer generelt relasjonen *by-arkitektur-kunst*. Fra antikkens oversiktlige agora til Romas barokke ansamling av kirker, fontener og palasser der ”hver brostein var impregneret” (Benjamin) og videre via det borgerlige sedimentet i Paris med offentlige monumenter, og museenes kunstsamlinger til privatboligenes murbebyggelse omkring Triumfbuen der boulevarder og plasser var befolket med statuer som fremsto som ”fantasmagori av stein” (Benjamin) til Tokyos megakonstruksjoner, skyskrapere og kommunikasjonsbaner ispedd neonskilt og ekshaust, med sitt kaotiske inferno av bevegelse, lyd, lukt og lys.

I disse sosio-materielle feltene som ikke lenger er byer, er kunst heller ikke lenger en statue på plassen eller en nonfigurativ skulptur på kjøpesentret, men lyd i lyktestolper, lysprosjeksjoner på bygninger, video i passasjer, fotografier på husvegger, installasjoner i rundkjøringer, bearbeiding av store territorier samt utallige andre uforutsigelige kunstnerisk initierte intervensjoner også på folks offentlige møtesteder og arbeidsplasser.

Beskrevet på denne måten blir det opplagt at hverken skillet offentlig-privat, stat-borger eller *relasjonen by, arkitektur og kunst* kan beskrives med en tradisjonell terminologi. Ettersom gamle begreper er ute av fase med den faktisk foreliggende sosio-materie, må andre begreper og tilnærminger til. Når vi til dette formålet har insistert på kombinasjonen av den sosio-materielle tilnærmingen med det *historisk relative* og det *sosialt relasjonelle* kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon så er det ikke minst for å få vist eksempler på den i Frankrike politisk initierte omstrukturering av hele feltet for statsstøttet visuell produksjon, distribusjon og resepsjon som omfatter arkitektur, design, film, foto, kunsthåndverk, billedkunst. Denne reformen er både forårsaket av og har fått følger for, *selve måten å tenke relasjonen by-arkitektur-kunst på*.

Derfor er det under avsnittet for Mazdaistisk sediment at vi tar for oss

Strasbourg-eksemplene ettersom det dreier seg om offentlige oppdrag som *bearbeiding av territorier med sosiale konsekvenser*. Selv om vi her kun nøyer oss med å orientere om en del av nyordningen, fastslår vi at dreier det seg om samsvar mellom holdning og handling, der radikale forestillinger ikke forblir tegnebredtseksperimenter eller akademiske argumenter men omsettes i praksis i oversensstemmelse med Wellmers bruksestetiske perspektiv der det dreier seg om et komplisert kollektivt *gesamtkunstwerk* som konstruktivt svar på nyliberalismens ”sprawl”-tendenser.

La nouvelle commande (Bestillingsfondet) er bare en del av en større handingsplan og en endret filosofi der det offentlige påtar seg økt ansvar samt søker å forholde seg til det visuelle feltet i sin helhet i skalaen fra design, arkitektur, film, foto til kunsthåndverk og billedkunst.¹⁰⁰¹ På fire år ble det skapt et nasjonalt senter for tredimensjonal kunst, en filmskole og en skole for industriell kreativ produksjon – samt igangsatt en omfattende desentralisert ordning der hver region (totalt 32) skulle ha hvert sitt kunstmuseum og hvert sitt budsjett for bestilling av kunst på offentlige steder. En statsansatt kunstekspert i hver av de 32 regionene står ansvarlig for budsjett og utvalg av konsulenter fra ulike fagdisipliner.¹⁰⁰²

Endringen er så radikal at det eneste fellestrekket med den gamle ordningen synes å være at det fortsatt dreier seg om *offentlig* bestilling. Staten frigjør kapital til disposisjon for det nye fondet, som brukes til omfattende offentlige oppdrag og stedsforming i pakt med byplanleggingen. Den ”gamle ordningen” som er den vi finner i etterkrigstidens fond for offentlig kunst som er basert på en forhåndsøremerking av en viss prosentatsats av midlene bundet til offentlige byggeprosjekter – inngår som en liten del av denne større nye ordningen. De lokale museene og budsjettene for stedsrelatert kunst er for eksempel uavhengige av prosentordningen. Det er viktig å presisere at ordningen ikke er forbeholdt franske kunstnere men gjelder kunstnere internasjonalt. Staten finansierer ikke slike omfattende stedsformingsprosjekter i sin helhet, men kan bistå med 30-50% av midlene, supplert av andre finansieringskilder, så vel offentlige som private (for

¹⁰⁰¹ Robert Fleck, ”Un regard sur la commande publique”, i *État des lieux. Commandes publiques en France, 1990-1996*, (Paris: Éditions du Regard, 1996), 12-32.

¹⁰⁰² Francois Barré, ”Une esthétique de la tension”, i *Le Débat*, ”L’art pour construire la Ville”, 303-34, og i intervju 30.6.2005.

eksempel den enkelte kommune, en lokal industri, et medieforetak e.l.). Staten er dermed også en legitimerende instans som kan gjøre prosjektet troverdig for potensielle sponsorer. Imidlertid blander ikke staten seg inn i den enkelte komité's anliggende fordi den allerede via sin stedlige konsulent, kunstner, kritiker eller kunshistoriker, har sikret seg en faglig kompetent representant i arbeidet. I det hele tatt innebærer den nye strukturen en respekt for den lokale ekspertisen og en involvering av langt flere mennesker enn den forrige ordningen. Til gjengjeld forutsetter nyordningen en dialog mellom stat og region ved to årlige møter der prosjekter presenteres og diskuteres.

Kapitalen som er frigjort til store offentlige oppdrag, har ikke bare åpnet opp for mest avanserte praksisene på samtidskunstfeltet men også for andre kunstarter som litteratur, film og dans som for ”nyttedisiplinene” arkitektur og design mv. Det dreier seg ikke lenger om utplassering av en gjenstand, men om stedsforming i dialog med byplanleggingen. Allerede i utgangspunktet distanserer nyordningen seg således fra den *historisk skapte motsetningen* som tilsier at arkitekter primært produserer for nytteformål og sekundært for estetiske hensyn, mens kunstnere primært produserer for estetiske hensyn men kun sekundært for ulike sosiale funksjoner utover den estetiske. Jo mer ansvar som delegeres, jo mer effektive og utfordrende blir prosjektene fordi avstanden mellom de impliserte partene er kortet ned.¹⁰⁰³ Prosessen inviterer også til deltakelse der den enkelte innbygger selv kan bidra i stedsformingen av nærmiljøet ettersom lokalbefolkningen suksessivt rekkes med i debatten via møter og seminarer.

Eksemplene fra Strasbourg viser konkrete eksempler på hvordan nyordningen fungerer. Strasbourg er en by på størrelse med Oslo nordøst i Frankrike nær grensen til Tyskland der elven Rhinen skiller byen fra Kehl på den tyske siden. Gjennom lengre tid hadde lokale krefter i Strasbourg arbeidet for å *fjerne biltrafikken* fra den gamle bykjernen omkring middelalderkatedralen og samtidig ruste opp offentlig kommunikasjon blant annet ved bestillingsoppdrag til to eksisterende trikkelinjer A og B. Til denne konsulentjobben ble kunstneren Michel Krieger valgt direkte inn i byrådet uten å være medlem av noe politisk parti men som medlem av Rådet for

¹⁰⁰³ Wellmer, ”Architektur und Territorium”, 271.

offentlige oppdrag på riksnivå.¹⁰⁰⁴ Han fikk med seg to kunsthistorikere, hhv. Christian Bernard, direktør for *Musée d'Art Moderne* i Genève og Christophe Amman direktør for *Museum für Zeitgenössische Kunst* i Frankfurt am Main. Disse to samarbeidet deretter med Krieger om å nedsette et bredt sammensatt utvalg med folk som hadde både økonomisk og kulturell bakgrunn, både offentlig og privat tilknytning. Det gjelder for tilsvarende tverrfaglige komiteer at de omfatter mange profesjoner byplanleggere, historikere, sosiologer, arkitekter, representanter for småbedrifter og kommune etc.

Første etappe i prosessen, etter at komitéen var etablert, besto av en kartlegging og ”diagnostisering” av de aktuelle bydelene eller områdene slik nyordningen legger opp til. Noen komiteer kan således arbeide i to år eller mer kun med kartlegging av områdets *historie, topologi og bebyggelse* samt med å sette seg inn i innbyggenes ulike bruksområder, trafikknett, ferdelsårer, og i det hele tatt hvilke måter brukerne erfarer bydelen på. I kartleggingen gjøres hyppig bruk av fotografi og video i tillegg til intervjuer av brukere.

I tilfellet Strasbourg søkte komiteens medlemmer å unngå å tenke ”kunst” i tradisjonell gjenstandsbasert forstand men heller la *selve erfaringsprosessen av byens gater og streder, ferdelsårer og plasser* være utslagsgivende for å tenke konstallasjon by-arkitektur-kunst annerledes. Slik mente komiteen det ikke nødvendigvis skulle være kunst på hver av trikkelinjenes holdeplasser. Det var avgjørende å unngå at kunst bidro til ”visuell forsøpling” ifølge kunstneren Krzysztof Wodiczko.¹⁰⁰⁵ Det er også viktig å presisere at La nouvelle commande ikke er forbeholdt samtidskunstnere alene selv om disse nettopp betjener seg av mange medier, men at ordningen også omfatter forfattere, musikere, landskapsarkitekter, designere, filmfolk, fotografer og arkitekter.

Dermed åpner komiteen for dialog med yrkesgrupper som forholder seg til offentligheten som til offentlige steder på ulike måter. Når komiteen så har valgt sine skribenter, landskapsarkitekter og kunstnere, kom en fase med vurdering av modellen(e) og et tett samarbeid i utarbeidingen av fremdriftsplan og hvilke typer ekspertise som trengs på hvilke tidspunkt(er) i prosessen. Selve gjennomføringsfasen

¹⁰⁰⁴ Michel Krieger, i intervju 4. desember 2001 og 26. juni 2005.

¹⁰⁰⁵ Krzysztof Wodiczko, ”Strategier for offentlige henvendelser. Hvilke media, hvilken offentlighet?” i *UKS Forum for samtidskunst*, nr. 1/2 1997, red. Bjørn Bjarre, 14-15.

ble fulgt opp av de statlig oppnevnte kunsthistorisk eller kunstnerisk utdannede konsulentene. Prosessen ansees ikke for å være over når selve prosjektet er gjennomført, men omfatter også formidling underveis og i etterkant. Det kan være i form av utstilling av modeller, visning av videoer, invitasjon til diskusjonskvelder invitasjon til barnehager, skoler og gamle hjem om å delta på møter. Disse formidlingsinitiativene tas for å hindre at brukerne passivt overlater utforming av nærmiljøet til eksepertisen alene og dermed til andre enn beboere og brukere. Noen av prosjekter som er ment å være permanent kan revideres og tilpasses relevant kritikk underveis. Andre prosjekter som er tidsbegrensede og forgjengelige går sin ubønnhørlige gang som inngrep i nærmiljøet, det være seg musikk eller tale via høyttalere, videoer i utemiljøet, installasjon og performance i parker og på plasser for eksempel. Det nye bestillingsfondet har også tatt initiativ til virtuelle oppdrag med visning samt åpne dialogkanaler for å aktivisere nettbrukere utover det aktuelle lokale stedet.

To av de utvalgte eksemplene fra Strasbourg, en bro av iransk-amerikanske *Siah Armajani* (1934-) og den arkitektoniske utforming av den ene trikkelinjens endeholdeplass og parkeringsplass av irakiske *Zaha M. Hadid* (1950-), er valgt ikke bare fordi begge trekker veksler på forgjengere fra mellomkrigstiden, som Malevich (suprematisme) og som El Lissitzky og Tatlin (konstruktivisme), men først og sist fordi prosjektene er paradigmatisk eksempler på samtidskunst og postmoderne arkitektur.

I sine refleksjoner om kunst på offentlig sted, skriver Armajani at det ikke dreier seg om "nazikunst eller stalistisk kunst" eller om fornedring, men om "å gjøre ære" på mennesket.¹⁰⁰⁶ Heller dreier det seg "ikke om kunstnermyten, men om bybeboerne" og ikke om kløften mellom "kultur og offentlighet" men om *kunst som offentlig*. Således har offentlig kunst "sosiale funksjoner...dens språk er en blanding av samfunnsvitenskap, kunst, arkitektur og byplanlegging."¹⁰⁰⁷

Armajani lever opp til sitt credo som internasjonal brobygger i mer enn en forstand. Hans brokonstruksjoner som *The Beloit Fishing Bridge* i Wisconsin Three Skyway bridges i Leipzig og *La Passerelle Simmel* i Strasbourg er alle eksempler på

¹⁰⁰⁶ Siah Armajani, "Kunst im öffentlichen Raum und die Stadt", i *Public Art/Kunst im öffentlichen Raum*, red. Florian Matzner, (München: Hatje Cantz, 2001), 100.

¹⁰⁰⁷ Ibid.

tverrfaglig tilnærming der drivkraften har vært den spesifikke sosiale bruken i hvert enkelt tilfelle. Da han startet med det han kalte arkitektonisk skulptur (*architectural sculpture*) sammen Nancy Holt med flere, var det ledd i en motkulturell bevegelse som tok avstand fra den hegemoniske ideologien om kunst som selvtilstrekkelig og autonom. Snarere enn å bygge bro mellom kunst og arkitektur, gjaldt det å utforske ”the missing link”, det historisk skapte skillet mellom kunst som sosialt uavhengig og autonom versus arkitektur (og monument) som sosialt funksjonell, og dermed ble det interessant å utforske resepsjon, persepsjon og erfaring. Dette hadde også vært drivkraften for andre kunstnere uansett hvor ulike tilnærmingene enn synes ettersom mange var opptatt av forholdet ting/språk, materiell/immateriell, tid, prosess og bevegelse. Det gjelder Gordon Matta-Clark’s temporære avdekking av falleferdige nedrivningsklare hus (*anarchitecture*) og Christo og Jeanne Claudes midlertidige tildekking av bygg, broer og monumenter. Likeledes gjelder det for annerledes bruksmåter av ordet monument som Robert Smithson i *Passaic Monuments*, fotoserien av et nedlagt fraflyttet industristed, og når Claes Oldenburg kaller sine forstørrede bruksgjenstander som klesklype og leppestift for monumenter. Videre gjelder det for Robert Irwin og James Turrell’s installasjoner med elektrisk lys som for eksperimenter som innlemmet naturens egen prosess av lys og mørke, forgjengelighet og gjenfødelse, slik Nancy Holt’s *Suntunnels* og R. Smithsons *Earth-works*.

Ettersom arkitektur pr definisjon var ”sosial” og en monumental skala i seg selv var avgjørende for erfaringen, forstørret Armajani små modeller og søkte å lage en index for både ”kunstneriske og arkitektoniske muligheter”.¹⁰⁰⁸ Christo og Jeanne Claude på sin side sammenlignet sin kunstproduksjon med byplanleggerens. I og med at erfaringen av bygde omgivelser ble del av ”kunsterfaringen”, som for eksempel innpakkingen av broen Pont Neuf i Paris i 1984, ble de tvunget til å stille spørsmålet ”What is art?” og hvor grensen går mellom kunst/ikke-kunst.¹⁰⁰⁹

Når Armajani på sin side fastslår at ”kunst har sosiale funksjoner” så reduserer han stedsformingen verken til Gemeinschaft-modellens nærhet eller til Gesellschafts-

¹⁰⁰⁸ Sitert etter Irwing Sandler, *Art of the postmodern Era From the Late 1960s to the Early 1990s* (Boulder, Colorado: Icon Editions, 1996) 172-73.

¹⁰⁰⁹ Robert Enright, ”Now You See It, Now You Don’t: The Legendary Art of Christo”, *Border Crossings*, jan. 1992) 35, sitert etter Sandler, *Art of the postmodern Era*, 168.

modellens fremmedgjøring, men søker å definere dette ”arbeidsfeltet med sosialt innhold” som et sammensatt og komplekst felt. Kontekst er materiell og ”tinglig” men kan verken avgrenses med ”en romlig grense” eller reduseres til et ”visuelt tegn”.¹⁰¹⁰ Da Armajani ble valgt av komiteen i Strasbourg, så brukte han tid på å gå opp terrenget og studere miljøet. Han hadde merket seg at området rundt den siste tredjedelen av trikkelinjen han ble bedt om å bidra med prosjekter til, var sosialt belastet med mye arbeidsledighet og ungdomskriminalitet. Spesielt var dette konsentrert i ”drabantbyen” av høyhus på øya i elven som renner gjennom Strasbourg. Videre hadde han observert at øybefolkningens store andel av tenåringer måtte tilbakelegge en unødige lang ”omvei” for å komme til ungdomskolen på fastlandet ettersom de måtte gå i den avlange øyas lengderetning til broforbindelse, mens ungdomsskolen i luftlinje befant seg et par hundre meter unna på øyas kortsida. Denne observasjonen var foranledningen for Armajanis brokonstruksjon *La passerelle Simmel* i 1999. Gangbroen er en kopi av tyskproduserte leketøystogsettet *Märklin*, og skapte forbindelse mellom øyas og fastlandets beboere. I tillegg er gangbroen tenkt som en visuelle påminnelse om hvor trikkelinjen går. Dikt med inntrykk fra byen av lyrikeren Jacques Roubaud er preget inn i brokonstruksjonen, og disse kan studeres på nært hold ved å benytte broens fastkonstruerte sittegrupper.

I intervjuer Armajani hadde gjort med ungdommen, fremgikk det at flere aldri hadde trått over terskelen til et museum. Broen representerte deres første forbindelse med kunst uten at de nødvendigvis var seg bevisst at broen var en ”kunstbro”. Uansett har broen gjort mange nysgjerrige på kunstens univers, og en av ungdommene hadde lært seg Roubauds dikt utenat.¹⁰¹¹

Over to tiår før broen sto ferdig stilte Armajani ut en huskonstruksjon på en talentdugand som Guggenheim Museum i N.Y. inviterte til som han kalte *Lissitsky's Neighborhood, Center House*. En sak er at konstruksjonen inneholdt motiver, farger og teknikker med henviste til de russiske konstruktivistene som, slik Naum Gabo beskriver det, ville legge grunnlaget for ”the whole edifice of our everyday existence.”¹⁰¹² En annen sak er at kompleksiteten og motsetningene i dette arbeidet av

¹⁰¹⁰ Armajani, ”Kunst im Öffentlichen Raum in die Stadt”, 100.

¹⁰¹¹ Ekskursjon på stedet i 4. Desember 2001 samt intervju med Michel Krieger.

¹⁰¹² Naum Gabo, ”Sculpture: Carving and Construction in Space”, i *Circle International Survey of Constructive art*, red. J.L. Martin, Ben Nicholson og Naum Gabo (London: Faber & Faber, 1937) 111, sitert etter Sandler, *Art of the Postmodern Era*, 192.

Armajani refererte til postmoderne arkitektur, slik Robert Venturi nettopp beskrev den i *Complexity and Contradiction in Architecture*.¹⁰¹³

Nettopp *kompleksiteten* var det som forhalte realiseringen av prosjektene til irakiske Zaha M. Hadid. Da hun som første kvinne i 2004 ble tildelt den internasjonale arkitekturprisen Pritzker Prize i St. Petersburg, en pris som er like prestisjetung som Nobelprisen for vitenskapsmenn og som bare Sverre Fehn har mottatt her til lands, uttalte juryens formann Lord Rotschild at hun som fjerde-årsstudent i Architectural Association School of Architecture i London der Rem Koolhaas var lærer, ble kalt ”Malevichs Tectonik”.¹⁰¹⁴ Hun presenterte prosjektene ved hjelp av malerier med en flytende, virtuell, sciensfiction-inspirert karakter der referansen til El Lissitzy, Kasimir Malevich og Vladimir Tatlin var tydelig.

Nonfigurativt maleri som presenterte dynamiske tredimensjonale former der hun kunne leke med forskyvning av plan, fordreining av fasader, forhøyning av nivåer og aksonometrisk projeksjon, ble for henne et springbrett for mulig overskridelse av arkitekturens tradisjonensbundne motsetningsforhold mellom inne/ute, oppe/nede, fasade/innerom etc. Det var ikke før hun studerte Tatlins tredimensjonale konstruksjoner at hun selv ble i stand til å gjennomføre i volum og masse motiver som før var begrenset til hennes todimensjonale malerier. Imidlertid tok det lang tid før hun endelig maktet å realisere prosjekter i samsvar med idealene om dynamisk bevegelse uten å måtte gå med på for mange kompromisser.¹⁰¹⁵ Dessuten kom teknologisk nyvinning henne til unnsetning, ettersom hun til fulle fikk utnyttet computerbaserte tegneprogrammer som i dagens arkitektunivers så vel som i filmens verden er blitt selvfølgelige hjelpemidler.

Utover konstruktivistenes kompromissløse fordring om dynamikk, var Zaha Hadid i likhet med flere arkitekter og kunstnere opptatt av å la selve *stedet* legge fordringer på den arkitektoniske konstruksjonen slik likeledes Sverre Fehn og arkitektene i Snøhetta gjør. Det gjaldt å frigjøre krefter som ligger immanent i hvert enkelt prosjekt. Store fototrykk ble sammen med naturens elementer luft og vann

¹⁰¹³ Armajani har uttalt at han var influert av Robert Venturi's postmodernistiske arkitektur og skrifter, særlig *Complexity and Contradiction in Architecture* (114), sitert etter Sandler, *Art of the Postmodern Era*, 192.

¹⁰¹⁴ Presskommuniké, on-line media kit. <http://www.pritzkerprize.com>.

¹⁰¹⁵ Zaha M. Hadid, intervjuet i *El Croquis*, 1991.

viktige medier i hennes virtuelle fantasier. Hun plasserte et hotell i Hungerford Bridge på breddene av Thames, der hun ”trakk på suprematistiske former for å møtekomme de krav som stedet stilte” uttalte juryformannen da han utdelte Pritzker Prize.¹⁰¹⁶

Avgjørende for Zaha Hadid, da hun ble stilt overfor utfordringen om å konstruere en endeholdeplass og en parkeringsplass på trikkelinje A i Strasbourg, var nettopp via vinkler, stråstilte linjer, spill med glass og materialer, å vitalisere folks erfaring.¹⁰¹⁷

Når det gjelder *De to elvebredders hage* på hver side av broen over Rhinen, som markerer grensen mellom Tyskland og Frankrike, dreier det seg ikke bare om et tverrnasjonalt og tverrfaglig samarbeid som overskrider grenser mellom stater, etater og yrker, men også om et ”grenseoverskridende” prosjekt når det gjelder måten å tenke *relasjonen by-arkitektur-kunst* som *prosess* i et globalt samfunn. Mens ordene ”park” og ”plass” assosieres med avgrensede steder som kultiverer ”sosial konservatisme”, så åpner ordet ”hage” for ”le devenir”, et fremadrettet prosjekt og for kontinuerlig kultivering, ifølge Michel Krieger som har ledet dette omfattende kollektive prosjektet med deltakelse fra en rekke instanser og fra landskapsarkitekter, ingeniører og billedkunstnere.¹⁰¹⁸ Nettopp dette området, der det er fåfengt å tenke nasjonal og kulturell identitet som avgrenset størrelse fordi området i mangel av sivil konflikt og krig opp gjennom historien har vært tysk og fransk om hverandre og innbyggerne ergo identifiserer seg med begge nasjoner og kulturer, inviteres vi til å tenke på tvers av gjengse begreppskiller for territorial som sosial organisering. Nettopp i forsøket på å tenke igjennom ”den sosiale organiseringen på nytt”, har forestillingen om ”gjensidig avhengighet” og ”nødvendigheten av å ta vare på naturen for å ta vare på oss selv” vært førende i teamets refleksjon om ”politiske, økonomiske og sosiale” forhold.¹⁰¹⁹ Når Francois Barré, en av Mitterandregjeringens ansvarlige for iverkverksette strukturendring på det visuelle feltet (arkitektur, design, billedkunst, kunsthåndverk mm.), trekker frem et sitat fra Zaratustra av Nietzsche, så er det ikke for å assosieres til totalitær herre-tenkingen, men for å la sitatet virke i en endret

¹⁰¹⁶ Presskommuniké, <http://www.pritzkerprize.com>

¹⁰¹⁷ Ifølge Michel Krieger, i intervju 4.12.2001, Strasbourg.

¹⁰¹⁸ Michel Krieger, ”Pourquoi le jardin des Deux Rives?” i *Le Jardin des Deux Rives. La genèse du projet transfrontalier entre Kehl et Strasbourg/Der Garten der Zwei Ufer. Entstehungsgeschichte des Projektes zwischen Strasbourg – Kehl*, Ouvrage collectif sous la direction de Michel Krieger, (Strasbourg: Amalgame Impression, 2004), 31.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, 36.

kontekst: ”Det som er stort ved mennesket, er at det er en bro og ikke et mål”.¹⁰²⁰
Snarere enn et ferdig resultat, konfronteres brukerne med et kunst-arkitektur-by territorium som ikke bare endrer seg i pakt med årstidene, men i pakt med brukernes deltakelse og med deres eventuelle endringsforslag, slik verdenssamfunnet er i konstant forandring.

B Kunstmuseer i en postmoderne tid – museer for samtidskunst

Ingress: Kjennetegn på kunstmuseer i en postmoderne tid og på museer for samtidskunst

Samtidskunstens kommunikasjonsinnstilte sammensatte praksiser (video, installasjon, performance) som tar mange materialer og medier i bruk, kombinert med kritisk utforskning av museet som institusjon, har bidratt til 1) overskridelse av hevdvunne utstillingskonvensjoner 2) etableringen av en historisk ny museumskategori og 3) initieringen av en annerledes museumsarkitektur.

Slik tilrettelegger distribusjons- og formidlingsleddet for egnede resepsjonsmåter av en variert kunstnerisk produksjon der opplevelse og kommunikasjon erstatter kontemplasjon som resepsjonsmodus. Ideene om et museum som et historisk kronologisk oppslagsverk skrinlegges, til fordel for temaautstillinger og prioritering av enkelte kunstnerskap vist i egne saler. Et museumsbesøk kan innebære å se på bilder, fotografier og video, overvære en performance, oppleve en installasjon, lese tekster, skrive, løse rebus mm.

På terskelen til det tredje årtusen – gåtefull tvetydighet - ”børs og katedral”

”Museene, de nye kulturkatedralenes...funksjon, er å tilby kulturmyter i form av konsumgoder, den faktiske prisen blir gjemt bak påskudd om individuelle verk og personlig frihet.”
Benjamin Buchloch

”*Bread and circuses* hadde avløst det gamle Janus-hodede *insturire et plaire*” Peter Vergo, 1989

”Det spektakulære museet representerer motsetningen mellom kjøpesenter og katedral. Charles Jencks, 2000

Den motsetningsfylte og tvetydige kombinasjonen av katedral og kjøpesenter er et *tidstypisk* trekk for kunstmuseer i vår postmoderne nyliberale epoke. Det er et trekk som fremkaller publikums ambivalens. Idag er karakteristikkene av museets tvetydighet nærmest blitt allemannseie og klisjé. ”Børs og katedral”, ”profan helligdom”, ”kapitalismens kvasireligiøse høyborg” og andre lignende karakteristikkene, er uttrykk som i dag brukes like mye av seriøse forskere, som av politiske demagoger og

¹⁰²⁰ Sitert etter Francois Barré, i *Le Jardin des Deux Rives*, 9.

drosjesjåfører. Ikke bare er det kunstmuseene i boomen av museumsbyggeri som er de mest pretensiøse og påkostede, men de er utvilsomt også de mest gåtefulle og tvetydige.

Den uforlignelige symbolske kapital som kunstmuseene kan sies å representere, har nok bidratt til den store satsingen på kunstmuseer internasjonalt de siste tiårene. Amerikanerne satset 650 millioner dollar på nye Museum of Modern Art, mens franskmennenes museumsbudsjett under Mitterandregjeringen var oppe i 6.3 milliarder francs inklusive det nye Louvre med Peis pyramide. Bare på 1980-tallet ble det etablert over 50 nye museer og sentre utelukkende forbeholdt samtidskunst. Kunstmuseene er ikke bare kapitalkrevende, men de skaper også kapital som turistattraksjon. Guggenheimmuseet i Bilbao (Gehry) er et treffende eksempel. Det faktum at baskerne tjente inn over \$400 million dollar på to år som direkte følge av museet, har skapt ringvirkninger internasjonalt for investorer og folk langt utenfor de museums-frelstes rekker som håper på gjentakelse av suksessen i sine egne byer.¹⁰²¹ Ingen andre museers gjenstander har vært så myteomspunne som kunstmuseenes.

At kunstmuseet utgjør objekt for økonomisk investering, har snarere fremmet enn hemmet kunstens mytiske dimensjon. Kunstens kroneverdi og kult(ur)verdi blandes ofte sammen fordi kunstvaren nettopp synes å unndra seg de markedsmechanismene den er underlagt ved å spille på at den er ekte (autentisk), sjelden (unik) og som oftest signert av kunstneren.

Selv etter at kunst (samtidskunst) sluttet med å være utelukkende håndlaget og mediumspesifikk, dvs. begrense seg til medier som maleri, skulptur og grafikk, men også ble produsert i et utall medier med samtidens teknologi, og i masseopplag, har den mytiske dimensjonen forbundet med kunsten og dens institusjon, kunstmuseet, ikke avtatt; snarere tvert imot. Oppmerksomheten synes bare forskjøvet fra kunstgjenstanden i og for seg, til kunstneren og dennes kunstneriske univers, noe som har styrket den karismatiske ideologien ytterligere.

Ettersom det dreier seg om sammensatte praksiser, material- og mediemangfold, blir opphavsmannen desto viktigere, og kan nærmest sies å erstatte det klassisk kunstverkets signatur. I de nye museene har saler blitt stilt til disposisjon for enkelte utvalgte kunstnerskap alene. I dagens samfunn er kunstfeltet et relativt

¹⁰²¹ Sitert etter Schmedling, "Kunstmuseer", i *Museer i fortid og nåtid*. Essays i museumskunnskap. Red. Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang. (Oslo: Novus, 2003), 224.

autonomt felt, en egen samfunnssektor for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, som det stiles store, tildels mostridende forventninger til. Hva slags betydning kunst har i så henseende, oppsummeres treffende av den tyske samtidskunstneren Jochen Gerz ”Alt man ikke lenger tiltror regjeringen, blir som lik en religion rettet mot kunsten – økologi, utopi, arbeidsledighet, utlendingehat mm.”¹⁰²²

Da André Malraux tiltrådte som verdens første kulturminister i Frankrike på 1960-tallet, var det nettopp med håp om at en ny kulturinstitusjon skulle bidra til å fremme ”kunstens demokrati” i et omfang like stort som kristendommens i middelalderen, nemlig kulturhusene.¹⁰²³ Kulturhusene skulle være det ”20. århundres katedraler”, senter og utgangspunkt for det lokale kulturliv.¹⁰²⁴ Det var gjennom kunsten menneskets middel til kollektiv forløsning lå, ifølge Malraux, fordi mennesket her kunne ta hånd om egen skjebne. Kunsten skulle triumfere over individets ensomhet og kommersielle drømmefabrikker som Hollywood og Disneyworld. Hans ønske var at kulturhusene dermed skulle representere individets forløsning på verdslig grunnlag, slik katedralene representerte en forløsning på religiøst grunnlag.

Riktignok kan Pompidousentret (*Centre Beaubourg*) i Paris, som ble reist i 1977 etter at de gamle markedshallene (*Les Halles*) var blitt revet, sies å utgjøre et slikt kulturhus på riksnivå ettersom mange av de funksjonene som kulturhusene var tiltenkt her har fått plass vegg-i-vegg: museum, bibliotek, teater, bokhandel mm. Imidlertid kom aldri Malrauxs spådom om kulturhusenes utbredelse til å gå i oppfyllelse. Bare elleve kulturhus ble etablert.

Derimot var det museene som ved inngangen til det tredje årtusen, skulle få en utbredelse på linje med den katedralene hadde i det annet årtusen. Hver dag året rundt åpnes det i Europa et nytt museum. Flere større museer er blitt bygget for å feire år 2000 enn det ble bygget katedraler i år 1000. I USA, Japan, Tyskland, Frankrike og

¹⁰²² Jochen Gerz sitert etter Hans-Joachim Manske, ”Wie ästhetisch und wie sozial muss öffentliche Kunst sein?”, *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*, red. Falko Herlemann/Michael Kade, (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996), 63.

¹⁰²³ Flemming Behrendt ”Det hellige almindelige museum”, *Weekendavisen*, København, 19.-25.2.1993.

¹⁰²⁴ Ibid.

Storbritannia har satsingen på nye museer vært eksplosjonsartet. Milleniumprosjekter i Storbritannia alene krevde 5 milliarder pund.¹⁰²⁵

I vår sammenheng innebærer dette at kunstmuseene på verdensbasis utgjør en egen relativt uavhengig samfunnssektor i kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon med sine spesifikt tvetydige funksjoner. I likhet med universitene, disponerer museene egne forskere og formidlere, men til forskjell fra dem, utgjør museene kulturindustrielle fabrikasjonssteder for alskens produkter. Museene er arbeidsplasser for tusener av kunsteksperter og kunstnere, som igjen skaffer arbeid og sysselsetter journalister og andre utenfor museet. Bare i New York var det i 1982 hele 14.000 kunstnere med galleri- og museumstilknytning, mens tallet på uteksaminerte fra høyskole og universitet av kunsthistorikere og kritikere, malere og skulptører var oppe i 35.000 i 1984. Ifølge disse tallene skulle det være flere malere i New England enn i hele renessansen.¹⁰²⁶

Spektakulær arktitektur eller ikke, museumsbygningen i seg selv, det ”museale rom” innehar en ”representativ dimensjon” som uttrykker *makt*, ”være seg politisk eller økonomisk.”¹⁰²⁷ For at utstillingsfunksjonen, som kun opptar en mindre bygningsdel, skal gjøres gjeldende, forutsettes nemlig en differensiert ”heterogenitet” av materielt ”kroppsliggjorte” funksjoner, som ”inngangshall, garderobe, museumsshop, café, restueringsverksteder, lagere, bibliotek, direksjons- og forvaltningsrom”.¹⁰²⁸

Særskilt er det museene for samtidskunst, den nyeste kategorien kunstmuseer som ble etablert etter Malraux kulturministerperiode, utover på 1970- og 1980-tallet som skulle vinne nye publikumsskarer. Denne historisk nye museumskategorien kunne med sitt kunstneriske mangfold og blandingen av medier og genre, som performance, videoer og installasjoner, by på sammensatt resepsjon, på adspredelse og på deltakelse. Til forskjell både fra 1800-tallets nasjonale kunstmuseer og fra 1930-40-tallets museer for moderne kunst, som innebar en meditativ betraktning av kunst, kom Museene for samtidskunst til å bli steder for en *kommunikativ resepsjon*.

¹⁰²⁵ Schmedling, ”Kunstmuseer”, 209.

¹⁰²⁶ Jencks, ”The spectacular Museum Between Cathedral and Shopping Centre Facing the Contradictions”, konferansepaper *Assosiation internationale des critiques d'art*, (London: Tate Modern, 2000), 8.

¹⁰²⁷ Ulrike Vedder, ”Museum/Ausstellung”.

¹⁰²⁸ Ibid.

Museer for samtidskunst som ny museumskategori

Det er slutt på den epoken da museet var et rent monument....Mens museet en gang var stedet for å lære om fortiden og høytidelig fordøye leksen, er museet i dag snarere stedet du går til for å tenke på nåtiden og for å gjøre om planer for fremtiden.”

Kollektiv uttalelse fra årsmøte i Academy Forum ved innvielsen av Sainsbury Wing i National Gallery i London i 1991

“Undertittelen, *100 år med samtidskunst*, er en måte å si at når kunst er god og taler til oss i vår egen tid, så er den alltid vår *samtidige*, selv når den er ti millioner år.”

Thierry de Duve, i forord til utstillingskatalog *Voici*, 2002

Det er først post festum, når overskridelse er blitt integrert, det vil si utstilt, reagert på, kommentert og innkjøpt av kunstinstitusjoner og museer i et omfang som kan sies å ha ført til et *paradigmeskifte*, at overskridelsene lar seg erkjenne som sådan. Først når kunstfeltets resepsjon av ”annerledes” kunst er såpass omfattende at den også fører til endring av tale- og handlemåter, er det berettiget å hevde at en ny kunstkode er blitt hegemonisk.

Et skjellsettende historisk veiskille i vår sammenheng markeres av etableringen av en ny kategori museer, nemlig *permanente* samlinger forbeholdt samtidskunst, slik vi ser det på 1970-80-tallet kombinert med en radikal endret *postmoderne* måte å tenke, organisere og utstille kunstsamlinger på. Her til lands var det som selvstendig enhet, skilt ut fra Nasjonalgalleriet, at Museet for Samtidskunst ble etablert i 1988 med ansvar for kunst etter 1945. Offisielt åpnet *Museet for samtidskunst* først i 1990 da *Museet för nutidskonst Nykytäinen* i Helsingfors også ble åpnet.¹⁰²⁹

At det er blitt arrangert utstillinger i *samtidskunstens navn*, er ikke noe nytt i og for seg, ettersom betegnelsen samtidskunst gjennom hele moderniteten (nytiden) er blitt brukt helt siden 1800-tallet for å vise til aktuell kunst eller kunst av nålevende kunstnere. I institusjonshistorisk perspektiv er betegnelsen samtidskunst derfor forbundet med kunstforeninger, kunsthaller og ”museer” som ikke hadde egne samlinger, men løpende temporære utstillinger. Allerede i 1936 ble *Institute of*

¹⁰²⁹ Om det i starten ikke skortet på politisk velvilje med drøyt 5 mill dollar i statsstøtte for hvert museum i 1994, viste populariteten seg å være langt lavere i Norge enn i Finland, ifølge besøkstallet samme år, som lå på under det halve, nemlig 85.0000 mot 200.000. Tall innhentet av Norsk Kunstårbok 1995. Red. Schmedling (Oslo:Universitetsforlaget, 1995), 56-57.

Contemporary Art i Boston dannet som ledd i etableringen av *Museum of Modern Art* i New York. ICA var etablert som en ikke-samlende institusjon etter modell av de tyske *Kunsthalle* der hensikten var å utgjøre et laboratorium for eksperimentering. En av målsettingene for slike utstillinger, var nettopp å utgjøre en ”spydspiss” for overskridende prosjekter og kunstnerisk eksperimentering. Med ”en gang et avantagard-verk var blitt anerkjent og dermed ”klassisk”, så skulle det ikke lenger utstilles men overlates til statlige og kommunale museer.”¹⁰³⁰ Forøvrig var ICA blant de første amerikanske instansene som erstattet ordet ”moderne” med ”samtidskunst”, ettersom ”moderne kunst” sto for ”en stil som ble tatt for gitt, så var den blitt ”like utdatert og akademisk” som alle andre ”historiske stiler”.¹⁰³¹

Det historisk *avgjørende* skjer når den gjengse betegnelsen samtidskunst refererer til kunstneriske praksiser og problemstillinger som anses *samtidige* i betydning *relevante i egen samtid* slik vi har påpekt.¹⁰³² Det innebærer *ekskludering* av utallige nålevende personer som lager bilder og skulpturer, ettersom de ikke vil bli antatt i A-laget, den hegemoniske koden for samtidskunst, men degradert til et B-lag med sin eget kretsløp av støttespillere, private gallerier og kunsthandlere.

Det var imidlertid først fra slutten av 1960-tallet at etableringen av kunstsentre, og etter hvert også museer forbeholdt samtidskunst, skjøt fart. I Frankrike ble det i 1967 dannet to instanser utelukkende forbeholdt fremme av samtidskunst, nemlig *l'Arc* (Animation recherche, confrontation) på *Musée d'Art Moderne* de la Ville de Paris, og *le Cnac* (Centre national d'art contemporain)¹⁰³³ Her til lands har det statlige vedtaket om opprettelse av Norsk kulturråd og Norsk kulturfond i 1965, ved ”siden av etableringen av Tegneskolen i 1818 og Statens Kunstutstilling i 1884/88” i ”kunstpolitikken historie hatt de største virkninger på billedkunstfeltet”.¹⁰³⁴ Forøvrig bidro gallerier som kom til på privat initiativ, som Henie Onstad Kunstsenter i 1968 men også Galleri F 15 i Moss, til mer differensiert distribusjon og formidling. Videre

¹⁰³⁰ Klotz, *Centre for Art and Media Technology*, (Karlsruhe: 19) 81.

¹⁰³¹ Nelson W. Aldrich og James S. Plaut, ”Modern Art, and the American public”, ” a statement by the Institute of Contemporary Art, formerly the Insitute of Modern Art, 17.2. 1948, sitert i *Dissent*, 52.

¹⁰³² Cauquelin *L'Art Contemporain*, 7-8.

¹⁰³³ Catherine Millet, *L'Art Contemporain en France*, (Paris: Flammarion, 1987), 12

¹⁰³⁴ Dag Solhjell, *Fra akademiregime til fagforeningsregime. Kunstpolitikk 1940-1980* (Oslo: Unipub, 2005), 121.

bidro billedkunstneres tre-punkt-krav i 1976 om betaling for bruk, utvidet bruk og garantert minstelønn, til å befordre produksjonen av samtidskunst.¹⁰³⁵

Ifølge museumsforskeren Grunenberg har betegnelsen ”samtidskunst” ikke vært forbundet med de samme ”historiske, ideologiske og estetiske implikasjoner som ordene ”modernist” og ”modernisme” er forbundet med”, men antyder *permanent samtidighet*, og unngår slik den rigiditet og vekt på bevaring av fortiden som er så typisk for tradisjonelle samlende institusjoner. ”¹⁰³⁶

Da undertittelen *100 år med samtidskunst* ble valgt på en utstilling arrangert av belgieren og Duchamp-fortolkeren Thierry de Duve, så var hensikten å understreke samtidighet, ikke med alt fortidig som foreligger, men kun med ”det som taler til oss i vår egen tid”.¹⁰³⁷

Å forstå kunst i sin samtidighet, innebærer i likhet med å forstå språk, og dermed kultur og historie rent allment, ikke at fortid betraktes som noe tilbakelagt som videreføres lineært fra en antatt første opprinnelse til et antatt mål, men at *det samtidige selv betraktes historisk*, og som noe vi bemektiger oss og forandrer i en uopphørlig prosess her og nå via utforskning og gjenfortolkning. Sagt annerledes er det kun ut fra en slik norm for samtidighet, også omtalt som en ”postmoderne tilnærming”, at vi kan komme på sporet av forhold som hhv. opprettholder og forandrer en bestemt kultur, med andre ord hva som er blitt hhv. inkludert over tid (diakront) og hva som ekskluderes her og nå. (synkront).¹⁰³⁸

At noe forandres, og kommer i krise, slik vi hevder hhv. begrepene *modernisme* (om kunst) og *moderne* (om samfunn) gjør når de ikke lenger ble betraktet som adekvate, skyldes verken avvik fra en antatt opprinnelse eller manglende innløsning av et antatt mål, men snarere at de ikke lenger treffer forholdene slik de fremstår her og nå ut fra normen om samtidighet.

¹⁰³⁵ Etterkrigstidens norske kulturpolitikk preges av to hovedlinjer, heller enn faser, nemlig 1) ”forsvaret for og spredningen av den tradisjonelle *høykulturen*”, slik opprettelsen av riksinstitusjonene og Norsk Kulturråd, og utbyggingen av stipend- og vederlagsordningen” illustrerer, og 2) en *sosiokulturell* linje, som prioriterer sosiale, miljømessige og lokale aspekter; som lokale museer, samfunnshus, fritidsklubber, støtten til frivillige organisasjoner, er eksempler på. Per Mangsett, *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*, 2. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), 123.

¹⁰³⁶ Christoph Grunenberg, ”The modern art museum”, i *Contemporary Cultures of Display*. (New Haven & London: Yale University Press in association with the Open University, 1999), 43.

¹⁰³⁷ Thierry de Duve, *Voici*.

¹⁰³⁸ Utaker, ”Språk, vitenskap og historie. Det langsomme bruddet med historiemetafysikken i det 19. Århundre” i *Utviklingsteorier og historiesyn*, red. Mai Britt Guleng og Kjell M. Paulssen, (Oslo: Forum for universitetshistorie, Skriftserie I/2001), 248-49.

Ergo er det ikke bare den kunsten som anvender ny teknologi i *Cyber-space* (elektronisk offentlighet) eller *konseptkunsten* (kunst som idé), som kan betraktes innenfor et slikt språklig fundert kommunikativt perspektiv.¹⁰³⁹ All kunst blir *retrospektivt* underkastet samtidighet som norm, ettersom det som fortsatt kalles kunst i vår egen samtid, kun er et utvalg som er blitt offentlig formidlet, utstilt, vurdert, reagert på, og inkludert i kunstkanon qva kunst. Det er bare i et slikt perspektiv at følgende paradoksale utsagn av Lyotard gir mening, om at bare den kunst kan være moderne, som først har vært postmoderne.¹⁰⁴⁰

Riktignok er det nettkunst og konseptkunst som tydeligst demonstrerer sin avhengighet til kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, selve det interkommunikative system (kretsløpet) som er språklig formidlet. Dette kretsløpet som vi ikke kommer utenom når vi skal vurdere hva som kjennetegner museer for samtidskunst, er det vi i kaller *det virtuelle museet*. I prinsippet og ikke uten motsetninger, forholder det seg slik at verk og kunstner både er konstituerende element (uten dem, intet nettverk, eller kunstfelt) men også produkt av nettverket (eller feltet). Ettersom *tegnrelasjonen kunstner-verk* går forut for verket som ting og kunstneren som produsent, blir aktørens plass og funksjon innenfor kommunikasjonsnettverket det avgjørende fordi verken verk eller kunstner har noen synlig eksistens utenfor feltet, eller nettverket, ifølge Anne Cauquelins definisjon.¹⁰⁴¹ Innenfor et slikt perspektiv blir det som utstilles for publikum mindre enkeltstående verk produsert av unike kunstnere, enn et bilde på selve nettverket eller på det vi kaller det virtuelle museet. Ettersom det i vår sammenheng ikke er en omfattende detaljrik institusjonshistorie vi er ute etter, men kjennetegn og eksempler på endring, så skal vi dvele ved det virtuelle museet.

¹⁰³⁹ ”Konseptkunstens bidrag er mer enn refleksjon over den samfunnsmessige betydningen av kunst, og ikke dens internt formelle aspekt. Goldin og Kuschner, “Conceptual Art as Opera” *Art News*, april 1970

¹⁰⁴⁰ Lyotard, “What is Postmodern” (1982), sitert etter *Art in Theoyr 1900-1990*, 1008-1009, 1008.

¹⁰⁴¹ Cauquelin, *L’art contemporain*, 53.

Det virtuelle museets kretsløp mellom produksjon, distribusjon og resepsjon - kunst som offentlig reproduisert og resirkulert minne, kunst som vare

”Det er en kjensgjerning at materialer og prosedyrer, overflater og tekstur, lokalisering og plassering, ikke bare er en sak som kan behandles skulpturelt og malerisk, ...men at de alltid er innskrevet innenfor *språkets konvensjoner* og derigjennom innenfor *institusjonell makt og ideologisk investering*.”
Benjamin Buchloh, *Conceptual art*

Om museet bidro til å isolere kunstverkene fra deres opprinnelige kontekst, den være seg profan, mytologisk eller religiøs, slik vi så det i kapittel II, så skulle det *imaginære museet* som i 1947 var André Malraux's navn på reproduisert kunst, ytterligere bidra til at kunst synes løsrevet fra omgivelsene slik vi så det i kapittel III med den modernistiske koden. Felles for en rekke kunstverk, ikke bare Duchamps *Fountain*, er at de ikke lenger forefinnes slik de er blitt avbildet, men kun er tilgjengelige som fotografiske reproduksjoner slik disse sirkulerer i offentligheten. Ergo er det qva reproduksjon at det blir mulig å fastholde slike verk som offentlig produserte og resirkulerte minner. I et slikt perspektiv blir det lettere å forstå hvorfor det stadig tilbakevendende spørsmålet om ”hva kunst er” i dagens kunstdiskusjoner, vel så mye skyldes konsekvensene av spredningen av reproduisert kunst i en større offentlighet, enn de produserte verkene som sådan, og de mer kunstinterne diskursene om disse.

Med fotografiske reproduksjoner trer funksjon og kontekst i bakgrunnen, mens verkets iboende formale kvaliteter trer i forgrunnen. Når verk med ulikt historisk og kulturelt opphav, og med ulike materielle kvaliteter, som volum, tekstur og skala, ble gjengitt fotografisk i flaten og sidestilt med hverandre, ble konsekvensene dessuten, at tradisjonelle estetiske verdier kom i bakgrunnen til fordel for et analytisk og komparativt perspektiv.¹⁰⁴² Et poeng i vår sammenheng er at det følgelig dreier seg om

¹⁰⁴² Malrauxs to sentrale argumenter var, 1) at fotografiet utvider museets *dekonstekstualiserende* virkning slik at det blir verkets formale kvaliteter, altså hvordan verket ser ut, som verdsettes fremfor verkets funksjon og sammenheng, og 2) ettersom alle verk sidestilles uansett tid og kultur, fratrar fotografiet verket dets materielle kvaliteter, som tekstur og skala og prioriterer en *analytisk og komparativ tilnærming på bekostning av tradisjonelle estetiske verdier*. André Malraux, *Le musée imaginaire*, (Paris: Gallimard, 1965).

en *spesifikk moderne sekularisert vestlig oppfatning* av kunst som kan sies å sette seg igjennom som den dominerende. Ikke bare gjøres denne hegemoniske sekulariserte oppfatningen gjeldende overfor den vestlige kunsttradisjonen men også overfor ikke-europeiske kulturers gjenstander.

Vel har fotografisk reproduksjon sammen med museet som institusjon bidratt til å forme den gjengse stedløse og funksjonsløse betraktningensmåte, men den skjellsettende endringen har først og fremst med at det *virtuelle museets kretsløp* mellom produksjon, distribusjon og resepsjon å gjøre, et kretsløp som skjer på markedets og offentlighetens premisser. *Utstilling* er i så henseende den synlige arenaen i dette virtuelle kretsløpet og nøkkelen til forståelse av kunstens samfunnsmessige funksjon qva *estetisk*. Ettersom utstillingen er den dominerende formen for distribusjon, salg og formidling av kunst, er det også utstillingen som produsenter og konsumenter forholder seg til når et kunstverks verdi skal fastsettes. Derfor er utstillingen sentral *økonomisk, sosialt* så vel som *estetisk*.

Om vi betrakter kunstfeltets bruks- og bytteverdi som et sammenhengende system, så blir utstillingen dette systemets børs, som gjør en sammenligning mellom museer og gallerier mulig. Imidlertid er det kun et fåtall museer og samlere som har tilnærmet like økonomiske forutsetninger for å konkurrere. Ettersom de mest ettertraktede kunstverkene har astronomisk høye priser, ekskluderes det store flertallet av museer som ikke rår over tilstrekkelig offentlig eller privat kapital. Lik enhver børs må også kunstbørsen ha noe å ekvivalere verdien med, og verdien viser seg alltid å være basert på et lite utvalg kunstverk som har vært igjennom en drastisk utsilingsprosess.

Et illustrerende eksempel på rangering av internasjonale kunstmuseer og samlere, er en *100-på toppliste*, som ble foretatt i *Art Aktuell*, nyhetsavis for samlere av samtidskunst, i perioden 1979-1986, av den tyske kritikeren Willi Bongard. Her toppet den amerikanske popkunstneren Jasper Johns listen i mange år, og ble dernest erstattet av den tyske kunstneren Joseph Beuys, som så ble byttet ut med popkunstneren Andy Warhol. Rangeringen var basert på hvilken status, målt i poeng, et gitt utstillingsarrangement eller museum ble tildelt. I dette poengsystemet, talte en utstilling på Museum of Modern Art i New York mer enn for eksempel utstilling i en tysk Kunsthalle. Poenggivingen var dermed en måte å evaluere det internasjonale kunstmarkedet på via *utstilling* som guide for en *kunstners bruksverdi* og via *prisen* på kunstverk som *indikator på bytteverdien*. Priskommentarene informerte om hvorvidt

en gitt kunstner var ”over- eller underpriset, eller representerte dårlig eller god verdi for den potensielle kjøperen”.¹⁰⁴³ Poenget i vår sammenheng er at den estetiske verdien vanskelig kan isoleres helt fra den økonomiske verdien som et gitt kunstverk investeres med.

At vi henviser til varelogikken, skal ikke misforståes dit hen, at kunst lar seg redusere til ren ideologi, samtidig som den ideologiske dimensjonen i vår sammenheng ikke er til å komme utenom, når kunstens samfunnsmessige *sosiale* funksjon i moderne tid skal defineres. Markedsglobaliseringen på kunstfeltet er et fenomen kritikere og historikere i økende grad eksplisitt forholder seg til.¹⁰⁴⁴ Om vi derimot fortolker ordet *ideologikritikk* med *språkets* mellomkomst, behøver kritikken verken identifiseres med abstrakt negasjon av kunst eller med romantisk forsoning mellom kunst og liv. Museet utgjør riktignok et ”estetiske frirom” som ”selve stedet for en ”moderne *aisthesis*”, (Bø-Rygg) der det å stille ut paradoksalt nok kan komme til uttrykk som å ”tenke med ting” heller enn med begreper (Bø-Rygg) samtidig som ”ord også er ting” (Blanchot) i den forstand vi har fremhevet *språkets materialitet*.¹⁰⁴⁵

Ideologikritikk med språkets mellomkomst kan sies å dreie seg om utforsking av begge de ovenfor nevnte forestillingene hhv. den om kunst som abstrakt negasjon og den om forsoning, qva *konvensjoner* innenfor kunstfeltet som *institusjon*, med dens språkbruk, handlemåter og aktører. Nettopp ideologikritikk i et slikt sammensatt perspektiv er et karakteristisk trekk for flere samtidskunstneres så vel som fagfolks kritiske tilnærminger til museet som institusjon fra og med 1960-tallet.

Museet som ideologisk sted og museenes selektive kanon

”Museene, den moderne tids rituelle monumenter, synes å tilhøre samme kategori arkitektur som templene, kirkene, mausoleene og

¹⁰⁴³ Eksemplet er tatt fra Sandy Nairne, ”Exhibitions of contemporary art”, i *Contemporary Cultures of Display*, red. Emma Barker, (New Haven og London: Yale University Press, 1999), 107.

¹⁰⁴⁴ Mens tendensen til heroisering av avantgardens ideologikritiske dimensjon tidligere var utbredt blant fortolkere, synes i dag etterpåklokskapen snarere å ha ført til at avantgarden enten frakjennes slik ideologikritikk eller også at avantgarden instrumentaliseres. Ett eksempel på *heroisering* representeres av Catherine Millet når hun legger avantgarden død og maktesløs ved å fortolke ”internasjonaliseringen” av markeder og institusjoner som oppfyllelsen av den ”første avantgardens universelle drøm”. Catherine Millet, *L’art contemporain en France*, (Paris: Flammarion, 1987) 16 Eksempel på *instrumentalisering* av avantgarden, synes Thomas Crow å gjøre seg skyldig i når han fortolker samtidskunstavantgardens utforsking som ”våpen for kulturindustrien” ”The avant-garde functions ”as a kind of research and development arm of the culture industry”. Thomas Crow, ”Modernism and Mass Culture in the Visual Arts, in *Pollock and after: The Critical Debate*, (New York: Harper and Row, 1985) 257.

¹⁰⁴⁵ Bø-Rygg, ”Tingenes danseplads”, i *Den jyske Historiker*, nr. 64, 1993, 121-127.

visse palasser. Om enhver form for arkitektur besitter en ideologisk karakter, så er det bare de rituelle monumentene som utelukkende er viet ideologi.” *The Museum of Modern Art as a Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis*, i *Marxist Perspectives*

I 1971 ble åpningen av en utstilling av hans Haackes sosialkritiske arbeider kansellert av Guggenheimmuseets direktør i New York, Thomas Messer, for å unngå at kunstnerens politiske standpunkt ble forvekslet med museets ”politiske standpunkt”.

¹⁰⁴⁶ Utstillingen inneholdt blant annet fotografier og dokumentasjon av Manhattans slumkvartaler der bygningenes eiere ble offentliggjort. Mens slik sensur, som ble motivert med beskyttelse av eierinteressene, var vanligst i USA der de fleste museenes drift var overveiende privatfinansiert, så skulle denne sensurtendensen også spre seg til Europa etter hvert som stadig flere museer som i utgangspunktet hadde vært utelukkende offentlig finansiert, nå ble stadig mer avhengig av privat tilleggskapital i form av fond og stiftelser. Slik skulle Haacke også på det europeiske kontinent utsettes for sensur bare tre år etter, nemlig på Wallraff-Richartz-Museum, i Köln. Denne gangen var foranledningen at Haacke hadde valgt ut et maleri i museets besittelse, nemlig Manets *Asparges*, som han ønsket å informere publikum om eierskapet av, ”den sosiale og økonomiske posisjonen til de personene som hadde eid maleri opp gjennom årene og prisene som var blitt betalt for det.” At en av fondsstyrets medlemmer hadde vært offiser i Reichsbank under Nazi-perioden, gjorde også sitt til at museet ville vegre seg mot en ”interpretasjon som kunne kaste den minste skygge” over anskaffelsens ”idealistiske motiver”. ¹⁰⁴⁷ Det var dette som ga støtet til at Hans Haacke heretter fortinnnsvis valgte å henvende seg til instanser utenfor museet der hans kritikk ikke ble stengt ute fra det offentlige kommunikasjonsnettets sirkulasjon. Ett av mange eksempler i så måte er Haackes kolonne med bilmerket Merzcedes med påskriften ”Friheten blir sponset”.

I kapittel III så vi at den nonfigurative kunstens representanter ofte påberopte seg humanisme under henvisning til et knippe ”nøytrale” menneskelige verdier relativt samfunnsmessige frie og uavhengige. Utover på 1960- og 70-tallet ble imidlertid humanistiske holdninger ikke lenger tatt for gitt, men kritisk gransket,

¹⁰⁴⁶Dario Gamboni, *The Destruction of Art, Iconoclasm and Vandlism since the French Revolution*, (New Haven and London: Yale University Press, 1976), 167.

¹⁰⁴⁷Brev fra Horst Keller til Hans Haacke, sitert etter Carl Baldwin, ”Haacke: Refusé in Cologne”; *Art in America* (November–December 1974), ss. 36-37, gjenoptrykt Merryman, John Henry, and Albert Elsen, *Law, Ethics, and the Visual Arts*, 2 vols (*Philadelphia, 1987*(New York:1979), 264-267.

enten det gjaldt menneskeskapte institusjoner, instituerte vaner eller språklige konvensjoner. Slik kan vi stikkordsmessig derfor si at konseptkunsten (Joseph Kosuth) undersøkte språklige konvensjoner, mens det var stedets ideologiske dimensjon som ofte var den stedsspesifikke kunstens anliggende (Robert Smithson, Richard Serra, Daniel Buren). Den ideologiske dimensjonen inngikk også pr. definisjon i kontekstkunstens utforskning. I det hele tatt ble kontekstkunst snart samlebetegnelse for kritisk intenderte prosjekter som blandet ulike medier, praksiser og strategier, og som Peter Weibel definerer på en gang bredt og pretensiosøst: ”ideologiske, økonomiske, politiske mv.”¹⁰⁴⁸

Spesielt skulle Douglas Crimps bok, *The White Cube*, om det moderne museets ideologiske dimensjon som tilsynelatende nøytralt verdifritt sted, bli et viktig referansepunkt i kunstmiljøet. Et argument i flere av 1970- og 80-tallets kritiske analyser er nettopp museets selvpresentasjon som ”nøytralt” sted, redusert til institusjonell ramme for kunstkanon, fremfor som delaktig i produksjon av kunstkanon via utvelgelse av verk.¹⁰⁴⁹

En av de oppgavene som offentlige kunstmuseer har stilt seg i moderne tid, har nettopp vært seleksjon, å velge ut det ypperste i mengden av en gitt periodes kunstproduksjon. Imidlertid har det som oftest dreid som om den kunsten som allerede er blitt reagert på, anmeldt og kritisert, som museene har kjøpt inn. Museene har sjelden oppsøkt kunstnere på atelieret for talentjakt. Den oppgaven er det gallerister, kunsthandlere og kritikere som har tatt seg av. Uansett hvor oppdatert en museumsstab kan ha forstått seg selv som, så har museet samlet post festum. Hva som imidlertid er blitt estetisk bedømt som det ypperste av komiteer, konservatorer og kritikere, har kontinuerlig vært gjenstand for diskusjon og endret seg underveis over historisk tid. Poenget i vår sammenheng har nettopp vært å vise at utvalget, kunstkanon, er *midlertidige* resultater fremkommet i den prosessuelle vekselvirkingen mellom produsenter, distributører og resipienter.

Mens kunstkanon i begynnelsen av moderniteten helst skulle oppfylle kravet om å være nasjonalt representativ der verkene ble vurdert ifølge et overgripende

¹⁰⁴⁸ Peter Weibel, “Kontekstkunst – zur sozialen Konstruktion von Kunst”, i *Kontekstkunst*, red. Peter Weibel, 1-69, (Köln: Dumont, 1994).

¹⁰⁴⁹ Raymond Williams, “Base and superstructure in Marxist cultural theory”, *Problems in Materialism and Culture*, (London: Verso, 1980), 39.

politisk perspektiv (nasjonale kunstmuseer) skulle kunstkanon etter hvert bli mer entydig estetisk og sentreres omkring det enkelte relativt autonome verk i et internasjonalt perspektiv, (museene for moderne kunst) for så endelig å åpne for selvkritikk og alternative syn på estetikk og politikk i mangfoldet av medier og genre der kunstmuseenes fordums implisitte krav om maleri og skulptur var gitt avkall på. (Museene for samtidskunst)

At museet forholder seg til verkene som teaterstykket til fremførelsen, mens *samtidskunst* på sin side stadig mer er å ligne på komponistens *partitur* i forhold til fremtidig iverskjetting, er blitt pååekt av Malraux, så vel som av Bourdieu og Heinich. Poenget for oss er at selve verkkategorien i sin tradisjonelle form settes på prøve ettersom det ikke lenger lar seg gjøre å beskrive kunstneriske praksiser alene ut fra det faktisk foreliggende arbeid som er *synlig* for alle og enhver. Et arbeid kan for eksempel være dokumentasjon av en gitt fortidig begivenhet eller det kan være en bruksansvisning for en mulig fremtidig fremførelse.¹⁰⁵⁰ Følgende avsnitt kommer nettopp til å dreie seg om hvordan kunstfeltet, det vil her si, museet, møter noen av utfordringene og problemene som de nye og annerledes kunstpraksisene utsetter museet for.

Fra monument til "åpent museum" – Centre Beaubourg's tverrfaglige modell

"Et slikt museum er ikke bare et sted for oppbevaring arbeider som fullstendig har mistet deres individuelle, sosiale, religiøse og offentlige funksjoner, men et sted der kunstnere kunne møte publikum og der publikum selv kunne bli skapende." Pontus Hultén

Centre Beaubourg's tverrfaglige modell, som vises både i sentrets arkitektoniske ytre og i den sosiale organiseringen av sentrets indre, kan vanskelig sees uavhengig av forestillinger som kom i omløp etter det politiske 1968-opprøret i Paris.¹⁰⁵¹ Opprøret

¹⁰⁵⁰ "Vi kjøper spor etter kunstneriske prosesser (indeksikalske tegn) så vel som idéer, konsepter, for senere utførelse. Vi kjøper oss inn i sammensatt kunstnerisk arbeid der skillet mellom verk og dokumentasjon ikke er gitt: kataloger, CD'er, foto, video, hver for seg eller som deler av installasjoner. Utstillingen for verk kjøpt fra 1997 til 1999 dokumenterer denne prosessen." Schmedding, "Situasjonsrapport og fremtidsvisjon mot år 2000", utstillingskatalog for Norsk Kulturråds innkjøp i perioden 1997-1999, 1999, 8.

¹⁰⁵¹ Den tverrfaglige modellen som Pompidousentret søkte å etablere, var igjen influert av pionerarbeidet til Willem Sandberg ved Stedelijk Museum, Amsterdam, lansert over en periode på

skulle vise seg å ha langtidsvirkninger på kulturfeltet med klare paralleller til den politiske opptakten til verdens første kunstmuseum etter den franske revolusjon nærmere to hundre år tidligere, nemlig Louvre. Mens de revolusjonære makthavere etter 1789 åpnet dørene til slottet Louvre for borgernes ærbødige betraktning av de forhenværende fyrstelige samlingene, skulle nå Pompidousentret snarere åpne for publikums uhøytidelige egenaktivitet. Den politiske målsettingen som denne tverrfaglige modellen sto for, var demokratisk og egalitær i den forstand at publikum ble invitert til ikke bare å dele, men selv å delta aktivt i, sentrets kunnskaps- og kulturtilbud, uansett akkumulert kulturell kapital. En rekke kulturelle funksjoner som i det borgerlige sedimentet hadde vært atskilt og som var hegnet om med egne offentlige oppførte bygg, slik som bibliotek, kunstmuseum og teater, ble her føyd sammen i ett og samme bygg, vegg i vegg med rent kommersielle foretak, souvenirsalg, bokhandel mm. Sentrets spektakulære ”skjelett”-fasade vrenger innsiden ut, og i motsetning til funksjonalismens glatte fasader som skjuler byggets indre funksjoner, blottstilles nå flere av disse, som den utvendig og diagonalt plasserte rulletrappen. *Centre Beaubourg*, tegnet av Richard Rogers og Renzo Piano i 1977, ble bygget på et område der det før var markedshaller for kjøtt, fisk og grønnsaker. At *Beaubourg* skulle bli like typisk for sin tid, som *Les Halles*’ jernkonstruksjon, slik vi så Zola, karakterisere den i sin tid, vitner utsagnet til sosiologen Baudrillard om . Ifølge hans pessimistiske fortolkning utgjør Beaubourg ”den tredje ordens simulacres” der folkemassen selv gjør slutt på massens kultur.¹⁰⁵² Derimot representerte sentermodellen ifølge Hultén forsøk på å bygge bro over det 20 århundres arbeidsdeling som hadde resultert i differensiert relativt autonome felt med tiltakende spesialisering og eksperimentering som både skapte avstand mellom feltene men som også distanserte seg til store publikumsgrupper. I stedet for museet som ”monument”(Hultén) inviterte han til det han kalte ”et åpent museum” som fremfor et ”antimuseum” heller skulle utgjøre et møtested mellom kunstnere og publikum i pakt med kreative tendenser i egen samtid. ” Et slikt museum er ikke bare et sted for oppbevaring av arbeider som fullstendig har mistet deres individuelle, sosiale, religiøse og offentlige funksjoner, men et sted der kunstnere kunne møte publikum og

nærmere tyve år fra 1945 til 1963. Se *Sandberg, a Documentary*, red. Oetersen og Pieter Brattinga, (Amsterdam: Kosmos, 1975).

¹⁰⁵² Jean Baudrillard, *L'Effet Beaubourg*, i *Simulacres et simulation*, (Paris: Galilée, 1981), 99-101.

der publikum selv kunne bli skapende.” Ambisjonen om museets utstillinger der intensjonen var å spre ”nye ideer og oppdagelser” ble tydelig manifestert i Hulténs utstillingsserie Paris-New York, Paris-Moscou, Paris-Berlin og endelig Paris-Paris.¹⁰⁵³ På 1980-tallet var kunstneriske praksiser som kombinerte ulike medier og genre i ferd med å bli gjengs. I norsk sammenheng var det likefullt sjelden å arbeide konseptuelt med bruk av ulike materialer, fotografi, video og tekster, slik Marianne Heske gjorde da hun gjennomførte *Gjerdeløaprosjekt*. Prosjektet gikk ut på å dekonstruere en låve på Sunnmøre for så å kontruerer den på nytt i Pompidou-sentret der hun også dokumenterte prosessen med fotografier og video.¹⁰⁵⁴

Uansett opplevde nok flere betraktere utsitlling av konseptkunst og sekvensene av utstillingsmodellen som Pontén initierte og som tok mål av seg til å innlemme de mest radikale intermediale og tverrfaglige kunstpraksisene fra egen samtid, bli at betrakterne ofte opplevde som forstyrrende og forvirrende. Om ikke de tradisjonelle billedkunstmediene, maleri og skulptur, ble marginalisert, skulle de annerledes mediene som krevde tilsvarende annerledes resepsjonsmodi, bidra til å avlede oppmerksomheten fra den mer gjengse kontemplative betraktningmåten.

Fra verkets autonomi – til iverksetting av kunstnerens relative autonomi

Relativt uavhengig av den utstillingspraksisen som Pompidousentret var av de første til å innvarsle, skulle heretter en generell endring inntreffe som la vekt på fleksibilitet og avvekslende labyrintiske små og store rom. Dermed kom denne ferske praksisen til å stå kontrast til en nesten hundre år lang utstillingspraksis med store saler med rekker av malerier i øynehøyde hengt etter skole eller isme slik den gjengse utstillingsvanen var blitt holdt i hevd helt siden 1880-årene. Først fra og med 1980-tallet er det slik mulig å registrere en ny form for visning som separatutstillingen av Jackson Pollock i *The Museum of Modern Art* i New York utgjør et av mange eksempler på.

Denne etter hvert dominerende konvensjonen for presentasjon av samtidskunst, er en konvensjon som stiller *egne rom for en enkelt kunstner* til

¹⁰⁵³ Pontus Hultén, *Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*, 1977.

¹⁰⁵⁴ Per Hovedank, ”Norway”, *Northern Poles. Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970'2 and 1980's*, (København: Bløndal, 1986), 138.

rådighet, samtidig som den *favoriserer presentasjon heller enn interpretasjon og analyse*. Fremfor den autoritet som kunstkonservatorens estetiske dømmekraft ble tillagt når det gjaldt å vise et representativt utvalg, trådte nå snarere en sidestilling mellom konservator og kunstner i form av aktivt samarbeid der betegnelsen konservator trådte tilbake for ”kurator” . Eksempler på denne ”nye” konvensjonen er nå blitt så alminnelig at ”den nærmest blir akseptert som en norm” ifølge *Nicholas Serota*, direktør for *Tate Museum of Modern Art*.¹⁰⁵⁵ Det er ingen som lenger reagerer på at kunstnere får disponere utstillingssaler helt for seg selv. Snarere er det valget av kunstnere som tilbys denne muligheten, som faller noen tungt for brystet mens andre istemmer avgjørelsens estetiske evaluering.

I forrige kapittel III B. *Museer for moderne kunst* så vi at det var en heller smal og elitistisk utstillingspraksis som hadde dominert kunstfeltets museer for moderne kunst i nærmere tre tiår fra slutten av 1940-årene til begynnelsen av 1980-tallet. Videre så vi at *Mary Anne Ztaniszewski*’s analyse av utstillingene ved MoMa, tjente som eksempel på typisk modernistisk utstillingspraksis. Når de samme museene ut over på 1980-tallet tok til å favorisere ”one-man-shows”, kan dette derfor tolkes som en reaksjon på den forutgående lukkede, ideologisk pregede, praksisen til *The white Cube*. Det var denne praksisen, ”museets fiksjon” som belgiske *Marcel Broodthaers* kalte den, som ble stadig hyppigere kritisert utover på 1970-tallet. Selv bidro *Broodthaers* i 1972 med et ”kunstnermuseum” i Düsseldorf Kunsthalle, utformet som en kombinasjon av hyllest og parodi på 1800-tallets utstillingspraksis. Han kalte utsitllingen for *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles (Museum for moderne kunst, avdelingen for ørner)*. Den var viet representasjoner av ørner fra ulike kulturer; skulpturerte, tegnede, malte, innrammede samt plassert i glassmontre, utlånt fra museer og samlinger.¹⁰⁵⁶ Et poeng er de påfølgende dikusjonene om den offisielle kunsthandelens estetiske konvensjoner, om museet som ”imaginær insitusjon, fiks idé, ordensprinsipp eller Kunst-tempel” som i ettertid er grundig dokumentert.¹⁰⁵⁷ Et annet poeng i vår sammenheng er at tve tydighet og fortolkningsforvirring bidrar til å styrke *den karismatiske ideologien*. Etter at den tyske kunstneren *Joseph Beuys* lot seg

¹⁰⁵⁵ *Nicholas Serota, Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, (London: Thames & Hudson, 1996), 36.

¹⁰⁵⁶ *Jose Vovelle, La provocation. Une dimension de l’art contemporain*. (Paris: CIRHAC, 2004),

¹⁰⁵⁷ *Jürgen Harten, ”Der Adler vom Oligozän bis heute”, Düsseldorf 1972. Musée d’Art Moderne, Département des Aigles. Section des Figures”, i Die Kunst der Ausstellung, 227.*

intervjue på TV med Broodthaers utstilling som bakgrunn, noe som var ironisk ment, men som like mye ble oppfattet som selvforherligelse, førte til konflikt mellom Broodthaers og Beuys. Begge kunstnere deltok på utstillingen *Amsterdam-Düsseldorf-Paris* i Guggenheim-museet i New York i 1972, og i artikkelen ”Magiens politikk?” i *Rheinischen Post* spurte Broodthaers hva slags ”politikk” Beuys bedrev siden Beuys’ utstilling var blitt tolerert av museet, mens landsmannen Hans Haackes kritiske utstilling var blitt stoppet.¹⁰⁵⁸ Samtidskunstens heterogene praksiser bidro til å rokke ved museets hegemoniske utstillingskonvensjoner som igjen rokket ved selve de sosiale premissene for estetisk evaluering.

Overskridelse av den modernistiske utstillingspraksisen

Fra slutten av 1960-tallet begynte offentlige kunstmuseer og gallerier selv å forandre seg til å bli mer animerte rom, med mer variert utstillingstilbud, og med utarbeiding av utdanningsprogrammer, som i sin tur også virket inn på *selve utstillingsformen*. Denne prosessen åpnet for større interaksjon mellom kunst og publikum, og oppmuntret besøkende til å finne frem til egne responser heller enn bare å forbli passive tilskuere. For noen betraktere, involverte dette imidlertid, en fare for å vektlegge forestill (teater) fremfor kontemplasjon, aktivitet fremfor engasjement. Sandy Nairne, ”Exhibitions of contemporary art”

Kunsten selv, de intermediale praksisene, bidro til å fremtvinge en overskridelse av den modernistiske utstillingsformen. I dag har de fleste samtidskunstnere også et ”virtuelt” galleri og presenterer seg gjerne med ”hjemmeside” på Internett. I tillegg synes det som om de fleste gjør seg kjent med offentlighetens struktur og virkemidler. Ved å integrere denne innsikten som del av deres kunstneriske arbeid og dessuten henvende seg utover tradisjonelle kunstinstitusjoner, beveger de seg pr. definisjon ut over kunstfeltets snevre grenser.

Imidlertid ble ikke slik ”kunnskap” betraktet som gjengs blant kunstnere før fra og med 1960-tallet, da kunstnerne stadig hyppigere tok til å arbeide på denne måten. Noen henviste eksplisitt til Duchamp som pioner for slike strategier. Samtidig ble det parallelt med den etterskuddsvise integreringen av hans readymades også klart hvor bevisst Duchamp selv hadde vært når det gjaldt iscenesettelse av eget arbeid ved å få dem fotografert og sirkulert offentlig. Ettersom Duchamps *Fountain* er gått tapt, er det takket være offentlig spredning av Stieglitz’ fotografi at dette verket gikk til

¹⁰⁵⁸ Sitert etter Harten, ”Der Adler vom Oligozän bis heute”, 228.

topps i en internasjonal spørreundersøkelse i 2004 og passerte Picassos *Guernica* som verdens mest kjente kunstverk.

I det hele tatt gjelder det både fortidens og nåtidens vestlige kunst som andre kontinenters kunst, at der er via *sirkulasjon av reproduksjoner*, fotografier, filmer og publikasjoner, at mangt et kunstverk er blitt gjort kjent. Så også med Edvard Munchs kunst. Det er ikke først og fremst ved å oppsøke kunsten på stedet, det vil si Munchs arbeider på Nasjonalgalleriet eller Munchmuseet, men via reproduksjoner. Om motiver som Skrik av Munch eller *Guernica* av Picasso er kjent, vet derimot de færreste vet hvor originalarbeidene befinner seg. Når kunst slik blir spredt til et større publikum utover kunstfeltets snevre grenser, overskrides samtidig dette feltets grenser for estetisk baserte kriterier, samtidig som verkets ”skjebne” og resepsjon i en større offentlighet, virker tilbake på ”folkeopinionen”. Dermed er produksjon, resepsjon og integrasjon av kunst innbyrdes avhengige av hverandre og foregår på markedets og offentlighetens premisser. Det er således qva offentlig resirkulert refleksivt minne at kunstkanon opprettholdes og overskrides.

På museumsfronten gir dette seg utslag i revidering av museumskonvensjoner, og refereres til som *ny museologi*. Oppkomsten av ”nye utstillingskategorier og større visningstilbud” utviklet i pakt med samtidskunstens intermediale praksiser, har ført til ”komplekse og varierte former” som bryter med forhenværende ”klassifikasjoner (oljemaleri, akvarell, utskåret og modellert skulptur)” påpeker Sandy Nairne.¹⁰⁵⁹

Et dilemma som museer for moderne kunst konfronteres med, er blitt spissformulert av Nicholas Serota i 1996 som et spørsmål om ”erfaring eller fortolkning” der følgende tre observerte faktorer legges til grunn: 1) kunstnerens overføring av arbeidet fra atelierets private og tilbaketrukne ”splendid isolation” til museet offentlige og åpne rom 2) endring av forholdet mellom selve utstillingsrommet og kunstens materialer og 3) kunstnerens egen økte bevissthet om museet som institusjon og konvensjon.¹⁰⁶⁰ I vår sammenheng kan samtlige tre faktorer sies å styrke kunstnerens relative uavhengighet og den karismatiske ideologien.

Kunstmuseets estetisering - Musée d`Orsay i 1986.

¹⁰⁵⁹ Sandy Nairne, ”Exhibitions of contemporary art”, in *Contemporary Cultures of Display*, 108-109.

¹⁰⁶⁰ Serota, *Experience or Interpretation*, 39.

Hvor etablert en gitt kunstkanon som den figurative og den modernistiske er, fremgår når faste samlinger blir rokkert, og bortstuede verk brakt inn igjen. I farvannet av åpningen i 1986 av *Musée d'Orsay*, som hadde overtatt impresjonst-samlingen fra Jeu de Paume og annen 1800-tallskunst fra Louvre, fulgte en debatt om hvilke føringer museets arkitektur la og om hvilke grep museumsstaben hadde tatt. Ett tidstypisk trekk for kunstmuseer i vår nyliberale epoke, er at museumsfunksjonen blir lagt til bygninger som tidligere har tjent andre funksjoner. Slik vårt *Museum for Samtidskunst* (1988) "arvet" Norges Banks bygning, og *Tate Modern* innviet milleniet i et ombygde lysverk (2000), så var det en forhenværende jernbanestasjon, tegnet av Ledoux, som i Paris ble bygget om til formålet. Etter konkurranse kom arkitektene ACT og Gae Aulenti til å stå ansvarlige. Fremfor utskiftbare veggløsninger av midlertidig karakter i store luftige saler, slik vi så ble en utbredt utstillingspraksis på 1980-tallet etter forbilde av blant annet Pompidousentrets utstillinger, ble det i stedet konstruert en fast permanent struktur av mindre på hverandre følgende rom med dører forbundet av ganger. Noen kritiserte denne arkitekturen for å minne om strengheten i gamle Egypt, men lederen for kuratorteamet, Michel Laclotte, som senere i noen år skulle bli Louvremuseets direktør, forsvarte arkitekturen. Han mente den "indirekte innebar en tilbakevending til det nittende århundre der museumsarkitektur spilte en viktig rolle" og fremhevet trappeoppgangen i Kunsthistorisches Museum i Wien samt i Louvre der Nike fra Samotrake er plassert på første trappeavsats.¹⁰⁶¹

Le Débat intervjuet flere personer som var involvert i etableringen av Musée d'Orsay. Her fremgår det at museumsstaben har vært splittet med hensyn til hvilken profil som skulle prioriteres. Mens Laclotte, sammen med kurator Françoise Cahin, senere Musée d'Orsays første direktør, sto for en estetisk profil, prioriterte Madeleine Rebérioux en historisk profil. Hun hadde siden 1981 vært visepresident for Orsay-prosjektet, og mente at en estetisering på bekostning av et sosialhistorisk perspektiv, ville gjøre museets arbeider mindre tilgjengelige. Riktignok var det enighet i staben om et "museum med tverrfaglig "åpen" karakter", men ettersom det ikke skulle dreie seg om et "didaktisk museum" eller om å "rekonstruere" en periode, skulle "det

¹⁰⁶¹ Michel Laclotte, intervjuet i *Le Débat*, no. 44, mars-mai 1987, 4-19, sitert etter *Art and its Histories*, red. Steve Edwards, (New Haven og London: Yale University Press in association with The Open University), 283.

visuelle” og det *estetiske* ha forrang over dokumentasjon, ifølge Cahin.¹⁰⁶² Deler av den faste samlingen skulle utstilles kronologisk, men ikke i ”perioderom”, mens første etasje skulle forbeholdes temporære temautstillinger, stadig underlagt det visuelle. I den grad andre kunstarter som litteratur ble trukket inn, gjaldt det funksjoner som tjente billedkunsten. Når Zola ble valgt ut, var det i egenskap av kunskritiker, mens det var som kunstsamlere at brødrene Goncourt ble presentert. For eksempel ”stiller vi ut møbler mindre for hva det lærer oss om det 19 århundre enn for den *estiske* genius det uttrykker”, fastslo Françoise Cahin, som mente museets styrke nettopp skulle demonstreres med ”kvalitet og innovasjon i kunsten”.¹⁰⁶³

Med et slikt perspektiv ville store publikumsgrupper holdes utenfor, hevdet Madeleine Rebérioux. Hun fastslo at Pierre Bourdieus publikumsundersøkelser fra 1970-tallet fortsatt holdt stikk nær tyve år senere, i den forstand at rekordhøye besøkstall til tross, så var det fortsatt usannsynlig at hangen til kunst (*l'amour de l'art*) oppstår hos dem som ikke allerede har erfart den. Måten verk tradisjonelt er blitt presentert på, nærmest som helligdommer, har utvilsomt vært avgjørende for at enkelte sosiale lag har holdt seg borte fra museet, ifølge Rebérioux. Hun mente museet burde satse på rekruttering av nye, mer differensierte publikumsgrupper, men påpekte at en slik prioritering ville kreve et omfattende arbeid og en systematisk oppfølging utover skolesektoren, som også involverte ulike organisasjoner og foreninger. Et museum som først å fremst tok sikte på å tilby besøkende ”estetisk behag”, ville underkjenne en utstillingspraksis som kunne formå å vise kunstens sosialhistorie.¹⁰⁶⁴

Det var den estetiske profilen som ble den seirende. Ifølge Françoise Cahin prøvde Rebérioux ”uten hell” å modifisere programmet hun selv og Laclotte sto for. I vår sammenheng representerer dette innblikket i Musée d'Orsay-prosjektets tilblivelseshistorie, et eksempel på endring fra de nasjonalhistoriske museenes sivilisasjonsopdragende funksjon til postmoderne kunstmuseers *estetiske funksjon*. At museet i vår nyliberale epoke utgjør stedet for estetisk erfaring par excellence, behøver ikke å innebære et snevert ensidighet perspektiv, men kan tvertom åpne for

¹⁰⁶² Françoise Cahin, intervjuet i *Le Débat*, 55-74. Sitert etter *Art and its Histories*, 287.

¹⁰⁶³ *Ibid.*

¹⁰⁶⁴ Rebérioux, i *Le Débat*, sitert etter *Art and its Histories*, 285.

mangfold og motsetninger, samt økt publikumstilgjengelighet, slik omstruktureringen av Louvre snaut tyve år etter Musée d'Orsay, er eksempel på.

Louvre Inc. 2008 - verdens mest populære - "tilgjengelig og global"

At verdens eldste offentlige museum i dag også er blitt verdens mest populære museum med et besøkstall i 2007 på 8.3 millioner, skyldes en kontroversiell omstrukturering som på feltet omtales som *minirevolusjonen*. Når noe av det mest omdiskuterte har vært museets frieri til storkapitalen og Louvres utstilling av samtidskunst, er det nok fordi begge tiltak bryter med gjengse oppfatninger av Louvre som et *offentlig historisk museum*. Mens folk forlenget har vennet seg til Peis glasspyramide over Louvres underjordiske inngangsparti, sjokkeres distingerte franskmenn av amerikanske nyrike investorers champagneskåling på trappeavsatsen der Nike-statuen skulle danne en erværdig entré inn til musenes tempel.

Uansett hvor kritikkverdig pengeinnkrevingsmåten enn kan synes, er det et poeng at offentlig støtte fortsatt utgjør 49% (ca. 180 millioner \$ i 2008) av Louvres totale budsjett og at fondsavsetningen utgjør en del av en avtalefestet kontrakt med den franske stat som også omfatter flere andre offentlige museer. Mens museets sponsoravdeling talte tre personer på 1990-tallet, er det nå nitten heltidsansatte. Fra 2004 har innkjøpsbudsjettet steget fra 4.5 millioner \$ til 36 millioner.

I vår sammenheng der sammenligning med besøkstall ved andre museer er relevant, konstaterer vi at Metropolitan Museum i New York, som kun har 9% offentlig støtte, også har lavest besøkstall med 4.5. millioner. Derimot har British Museum, som i likhet med Louvre finansieres offentlig med ca 50%, 6.1. millioner besøkende årlig, mens Pompidousenteret og Tate Modern, med hhv. 69% og 34% i offentlig støtte, har besøkstall på hhv. 5.5. og 5.2. millioner.

Ettersom over 30% av utstillingene er gratis, og billettinntektene dermed kun utgjør en mindre andel, så skyldes økningen av besøkstallet på 60% først og sist reformtiltak siden 2001. Det året ble Henri Loyrette ansatt som direktør etter over tyve år ved Musée d'Orsay, de siste syv som direktør, og bragte med seg erfaringer med reformprosesser derfra. Intensjonen om å gjøre Louvre "tilgjengelig og global" er, slik han selv understreker i årsrapporten for 2007, i pakt med de revolusjonæres intensjon om å være "universelle" da de kongelige samlingene ble gjort offentlig

tilgjengelige i 1793.¹⁰⁶⁵ Med denne målsettingen har Loyrette signert en kontroversiell kontrakt for tretti års utleie av Louvre-navnet som innebærer å åpne et Louvre museum i Abud Dhabi. I tillegg har han inngått avtaler om utlån av museets gjenstander til Atlanta, Oklahoma City, Kobe, Valencia og Macao.¹⁰⁶⁶

Ikke minst har han, sammen med sin administrasjonssjef Didier Selles, sørget for å igangsette en intern omstrukturering for å gjøre museet mer effektivt, mer finansielt robust og bedre i stand til å takle den økende publikumstilstrømmingen. Denne prosessen startet allerede med Loyrettes forgjenger, Peter Rosenberg, da det ble lempet på avtaleverket mellom stat og museum. Via gjensidige forhandlinger ble museets relative autonomi styrket uten at Louvre sluttet å ivareta visse offentlige forpliktelser jf en avtale med Kulturministeriet. At billettinntektene ikke lenger gikk til en felles museumspot men til egen drift, bidro, sammen med nedskjæring av byråkrati og mer fleksibel intern organisering med syv avdelinger, til å øke arbeidsmotivasjonen til de ansatte som kunne se resultater av egen innsats. Riktignok har åremålstilsetting på tre år av gangen fremfor fem år, blitt kritisert, spesielt av dem som før nøy livstidsansettelse. Imidlertid foregår kontinuerlige forhandlinger for å finne frem til stadig mer smidige, operative og motivasjonsskapende arbeidsmåter.

Når det gjelder formidling og produksjon av kataloger og annet formidlingsmaterieell, har Louvre nytt godt av en felles publikasjonspool, *Réunion des musées nationaux*. Det er denne som har gjort det mulig for museer i Frankrike på forbillig pedagogisk vis å tilgjengeliggjøre utstillinger i papirform som alle har råd til, ettersom det alltid produseres små informative billige utstillingsoversikter i tillegg til tunge kataloger for spesielt interesserte. Med Louvres økte utlån internasjonalt, fulgte ennå større satsing på tilgjengeliggjøring via formidlingsmaterieell på flere språk og med utvikling av ny audioguide og internett-presentasjon, samt et tidsskrift.

Når det gjelder forskning, søker Louvre å leve opp til intensjonen om å være global i den forstand at museet, i tillegg til å alliere seg med eksperter fra de fleste kontinenter, også har inngått utvekslingsavtaler ut fra en innstilling om gjensidig læring. Kontakt med universiteter og høyskoler er også intensivert. At formidlingen blir betraktet som integrert del av forskningen, har også bidratt til satsing på et område der Musée d'Orsay til å begynne med forsømt seg, nemlig å drive oppsøkende

¹⁰⁶⁵ www.Louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. (page 4)

¹⁰⁶⁶ Peter Gumbel, "Le Louvre Inc.", TIME, Vol. 172, no. 4, 28. Juli 2008.

virksomhet vis-à-vis et differensiert publikum. Slik har mer enn tre millioner under 26 år overskredet terskelen til museet i 2007.

I løpet av fjoråret utviklet Louvre dessuten en frivillig ikke-betalt internasjonal kampanje for å spre kunnskap om sine tilbud. Internasjonalt har Louvres stab gått inn og bistått med rehabilitering og fornyelse, samtidig som museet har trukket veksler på tilreisende ekspertise fra andre land og kontinenter. I 2007 har det spesielt dreid seg om Egypt, Sudan og Iran. Nasjonalt tilbys også ekspertisebistand samt utstilling av deler av samlingene, noe spesielt museene i Lyon, Figeac og Avignon i fjor profiterte på. Ifølge Louvres årsrapport har museet tilegnet seg 331 nye verk og produsert 53 publikasjoner, samt også lagt første grunnstenen til det som skal bli et sted for Islamsk kunst. I årsrapporten viser Loyrette seg ydmyk overfor medarbeiderne på alle nivåer og takker for deres innsats. For det er de ansattes samlede innsats som får Louvre qva felt for produksjon, distribusjon og resepsjon til å fungere og som får "cette ville dans la ville" til daglig å sluse store publikumsgrupper gjennom museet.

Kritikken av samtidskunstens inntog i Louvre var til og begynne med krass, men at amerikaneren Cy Twombly har fått utsmykkingsoppdrag i selve museumsbygningen er blitt rettferdiggjort med at det samme fikk romantikkens mester Delacroix i sin samtid og kubisten Braque i sin. Også den tyske kunstneren Anselm Kiefer er blitt invitert til en permanent utsmykking ut fra intensjonen om å være "universelle" og for å la et "større ikke initiert publikum få kjennskap til samtidens kunstproduksjon. Når det gjelder temporære utstillinger av samtidskunst i saler med eldre kunst, der hensikten nettopp har vært "conrepoints", konfrontasjon mellom ulike epokers kunstproduksjon, har kritikken svingt avhengig av hvilke kunstnere det dreier seg om. Belgieren Jan Fabre fikk hard medfart med selvportrett-installasjoonen "verdens største orm" i salen med nederlandske og flamske mesterverk. Uansett skal det være "polyfoni" rundt verkene, ifølge Loyrette. At Edvard Munch også midlertidig har fått plass i Louvre, riktignok i form av et fotografi av Nasjonalgalleriets *Skrik* projisert på en storskjerm, skyldes at den armenske kunstneren Sarkis har valgt å vise en installasjon med de fire kunstnere som har hatt størst betydning for ham. Disse er Uccello "Slaget ved San Romano", Grünewalds "Eisenhamalter", Munchs "Skrik" og Beuys' verk-kompleks fra museet i Damrstadt,

akkompagnert av magnetiske bånd med musikk av Wagner, Schönberg, Webern og Berg.¹⁰⁶⁷ I det hele tatt inviteres ikke bare samtidens billedkunstnere, men et bredt spekter av samtidens kunstprodusenter, forfattere, dansere, skuespillere, musikere og komponister.

Om skepsisen til samtidskunst i Louvre er blitt mindre, synes imidlertid ikke kritikken av Louvres sponseringmetoder å avta. Museets egen venneforening, som formelt ikke har noen medbestemmelsesrett, men som bidrar til museets nyerververvelser, har stilt seg kritisk til Nye Louvre. Styreformannen, Marc Fumaroli, en av firti medlemmer av *Académie Française*, den franske intelligensiaens elite, uttrykker på vegne av medlemmene skepsis til massivt utlån når penger synes å være det primære motivet. At dessuten kunstfeltets egne museumskuratorer har kritisert det regjeringsstøttede initiativet om fondsavsetning som også involverer andre franske museer, ble demonstrert med en nettbasert underskriftskampanje under slagordet ”våre museer er ikke til salgs”. Imidlertid kunne Loyrette og hans syv avdelingsledere berolige motstanderne med at det aldri vil komme på tale å involvere Louvre i rent kommersielle tiltak til private formål noe staben demonstrerte ved å takke nei til et prosjekt som underveis ble uholdbart ut fra de avtalefestede premissene mellom Louvre og den franske stat.

I sosialhistorisk perspektiv er det i vår sammenheng dessuten et poeng at de nasjonale kunstmuseene dels var tuftet på erobringstokter fra en rekke land globalt og spesielt fra land som Egypt, Hellas og Italia. Krav fra opphavslandene har til tider blitt stilt, som da kulturminister Merlini Mercouri ba om å få tilbakeført deler av Parthenonskulpturene til Athens Akropolis fra British Museum. Derfor er det i overensstemmelse med vårt ikke-imperialistiske sosialt relasjonelle og historisk relative perspektiv at Louvres gjenstander, som dels ble akkumulert under føydalepoken på bekostning av undersottenes liv og levnet, og dels under modernitetens kolonialistiske utbytting, temporært blir spredt og ”tilbakeført” til nålevende individer på klodens fem kontinenter for interkommunikativ multikulturell berikelse. Det er i et slikt dynamisk prosessuelt perspektiv vi slutter oss til målsettingen for Louvre fremover om ikke å være en statisk institusjon men en ”levende kropp” i ”evig utvikling” som tilpasser seg i en verden ”som forandres”, som

¹⁰⁶⁷ www.Louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. (51).

aldri noensinne kommer til å bli fullbyrdet og som derfor, for å kunne være, slik Loyrette og hans stab uttrykker det med Émile Zola, komfortabel i sin egen samtid. ”à l’aise dans son époque”.¹⁰⁶⁸

Advarsler om ”dødelig fare” for museet i 1810 og i 1996

”Advarsel epistemologisk brudd” Daniel Buren

I vår egen tid innebærer museet, som ”underholdningsfabrikk” og ”atspredelsesanstalt” en ”dødelig fare”, ifølge Lyotard.¹⁰⁶⁹ Denne faren oppstår om museet ikke lenger formår å kalle på den enkelte betrakters ”årvåkenhet” vis-à-vis verket, og slik ikke lenger makter å legge forholdende til rette for at verkets ”anskrig” kan bli ”monumenterende”.¹⁰⁷⁰ I utgangspunktet var det jo nettopp et rom for relativ estetisk autonomi uavhengig av utenforliggende samfunnsmessige funksjoner som museet skulle garantere for. Med andre ord, var det fortrinnsvis kontemplasjon den enkelte betrakter skulle hengi seg til konfrontert med det utstilte verk. Samtidens mangefasetterte intermediale praksiser kombinert med den nye utstillingspraksisen som favoriserer enkeltkunstnere, kan ikke reduseres til den individuelle kunstners ønske om ”å sikre seg en plass i historien”, ifølge Serota.¹⁰⁷¹ Nettopp en slik mulig ”reduksjon” er det Lyotard mener Museet utsettes for. Når utspekulerte kunstnere skaffer seg adgang til museet, ved å behage kuratoren, for å ”udødeliggjøre sin signatur” blir det ikke ”andet end institueringen av glemselen”.¹⁰⁷²

Den ”dødelige faren” som Lyotard hevder museet i verste fall kan innebære, lyder i vår egen tid som et ekko fra modernitetens første år. Den gangen var det teoretikeren Quatremère de Quincy som hevdet at museet var ”dødelig” for kunstverkene når de ble revet løs fra deres opprinnelige kontekster, være seg mytologiske eller religiøse.

Uansett den innebygde faren Lyotard ser i museet, er det først og sist som *mulighetenes monument* han fremhever museet. Nettopp å betrakte museet som prosessuell hendelse snarere enn et skall for statisk betraktning og kontemplasjon, er i overensstemmelse med vår tilnærming. Deltakerne på et seminar i 1991 om museenes

¹⁰⁶⁸ www.Louvre.fr/llv/musee/rapports_activites.jsp. (s 5)

¹⁰⁶⁹ Jean-Francois Lyotard, *Moralités postmodernes*, (Paris: Galilée, 1993). *Mulighedernes Monument*, (København: Det kgl. Danske Kunstakademi, 1995), 9.

¹⁰⁷⁰ Ibid.

¹⁰⁷¹ Serota, *Experience or Interpretation*, 20.

¹⁰⁷² Lyotard, *Mulighedernes Monument*, 11.

fremtid arrangert i forbindelse med National Gallerys påbygg, *Sainsbury Wing*, uttrykte seg på lignende vis da de konstaterte at det var ”slutt på den epoken da museet var et rent monument.” Museet var en gang ”stedet for å lære om fortiden og høytidelig fordøye lekser mens museet i dag like mye er et ”sted som oppsøkes for å reflektere over nåtiden og for gjøre om å planer for fremtiden.”¹⁰⁷³

Slik synes utfordringen for museene i en postindustriell tid nettopp iscenesettelse der selve museumsbygget ikke lenger utelukkende betraktes som en nøytral “beholder”, men som en katalysator, der det ikke lenger er ”innhold” i tradisjonell forstand som oppbevares og vises, men der det er ”hendelser” som igangsettes.¹⁰⁷⁴ Snarere enn å stille spørsmål om hva et monumentet skal minne om, bør vi heller spørre om hva monumentet forteller om erindring, ifølge Sylviane Agacinski, ettersom monumentet går utover de hendelsen det feirer og idet uendelige overskrider forbindelsen tilbake til den opprinnelige hendelsen. I stedet blir “monumentet til en hendelse i seg selv”.¹⁰⁷⁵ Selve kunsten blir i tilsvarende vendinger betraktet som “hendelse” av Deleuze og Guattari når de skriver at “ethvert kunstverk er et *monument*, men her er monumentet ikke noe som feirer minnet om en fortid, det er en samling av nåtidige sansning...”¹⁰⁷⁶ Når museet i vår tid kan sies å være den estetiske erfaringens sted par excellence dreier det seg dermed om sosial kommunikasjon og perseptuelt sansemangefold.

C Monument og kunst – kunstfeltet og en større offentlighet

Kjennetegn på koden for samtidskunst 1960-2000+

Fra og med 1960-tallet finner en rekke ulike praksiser sted som på ulike måter representerer *avvik fra modernisme som hegemonisk nonfigurativ norm på nivå for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst. Det dreier seg om avvik som i løpet av 1970-80-tallet institusjonaliseres som normalnormen og som blir referert til som samtidskunst (eng. Contemporary Art, ty. Zeitgenössische Kunst, fr. l'art contemporain).*

¹⁰⁷³ *New Museology. Museums and alternative Exhibition Spaces*, red. Andreas C. Papadakis, (London: Academy Editions, 1991), 7.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ Agacinski, Sylviane, “Sewing Machine: Building Monumentally, i *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*. (London: Institute of Contemporary Arts, 1991), 211.

¹⁰⁷⁶ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Hvad er filosofi*, overs. Carsten Madsen. (København: Gyldendal, 1996), 223.

Mens kubisme utgjorde et veiskille for modernismen, hhv. den figurative og den non-figurative versjonen, før den non-figurative ble hegemonisk etter 1945, var det *popkunst/nyrealisme* og *minimalisme* som ble avgjørende for samtidskunstens hegemoni. *Popkunst* brøt med normen for nonfigurasjon, mens *minimalismen* brøt med normen for utvetydige grenser mellom maleri som et todimensjonalt medium og skulptur som et tredimensjonalt. *Land-art* (jordkunst), *site-specific art* (stedsspesifikk kunst) og *kontekstkunst* overskred normen for utvetydige grenser mellom skulptur, arkitektur og landskap. *Konseptkunst*, *performance*, *body-art* (kroppskunst) og *installasjon* brøt grensen mellom billedkunstens tradisjonelle medier og andre kunsdisipliners spesifikke medier. I samtidskunst legitimeres således ord, skrift, klang, bevegelse, film mm. i motsetning til koden for modernisme. Endelig ble en tabubelagt grense mellom "kunst og liv" sprengt med flere av de nevnte praksisene i tillegg til fotografi, video, designart og serigrافي (silketrykk). Den siste skansen ble dermed brutt ned mellom kunst som individuelt manuelt arbeid på den ene side, og design, "kulturindustri" og populærkultur som kollektivt, ofte teknologisk basert, team-work-arbeid på den annen side.

Til overskridelsene på produksjonssiden, svarer ambivalens på resepsjonssiden der kommunikasjon blir hegemonisk modus. Når det gjelder distribusjon og formidling tar ofte kunstnere selv aktiv del utover å markedsføre seg på internett.

"I billedkunsten var det en intens debatt om den modernistiske kanon, og samtidig en redefinisjon av grenser. Det var en revolusjonerende periode i amerikansk kunst, som i perioden mellom 1966-1972 produserte nye kunstformer og overlappende bevegelser som postminimalisme, jordkunst, konseptkunst, bodyart, performancekunst og video.

Lisa Phillips *The American Century*

Det var fortsatt USA som innehadde hegemoniet på kunstfeltet i godt over et tiår etter annen verdenskrig, men med 1950-tallets versjon av *the american dream* ble denne posisjonen stadig vanskeligere å opprettholde. Propagandapresset under Eisenhovers republikanske regime om USAs fortreffelige økonomiske system og verdien av free-enterprise åpnet for uhemmet materialisme. Dermed fulgte standardisert boligbygging, motorveikonstruksjoner og utstrakt bilisme. Fantasier om modernisering og fremskritt munnet ut i populærkulturelle oppfinnelser som drive-in-movies, fastfood-kjeder som Mc Donald's samt store territorier okkupert av Disneyland og underholdningsparker. I det hele tatt kan forbrukssamfunnets bygde omgivelser sies å representere det nyliberale samfunnets svar på hhv. Baudelaires og Benjamins *fantsamagori*.

Det var dette "reelle" forbrukssamfunnet som 1960-tallets popkunstnere, eller *nyrealister* som de kalte seg selv på begge sider av Atlanteren, bragte inn i kunstens høyborg og som rystet legitimeringsgrunnvollen til den nonfigurative kunstens hegemoni. De forholdt seg respektløst overfor modernismens credo om ren autonom form, basert som den var på troen om massekulturens og kitschens forflatende og fornedrende virkning. Flere popkunstnere var ikke rekruttert fra kunstakademi og kunstskole, men var utdannet innen reklame og design og brukte samme fremgangsmåter og teknikker enten de slapp til i gallerier på parnasskunstens arena eller lot produktene sirkulere innenfor populærkulturens nettverk. Med overskridelsen

av grensen mellom kunst og massekultur vant popkunstnerne dessuten en helt ny publikumskategori, nemlig *teenagere*, den første opprørsgenerasjonen som lanserte sin egen kultur og musikk. Ettersom popkunstnerne til å begynne med ikke ble tatt seriøst, bidro ungdomsgrupper til å befordre gjennombruddet i en større offentlighet.

Året 1961, da John F. Kennedy ble valgt til president, var også et lanseringsår for popkunstnerne. Allan Kaprow fylte opp en galleribakgård med bilhjul, Jasper Johns stilte ut støpte ølbokser i bronse, Claes Oldenburg åpnet en butikkinstallasjon (*The Store*) med brukte ting for salg på New Yorks lower East side, mens Andy Warhol arrangerte vindusutstillingen for en av butikkene i Bonwit-kjeden. Poenget er at det er *forbrukssamfunnet* og *bilismen* popkunstnerne tar for seg. Edward Ruscha malte *Standard Station, Amarillo, Texas* (1963) etter at Robert Rauschenberg og Warhol allerede hadde sørget for å standardisere bilder ettersom de oppfant en metode for masseproduksjon, nemlig silketrykk, basert på overføring av foto.

På samme måte som Kennedy på det politiske feltet regnes for å være den første presidenten som fullt ut forsto å bruke TV- og massemedia for å vinne velgere, så er det popkunstnerne på kunstfeltet som tilsvarende visste å utnytte markedet og massemedia til fulle for å nå frem. De tok markedslogikken og kommunikasjonssamfunnet til etterretning som uomgjengelige premisser for kunstnerisk produksjon, distribusjon og resepsjon.

At publikums toleranse for popkunstens motiver og sitatbruk fra populærkulturen etter hvert økte, kan ikke forklares utelukkende med omvendelse av kritikere og publikum *en bloc* uten nettopp via utvekslingen mellom *popkunstens ulike markeder* i samme tidsrom, nemlig mellom populærkulturens marked og kunstelitens marked, samt via sirkulasjon av bilder og tekst i en større offentlighet mellom aktører fra forskjellige felt. I tillegg kommer popkunstens egen masseproduksjon, slik Andy Warhols *Fabric* er et eksempel på.

Det skulle dessuten vise seg at popkunsten hadde mer til felles med minimalismen enn det først syntes ettersom også minimalismen anvendte seg av masseproduksjon og readymades uansett hvor asketiske dens kunstprodukter enn ble presentert som.

1) Første fase 1960-tallet (formalisme, popkunst, minimalisme, konseptkunst)

Kampen om avantgardestatus – den offisielle versus den innoffisielle

”Etter hvert som diskursene kom til å utvikle seg fra happening og pop til minimalisme og videre til konseptualisme, kom den til å ha stadig mindre bravado, mindre emosjonell kraft og skala, mindre krav på å være historisk aktør som kjennetegnet Davids monument tilegnet Marat, som revolusjonens helgen, for eksempel, eller Courbets projisering av Ornans borgere til historiemaleriets eleverte nivå, eller Tatlin’s monumentutkast til den Tredje Internasjonale qua institusjonalisert historisk endring.”

Blake Stimson, ”The promise of conceptual art”

”Historien om kunst innenfor den nye politikken på 1960-tallet, er en historie med betydelig ambivalens, ettersom kunstnerne prøvde å forene sin opposisjon med økt støtte for sine aktiviteter på et nytt og aggressivt globalt marked.” Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*

”Publikum utover kunstnerne selv, eksisterer ikke”, fastslo Joseph Kosuth om 1960-tallet.¹⁰⁷⁷ Det var *innenfor* feltet det gjaldt å bekjempe kunstneriske motstandere. Gitt et kunstfelt, en spesialisert kunststoffentlighet, så må nødvendigvis kritikk og opprør mot denne, paradoksal nok finne sted på dette feltets premisser. Det var premisser som etter hvert kom til å stå stadig fjernere fra de realpolitiske ambisjoner og det sosiale engasjement som karakteriserer flere kunstnere og bevegelser tidligere i modernitetens historie fra David og Courbet til avantgarden på begynnelsen av 1900-tallet.¹⁰⁷⁸ Når flere av de kunstnerne som senere på 1970- og 1980-tallet kom til å stille seg kritiske til kunstfeltet som system og som samfunnsfelt, på 1960-tallet var mer opptatt av å markere seg på *modernismens formalestetiske premisser*, så er forklaringen derfor at det fortsatt var modernismen som innehadde hegemoniet, og at lærdommen fra 1968 var at kampen måtte foregå på den språklige kommunikasjonens premisser. I 1969 stilte Kosuth ut en stol, et fotografi av en stol og en leksikalsk definisjon av ordet ”stol”. I *Art after Philosophy* fra samme år, som i ettertid er utpekt som konseptualismens manifest, utdyper han definisjonen av kunstverk som

¹⁰⁷⁷ Joseph Kosuth, ”1975”, først publisert i *The Fox*, vol.1, no. 2, (1975), 87-96, sitert etter Blake Stimson, *Conceptual Art: A critical Anthology*, ed. Alexander Alberro/Blake Stimson, (Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1999), 336.

¹⁰⁷⁸ Stimson, ”The promise of conceptual art”, in *Conceptual Art*, xli.

kunstnerens språklige påstand. Når han her definerer et kunstverk som en ”tautologi ettersom det er en presentasjon av kunstnerens intensjon” om at det han påstår er kunst, ”er kunst”,¹⁰⁷⁹ så innebærer dette samtidig erkjennelsen av at definisjonen *ikke* blir virksom om man ikke selv først er blitt integrert på kunstfeltet qva kunstner. I kampen om avantgardestatus måtte Kosuth med andre ord forholde seg til kunstfeltets *interne* kamp der det var Greenberg og hans likesinnede som var offisiell skyteskive. Det var nærmest ”en junta-atmosfære i New Yorks kunstverden” og ikke mye generøsitet overfor alternativt praktiserende kunstnere minnes Kosuth, som nettopp refererte til ”Greenberg-gjengen” som lanserte seg selv som bærere av den ”offisielle historiegestalt”.¹⁰⁸⁰

Slik *kubismen*, hhv. den figurative og den nonfigurative versjonen, utgjorde et veiskille før den nonfigurative versjonen av modernisme ble hegemonisk etter 1945, var det mindre *konseptualismen*, enn *minimalismen* og *popkunsten* som kom til å bli skjellsettende i den offisielle og inoffisielle kampen om avantgardestatus før koden for *samtidskunst* ble hegemonisk fra 1970-80-tallet. Minimalistene agerte *innenfor* feltet i opposisjon til *Formalistene* (Greenberg & co.). De forholdt seg til den stuerene formalestetiske modernismens eget credo, nemlig konvensjonen om autonome selvrefererende verk, som de fortolket *bokstavelig* ved å lage tredimensjonale spesifikke objekter, som verken var maleri eller skulptur. *Popkunstnerne*, agerte derimot til å begynne med mest *utenfor* feltet fordi de var ”hybride” og derfor ikke ble funnet verdige i den offisielle kampen om avantgardestatus. Ikke bare brøt de modernismens første bud om å være nonfigurativ, men de overskred også en tabubelagt grense da de innlemmet populærkulturens kulturindustri. I minimalismens tilfelle er poenget at både tilhengere og motstandere, troende og ikke-troende, stiller seg samme spørsmål om hvorvidt endringene representerer et brudd (overskridelse) eller en forlengelse. Vi får eksempler på *antinomi*, med andre ord en motsetning mellom to ikke-kompatible paradigmer, eller, i vår sammenheng, *koder*, som synes usammenlignbare.

At det i pop-kunstens tilfelle dreier det seg om et klart brudd, viste seg i

¹⁰⁷⁹ Kosuth, ”Art After Philosophy” i Gabriele Guercio, red. *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991), 20.

¹⁰⁸⁰ Ibid.

ekspertisens negative reaksjoner etter den første fellesmønstringen i Sidney Janis Gallery i New York i 1962 med blant andre Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein og den franske *nouveau réaliste* Yves Klein.¹⁰⁸¹ Utstillingen ble fordømt av the establishment som umoralsk, antimhuman og dekadent. MoMa hadde tidligere avslått å kjøpe et bilde av Jasper Johns, og avsto i det hele tatt lenge fra å kjøpe popkunst. Ankepunktet til britten Herbert Read var at popkunsten ikke oppfylte modernistiske forutsetninger om estetisk og utopisk monumentalitet. Den glorifiserte heller enn å kritisere massekulturens konsum med dens overflateformer og syntes å ”tjene vareproduksjonen som virtuelt laboratorium av nyhet og mote.”¹⁰⁸² Den konservative redaktøren av *Arts Magazine*, Hilton Kramer, mente popkunstens sosiale virkning utelukkende var å forsone publikum med ”varenes verden, banaliteter og vulgariteter som ikke var til skjelne fra reklamekunsten.”¹⁰⁸³

Popkunst innebar dermed også et markant brudd sett fra kunstsamlernes ståsted, ettersom det å samle kunst opp gjennom historien hadde vært ensbetydende med å samle sjeldne og skjønne gjenstander.¹⁰⁸⁴ Imidlertid var det nettopp unge folk samt et nytt sosialt sjikt av gallerister og samlere som promoterte popkunsten, og som bidro til dens markedssuksess; en suksess som langt på vei kompenserte for de første årenes manglende oppslutning og massive motstand.¹⁰⁸⁵ Selv Leo Castelli, en av popkunstens fremste talsmenn måtte på begynnelsen av 1960-tallet gi tapt i kampen mot Greenberg og hans tilhengere, ikke som gallerist og markedsspekulant, men som seriøs motstander i kampen om avantgardestatus.¹⁰⁸⁶

Når det gjaldt amerikansk popkunst, var det i USA like mye miljøet i Los Angeles som det i New York som preget popkunstens mangefasetterte manifestasjoner. I 1963, bare ett år etter popkunstens debututstilling, var det i Los Angeles den første større retrospektive mønstringen av Marcel Duchamps readymades ble arrangert.

Formalismens leir ble anført av Greenberg, og hans disipler Michael Fried og

¹⁰⁸¹ Philips, *The American Century*, 125.

¹⁰⁸² Herbert Read, “The Disintegration of Form in Modern Art, *Studio International*, 169, (April 1965), 151, 153-54. sitert fra Philips, *The American Century*, 375.

¹⁰⁸³ ”Symposium on Pop Art” organisert av Peter Selz på Museum of Modern Art i 1962. I panelet satt blant andre Leo Steinberg, Dore Ashton og Hilton Kramer, i *Arts*, 37, (april 1963), 36-44.

¹⁰⁸⁴ John Canaday, ”Pop Art Sells On and On – Why?”, *The New York Times Magazine*, May 31, 1964.

¹⁰⁸⁵ Phillips, *The American Century*, 128.

¹⁰⁸⁶ ”There were two camps,” he later recalled, ”mine and Greenberg’s”. And his turned out to have the greater numbers and commitment to te art he represented.” Crow, *The Rise of the Sixties*, 90.

Rosalind Krauss, som imidlertid etter hvert skilte lag når det gjaldt teoretisk tilnærming. Mer enn noen annen tekst på engelsk, kom Greenbergs essay *Modernist Painting* fra 1961, som betrakter nonfigurativt maleri som endepunkt på en historisk utvikling siden Manet, til å bli modernismens referansepunkt. I forlengelse av Lessings skille mellom billedkunstmediet som rommets dimensjon og litteraturmediet som tidens dimensjon, argumenterte Greenberg for en ennå mer spesifikk grensoppgang ettersom han lar det *maleriske medium som sådan*, maleriets nonfigurative pigmenterte flathet, utgjøre skillet mellom modernistisk maleri og ”realistisk, illusjonstisk kunst” der medium og virkemidler tas for implisitt gitt.¹⁰⁸⁷ I vår sammenheng er det et poeng at Greenberg ikke lenger betrakter kunsten i sosialhistorisk perspektiv som før annen verdenskrig, men prioriterer forandringer i selve det ”rene” kunstmediet *tekniske og fysiske beskaffenheter*; en ”kritisk” tilnærming han legitimerer ved å henvise til Kant som den første ”virkelige modernist” fordi han var den første som reflektivt ”kritiserte kritikkens midler.”¹⁰⁸⁸

Mot Greenberg og hans tilhengere lanserte minimalistene (Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin og Carl André) i den første mønstringen *Primary Structures* på Jewish Museum i 1966, ideen om *prosessuell resepsjon*. Ideen gikk ut på at betrakterens erfaring av skulptur skulle innebære erfaring av *tid* i tillegg til erfaring av rom. Judd utdypet idéen i essayet *Spesifikke objekter (Specific Object, 1966)* der han fortolket Greenbergs essay *Modernist Painting* bokstavelig i den forstand at han med sine upersonlige serieproduserte kuber hevder å *overskride* maleriets billedramme samtidig som objektene heller ikke kunne kalles skulptur i tradisjonell forstand. Ikke nok med at tidsdimensjonen skulle bringes inn i erfaringen av skulpturen som fysisk objekt, blant annet ved at tilskueren skulle aktiviseres ved å gå rundt skulpturen, men også slik at tidsaspektet ble forventet å kunne bidra til å erfare rommets *dobbelte karakter av på en gang fysisk og ideologisk rom*.

I tilslutning til Judds trosøverbevisning, gjaldt det for minimalismens krets at tidens dimensjon ikke lenger skulle begrense seg til å vise et kunstverk som ferdig resultat og som et fastfrosset øyeblikk i tidens continuum. Snarere skulle tiden iverksettes *qua* prosess, der forholdet mellom språk og handling også skulle

¹⁰⁸⁷ Clement Greenberg, ”Modernist Painting”, først publisert i Arts yearbook, 1., New York, 1961, gjenoptrykt i *Art & Literature*, no. 4, vår 1965, sitert etter *Art in Theory 1900-1960*, 754-755.

¹⁰⁸⁸ Greenberg, ”Modernist Painting”, sitert etter *Art in Theory*, 755.

demonstreres. Mens det tradisjonelle kunstverk presenterte resultat av en rekke handlinger skulle nå *selve prosessen stilles til skue*. Richard Serra utførte mange eksperimenter med mål og vekt, ofte med jernplater som balanserer mot hverandre, for å mane frem følelsen av bevegelse for å få tilskueren til å lure på når platene vil falle sammen som korthus.

Minimalismens credo om estetisk erfaring skulle ideelt sett springe ut av kunsten selv, men i tilfellet kube (Judd) eller lysrør (Flavin), eller skråstilte jernplater (Serra), så forble erfaringen en sak for innforståtte betrakte som valgte å *tro* på den lanserte kunstteorien, og som derfor frivillig påtok seg introspeksjon og selvrefleksjon.¹⁰⁸⁹

Som sådan syntes dermed ikke denne type erfaring å atskille seg fra modernismens, nemlig å fastholde et øyeblikk i tidens kontinuum, bare med en avgjørende forskjell. Den ble *forklart* annerledes, og dermed legitimert med andre ord og vendinger. I motsetning til den modernistiske resepsjonsmodusen som nå for mange syntes metafysisk, så avkrevde tvert om minimalistene sine betraktere en hverdagslig innstilling. Tillært kunnskap skulle tilsidesettes fremfor å hengi seg til selve erfaringsprosessen som sådan. Til gjengjeld skulle denne ”hverdagslige” holdningen, rettferdigjøres med den filosofiske disiplinen *fenomenologi*, der det ble henvist både til Edmund Husserl og til Maurice Merleau-Ponty. Så lenge kunsten selv imidlertid ikke formådde å fremkalle en slik tidspreget erfaring, så forble tilskuerens rolle like tradisjonell som den alltid hadde vært.¹⁰⁹⁰ I vår sammenheng blir det derfor med andre ord et spørsmål om *estetisk troverdighet*. Ikke minst gjaldt dette også for kunstnere som arbeidet *konseptuelt* slik som Kosuth, Sol Le Witt og Robert Morris. Imidlertid viet stadig flere kunstnere seg til ”hybride” mangeartede praksiser, som i 1968 fikk Lucy R. Lippard og John Chandler til å skrive en artikkel om ”kunstens avmaterialisering”. Som billedkunst ”står og faller et verk, selv et konseptuelt arbeid, med hvordan det ser ut”, fastslo de, men poengterte at tilskuerens vane med å begrense seg til det *autonomt visuelle* var så dominerende at den overskygget evnen til

¹⁰⁸⁹ Crow, “Site-Specific Art: The Strong and the Weak”, i *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 135.

¹⁰⁹⁰ Se Anne Michelson, *Robert Morris*, Washington: Corcoran Gallery of Art, 1969.

å kunne vurdere verk i et relasjonelt perspektiv der også intellektet samt andre sanser enn synet, tas i bruk.¹⁰⁹¹

Den avgjørende forskjellen på koden for samtidskunst og koden for modernisme er at det *produksjonestetiske*, nemlig verk (produkt) og kunstner (produsent), ikke lenger betraktes som det sentrale. Nå aktiveres hele kretsløpet mellom produksjon, distribusjon/formidling og resepsjon. Også publikum (resipient) samt gallerist (distributør/ formidler) trer dermed ut av sitt ideologiske mørke.

Når det gjelder *resepsjon*, kan *popkunstnerne* sies å inkludere publikum ved å lage gjenkjennelige figurative bilder og ved slik å la betrakterens hverdag og konsumsamfunn utgjøre gjenstand for kunstnerisk fremstilling i stedet for parrasskunstens asketiske nonfigurative univers som synes å ekskludere andre enn innforståtte troende. *Minimalistene* innlemmet publikum via en motsatt strategi, nemlig ved å unngå gjenkjennelige medier som maleri og skulptur. De laget heller noe som befant seg midt i mellom, nemlig tredimensjonale objekter, i håp om å få publikum til å utforske persepsjon som tidsprosess i gallerirommet. Konseptkunstnere involverte betrakterne ved å appellere til noe kjent og dagligdags, nemlig språk og kommunikasjon.

Ikke bare popkunst, minimalisme og konseptualisme involverte publikum, men også *Aksjonistisk kunst* og *performance* ved å provosere den tilvante passive betrakter. Ett eksempel er da Yves Klein åpnet dørene for et tomt galleri (Paris 1958) samt da han to år senere presenterte publikum for en performance der han brukte kvinner som malerkoster (1960) (*Anthropométries de l'Epoque bleue*). Et annet eksempel er da Bruce Naumann med sin egen kropp agerte vannfontene *Fountain* (1968) under henvisning til Duchamps urinal med samme navn.

Distributør-/formidlerleddet kom i fokus fordi gallerister og mediefolk ble rekruttert fra andre sosiale sjikt, dessuten ofte med yrkeserfaring fra *public relations*, som gjorde at de åpent tok markedslogikken i bruk for å drive reklamefremstøt. Avgjørende var dessuten at de som kunstspekulanter, henvendte seg til andre markeder utover kunstfeltets eget og appellerte til betrakterne som *konsumenter*. Således var det på 1960-tallet ikke bare kunstnerne og galleristenes karriere som kom

¹⁰⁹¹ Lucy R. Lippard/John Chandler, "The dematerialization of art", først publisert i *Art International*, 12:2 (februar 1968), 31-36, sitert etter Stimson, *Conceptual Art*, 49.

i forgrunnen men også det tidligere ”ansiktsløse arbeidet til markedet og institusjonene”.¹⁰⁹² Popkunsten, som først ble holdt utenfor kunstfeltets establishment, ble lansert på markedet av en ny type oppkomlinger av samlere og gallerister som på den måten også søkte å høyne egen sosiale status.¹⁰⁹³ Distributør-/formidlerleddet ble i tillegg gjenstand for stigende oppmerksomhet ved at både kunstnere og fortolkere startet kritisk utforskning av *museets rolle* som institusjon og formidler.

Fellestrekk for popkunstens omfavning av massekultur og minimalismens avstandstagen er at begge viser til *serieproduksjon og konsum*. Både minimalisme og pop legger vekt på utvendighet og overflate, på det tingliggjorte i motsetning til den tradisjonelle kunstoppfatning som innebærer innsikt og dybdeboring.¹⁰⁹⁴

I det følgende avsnitt blir det mulig å registrere hvordan en enkelt kunstner forholder seg til sin egen samtids ulike praksiser over nærmere tre tiår.

Forsvinningens kunst eller flukten fra kunstens vareform, Robert Irwin, USA

”Jeg kunne godt ha forsvunnet, ...men det kunne jeg likevel ikke, og det kan være derfor jeg ikke liker så godt alle argumentene til fordel for ”enlightenment” som kommer fra åndelig hold.....*denne verden er ikke enlightened*, og verden suger meg bestandig tilbake. Om ikke annet, så skal en bort å kjøpe en *Coca Cola*” Robert Irwin

”Han nekter rett og slett å være med på kunstverdenens spill, dens politikk, dens penger, kommisjon og dokumentasjon – og derfor blir han usynlig.”

Suzanne Brøgger om Robert Irwin

Når det er bilmerket *Mazda* Østerberg har valgt for å navngi sedimentet som ble hegemonisk fra og med 1960-tallet qva politisk avtrykk av den nyliberale politiske koden, så er svaret utbredelsen av ”massebilismen”¹⁰⁹⁵ I perioden 1960-2000, er nemlig bilismen blitt så omseggripende at den preger sedimentet ved å oppløse gamle bykjerner og dermed slette skillet mellom sentrum og periferi for å fremstå som sosio-materielle ”mellomland”.¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹² Crow, *The Rise of the Sixties*, 12.

¹⁰⁹³ Phillips, *The American Century*, 129.

¹⁰⁹⁴ Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, (Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1996), 66.

¹⁰⁹⁵ I artikkelen ”Oslo som sosio-materie” som er skrevet før *Arkitektur og sosiologi*, kalte Dag Østerberg dette sedimentet ”Den fordo-kenyanske fortetning” og ennå ikke mazdaistisk”, *Christian Norberg-Schulz Et festskrift til 70-årsdagen*, (Oslo: Norsk Arkitekturforlag, 1996), 181-200,

¹⁰⁹⁶ Østerberg, *Arkitektur og sosiologi*, 37.

Om dette er en prosess som har bemektiget seg hele den vestlige verden, så var det i USA med utbyggingen av highway-systemet på 1950-60-tallet, at den var mest iøyenfallende, eller rettere sagt, minst iøyenfallende. For det var anonymisering som ble resultat av mobil bevegelse, slik hovedpersonen i Kerouacs *On the Road* feirer ankomsten til California med en cola før han vender østover igjen. Forbruksvaren colaen er den samme overalt, som bensinstasjonene, motellene, drive-in-stedene, Mac Donalds og Disneyparkene. Slik popkunstnerne Edward Rucha malte bensinstasjoner, Andy Warhol laget serigrafier av cola i serier, slik folk erfarte serialitetens inntog i dagliglivet ved transportens og transittstedenes lange køer; bilkø, busskø, billettø, butikk-kø og dokø. Anonymisering, serialitet, tyngsel, var konsekvensene av bilismen med dens oppløsning av skillet by og land. Derfor fortjener ikke byer lenger å bli kalt "by", knapt nok tettsted. I hvert fall ifølge Gertrud Steins karakteristiske replikk en gang hun ble spurt om hvordan hun likte seg i Oakland i California. "Der", svarte hun, "det er ikke noe der, der."¹⁰⁹⁷

Bilveienes finmaskede edderkoppnett frynser opp den forhenværende bybebyggelsen og fremmer fornemmelsen av å være kontinuerlig på farten "mellom" steder. Den veifarendes mobile "mellomtilstand", det å fare forbi, fremfor å forbli, inngir i sin tur følelsen av på en gang tidens flyktighet og rommets uendelighet. Dette er en erfaring som ikke er "sosialt erkjent", ifølge minimalisten Tony Smith, som nettopp viet seg til fenomenologisk utforskning av forholdet mellom skulptur og rommet omkring, slik hans skulptur på Kontraskjæret ved Akershus festning er eksempel på. "Kunst og maleri" blir etter en slik erfaring "rent pittorisk" ifølge Smith, ettersom det ikke finnes noen "måte du kan ramme inn denne erfaringen på".¹⁰⁹⁸

Stedet for forsvinningsnummeret vi her skal skildre er Los Angeles, som av forfatteren Henry Miller nettopp fremstår som en by uten historie og tradisjon; uten kjerne og sentrum. Ettersom L.A. snarere skildres som en ansamling av flere sentre bundet sammen av bilismens veinett, kan den derfor knapt nok kalles by. Hovedpersonen i forsvinningsnummeret er kunstneren Robert Irwin. Han vokste opp i

¹⁰⁹⁷"How do you like it there?" "There", she replied, "there is no there, there." Gertrud Stein sitert etter Melvin Rader/Bertram Jessup, *Art & Human values*, (New Jersey: Prentice-Hall, 1976), 355.

¹⁰⁹⁸"The experience of the road was something mapped out but not socially recognize. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it." Tony Smith, sitert etter Foster, *The Return of the Real*, 51.

Los Angeles. Om vi skal tro forfatteren Suzanne Brøgger, representerer han nettopp et eksempel på hvordan den amerikanske tilværelsen ikke kan tenkes uten bilen.

Bilen var symbolet for innvielsen fra pubertet til manndom. Robert Irwin mintes hvordan bilen ble pusset og polert, ikke bare på synlige flater men også under motoren og på innvendige flater som ingen noensinne ville komme til å få se.

Senere kom kunstmaleren Irwin til å lage bilder som var like mye bearbeidet på lerretets bakside som på forsiden. Han kunne tilbringe måneder med å bearbeide baksiden av lerretet som ledd i et mer omfattende bevisstgjøringsprosjekt som førte til at han gradvis lot ett og ett kriterium for maleri forsvinne. Forholdet mellom figur og grunn, som opptok kubistene, kom han suksessivt til å legge bak seg, slik hans landsmenn i *Den abstrakte ekspresjonismens* bevegelse etter annen verdenskrig på 1950-tallet hadde gjort, og slik likeledes *Formalismens* malere på begynnelsen av 1960-tallet kom til å gjøre. Han arbeidet så i flere år bare med å male streker inntil han mente å vite hva en strek var. Strekene drev Irwin videre til prikkene som han også brukte flere år på. Prikkene førte ham så videre til selve grunnlaget, lerretsflaten i en malerisk utforskning lik den prosessen Wassily Kandinsky, som en av de første abstrakte malerne, redegjorde for i "Fra punkt og linje til flate". Det var da Irwin kom til flaten, til en monokromt bemalt lerretsflate slik som Kasimir Malevich i Sort kvadrat i 1913 og som Yves Klein på 1950-tallet, at han ble tvunget til å stille seg det avgjørende spørsmålet om hvor et bilde begynner og hvor det slutter. Da hadde han latt følgende kriterier forsvinne, perspektiv, motiv, strøk, linje, prikk, flate, ja endog signaturen. Han var kommet til selve billedrammen.

Mens *minimalisten* Donald Judd i møte med dette veiskille valgte en mellomløsning, nemlig tredimensjonale "spesifikke" objekter,¹⁰⁹⁹ midt i mellom maleri og skulptur, for på denne bokstavelige måten å utforske forholdet mellom objekt og subjekt, mellom individ og rom, så tok Robert Irwin skrittet, likeledes bokstavelig talt, direkte ut i rommet. Han ga ikke bare avkall på maleriet som medium slik Marcel Duchamp hadde gjort noen tiår før ham. Han ga i tillegg avkall på billedkunst overhode, i motsetning til Joseph Kosuth som valgte en annen forsvinningsstrategi, nemlig *Conceptualism*, kunst som påstand og begrep. Ettersom denne strategien gikk ut på å redusere kunst til det som den språklige betegnelsen

¹⁰⁹⁹ Mens Judd klarte å "anonymisere utførelsen uten å forlate produksjonsetetikken" ifølge Stian Gørgaard, *Robert Smithson Retrospektiv Verk 1955-1973*, (Oslo: Museet for samtidskunst, 1999), 101.

refererte til, ble konseptkunst, med sin interesse for språkfilosofi og strukturalisme, gjerne satt opp mot minimalismens tilsynelatende mer positivistiske tilnærming der det dreide seg om utforsking av omgivelsenes fysiske beskaffenhet og dens innvirkning på erfaring.

Forutsetningen for å fatte tilværelsen fenomenologisk var å fjerne forutinntatte forestillinger, ifølge en av Irwins arbeidsteser. Kunstutøvelse ble nærmest en metodisk virkelighetsreduksjon mot nullpunktet. Dette bragte ham til selvrefleksivt å konfrontere sin egen kropp, og dens persepsjonsevne. Parallelt hadde kunstnerne bak *Body-art*-bevegelsen og de som arbeidet med *Performance* kommet frem til samme resultat ad andre veier. Med andre ord ga han ikke bare avkall på å redusere maleriske virkemidler ned til et minimum, men han ga også avkall på å studere den håndfaste materielle tingverden, som jo var minimalistenes utgangspunkt for fenomenologisk utforskning. Fra å utforske materiell og masse, gikk han over til å rommets utforske rommets energier, det vil si kroppens persepsjon av rommets tidsmessige dimensjon, det forbigående, tilfeldige og perifere.

I 1968 studerte Robert Irwin lys og lyd og andre energiformer. Han samarbeidet med nobelfysikere på et laboratorium i et selskap som forberedte reiser til verdensrommet. Der oppholdt han seg i timevis i et lystett svart rom for å leve ut hva det innebærer å se seg selv som seende slik som på nattetid uten synlige objekter å forholde seg til, slik den fenomenologiske filosofen Maurice Merleau-Ponty beskrev det.¹¹⁰⁰ Irwin ville erfare seg som bevisst om bevisstheten. ”Når du er vektløs i et lydløst, svart rom og hørselen er satt ut av spill, begynner du å motta informasjonen gjennom andre sanser. Når du kommer ut av det svarte rommet er du mer energibevisst.”¹¹⁰¹

Normalt er tilgangen på persepsjonens informasjoner begrenset av et minste felles multiplum, ettersom vår persepsjon er redigert, for ikke å si redusert til det som er absolutt nødvendig for å kunne fatte noe som helst, og for å dermed oppfatte oss selv i

¹¹⁰⁰ ”Når for eksempel verden av klare og artikulerte objekter er opphevet, så vil vår perseptuelle væren, avsondret fra verden, forholde seg til en romlighet uten ting. Det er det som skjer om natten...Natten har ingen silhuetter, den er selv i kontakt med meg.” Merleau-Ponty, *Persepsjonens fenomenologi*, 283.

¹¹⁰¹ Suzanne Brøgger, ”Kunsten å la kunsten forsvinne”, i *Kvelstoff 1980-1990*, overs. Aud Greiff, (Oslo: Cappelen, 1991), 27.

rommet samt orientere oss i omgivelsene. Det minimale svarte rommet derimot, som Irwin lukket seg inn i, åpnet for komplekse sansemekanismer og et vell av ubrukt potensial som til daglig ligger i dvale. Det var denne energifylte stillheten som komponisten John Cage ville få folk til å lytte til i 1960-talls miljøet av samtidskunstnere som på hver sin måte alle arbeidet med reduksjon som kunstnerisk strategi. De var sammen om troen på muligheten av å redusere virkemidlene til et sansenes nullpunkt (le vide) til det knapt hørlige, synlige og bevegelige, for slik nettopp å fange inn oversette, overhørte for ikke å si ”oversanselige” forutsetninger, der rom er materialisert tid, der tomhet er substans. Uten intervall, ingen lyd, uten grunn, ingen figur, uten mellomrom på den tomme lerretsflaten, ingen gjenkjennelig gjenstand eller skikkelse, for på flaten er alle strøk sidestilte. ”I det øyeblikk et maleri blir til bilde, blir det flatt...for bildet tilhører virkelighetens andre orden, mens jeg var ute etter en første orden av nærhet (presence).¹¹⁰² Det er *konstellasjonen på flaten* som kaller på betrakterens gjenkjennelse. Irwin ga avkall på lerretsflaten som grunnlag for slik gjenkjennelse, for heller å påkalle folks oppmerksomhet for selve erfaringsakten som sådan.

Suksessivt og systematisk arbeidet han seg slik ned mot kunstens forsvinning. Til slutt fjernet han forskjellen på kunst og liv ved å la forskjellene forsvinne og forsones i en eneste fenomenologisk gest nettopp med referanse til sin egen umiddelbare tilstedeværelse.

I 1970 var det nettopp en slik gest Robert Irwin foretok seg, da han åpnet en utstilling i et helt tomt rom på selveste Museum of Modern Art, slik likeledes ”nyrealisten” Yves Klein tolv år tidligere hadde invitert Paris-publikummet til et tomt utstillingslokale. For den gjengse betrakter fremsto Irwins rom nettopp som tomt, mens det han for sin del ville vise, var virkninger av lys og energi. ”Etterpå skjedde det noe interessant: Ingenting. Folk hadde vondt for å finne ut om det var et rom og om noen hadde gjort noe med det. Var det med fullt overlegg? Det var en hel rekke spørsmål som først måtte stilles, før en i det hele tatt kunne komme frem til spørsmålet om det var kunst eller ikke. På et tidspunkt kom en farget ung mann på

¹¹⁰² Robert Irwin sitert etter Sandler, *Art of the Postmodern Era*, 169.

femten forbi. ”Yeah. Wow man. All Right....Hey baby, this is all right ...did you do it?”¹¹⁰³

Ellers ble rommet ikke omtalt. På dette tidspunktet fra og med 1970 av hadde Robert Irwin dermed fullstendig forsvunnet som Kunstner med stor K. Han leide ikke lenger noe atelier og solgte det han eide. Det var ikke tapet av kunstfeltet Irwin erfarte som det mest umistelige. Det var tapet av et minstemål økonomiske midler til å skaffe føden han måtte innta og øvrige få fysiske ting forøvrig, som umuliggjorde forsvinningsnummeret. Derfor mislikte han argumentene fra ”åndelig hold” om at verden var opplyst (enlightened), for ”denne verden er ikke enlightened”, skrev han, ”den suger meg bestandig tilbake. Om ikke annet, så skal en bort å kjøpe en Coca Cola”.¹¹⁰⁴

Han prøvde å øve seg opp i å tenke annerledes og oppsøkte mennesketomme øde landskap i likhet med kunstnerkollegaen og navnebroren Robert (Smithson), som etter at han hadde målt opp, filmet og skrevet om et landområde han kalte Spiral Jetty, er blitt utnevnt til foregangsmann for hhv. *Earth Art* og *site-specific Art* (stedsspesifikk kunst) i ettertidens kunsthistorie. At Smithson også oppsøkte andre mennesketomme landskap, nemlig den moderne sivilisasjons ruiner, forlatte industriområder, som han i tillegg til å skrive om og fotograferte, dessuten reklamert retten til *Monument of Passaic*, gjorde denne kunstneren til en ”hybrid” sett med samtidens øyne. Kunstnerens halvt nedgravde kube *Half buried* skulle ytterligere problematisere fortolkeres plassering av ”hybride” Smithson innenfor kunsthistoriens hegemoniske båser på 1960-70-tallet. I ettertid derimot, og post mortem, er Smithsons kunstnerskap nærmest blitt paradigmatisk for det motsatte, og referert til som ikon for det vi har beskrevet som koden for samtidskunst, nemlig intermedial og genreoverskridende.

Fra å være kunstfeltets ”enfant terrible”, en som brukte ”forbudte” medier utover billedkunstens tradisjonelle, nemlig fotografi, film, skrift, etc og en som dessuten oppsøkte ”forbudte” områder utenfor museets ”hvite kube”, er Smithson i løpet av 1980-1990-tallet blitt integrert som stueren, for ikke å si ”inkubert” slik Stian Grøgaard velger å kalle det.¹¹⁰⁵ Irwin derimot, lyktes nesten med å forsvinne fra

¹¹⁰³ Brøgger, ”Kunsten å la kunsten forsvinne”, 29-30.

¹¹⁰⁴ Ibid.

¹¹⁰⁵ Smithsons ”praksis” skiller ikke tekstene fra resten og betyr til sammen ikke bare realisert teori,

kunstfeltet og dets mange fortolkere, men ikke helt. I likhet med Smithson søkte han seg ut til øde ørkenlandskap, men i motsetning til Smithson så begrenset Irwin seg til å merke av og måle opp forskjellige energifelt som han så dokumenterte.

Da det imidlertid kom ham for øret at også andre kunstnere gjorde det samme, eller i hvert fall noe lignende, som om ørkenen ble omgjort til en eneste uendelig stor grafitti, så avsto Irwin også fra dette gjøremålet, slik han likeledes suksessivt hadde gjort seg av med andre av kunstens virkemidler. Nå var han kommet frem til følgende generaliserte sentens som til forveksling ligner på Kosuths konseptuelle, bare at den var fenomenologisk fundert: "Kunstens formål er å avskaffe kunstens nødvendighet". En konsekvens av Irwins innstilling, var at han måtte gi avkall på å tjene penger på sine kunstneriske eksperimenter for å i stedet vie seg til hestevaddeløp. Etter erfaringene i ørkenen og risikofylt satsing på hestevaddeløp, stilte han seg til rådighet som omreisende tjener av den, for ham tidligere så forhatte, opplysningen. Han reiste rundt som folkeopplyser på skoler og universiteter der han etterlot seg midlertidige installasjoner. "De tingene jeg arbeider med er sosialt og politisk meningsløse, de tar overhodet ikke stilling til sosiale problemer og det gir man noen ganger følelsen av ubehag. Derfor prøver jeg å kompensere det ved å gjøre noe annet som jeg kan, og som har sosial verdi, nemlig å dra rundt å snakke med folk, og det gjør jeg gratis."¹¹⁰⁶

Irwin hadde løpt linen ut, eller rettere han hadde hengitt seg til *forsvinningens kunst* som strategi, ikke slik hans tyske kolleger, og særlig Jochen Gerz hadde gjort seg til talsmann for, ved å la kunstens gjenstandsmateriale suksessivt forsvinne bortsett fra en materiell rest,¹¹⁰⁷ men ved også å prøve å gjennomføre sin egen forsvinning som kunstnerskikkelse. Han førte sine kunstneriske strategier til sin ytterste og bokstavelige konsekvens ved å bringe sin egen person inn i utforsking av

men realisert i dens sted. *I konseptualistisk retrospektiv utvider Smitson en evidens som bekrefter at en arbeidsdelt kritikk er overflødig.* (o.s.) Stian Grøgaard, "Smithson inkubert", i *Robert Smithson Retrospektiv. Verk 1955-1973*, red. Per Bj. Boym, (Oslo: Museet for Samtidskunst, 1999), 99-100.

¹¹⁰⁶ Så snart spørsmålet skiftet fra "Hvorfor" til "Hvordan" var Robert Irwin forsvunnet for da anså han sin oppgave som fylt. Han tok likevel imot en æresdoktortittel fra San Francisco Art Institute med disse ordene: "Egentlig ville jeg absolutt ikke ta imot den, men da hadde jeg ikke kunnet stå her og si det...Forresten vil jeg bare ha sagt at underet fortsatt er her." Brøgger, "Kunsten å la kunsten forsvinne", 31.

¹¹⁰⁷ I *Mahmal gegen Faschismus*, lot Esther og Jochen Gerz en 7 meter høy blypillar suksessivt senkes i jorden etter hvert som publikum har skrevet inn sine synspunkter på hvordan de forestiller seg et monument mot fascisme. Kun en plankett minner om prosessen. Denne arbeidsmåten ble i Tyskland kalt *Kunst des Verschwindens*. Marion Hohlfeldt, "Caution Art Corrupts: Reflections on the Meaning of Public Spaces in the Work of Jochen Gerz", i *Jochen Gerz, Res Publica, The Public Works 1968-1999*. (Bonn: Hatje Cantz Verlag, 1999), 9-15.

resepsjonsbetingelsene, ikke bare eksistensielt og fenomenologisk, men også vitenskapelig, til et sted der det i vår sammenheng kjente skille mellom ”tilskoar og deltakar” slik Skjerheim formulerte det, ikke lenger kunne gjøres gjeldende. Suzanne Brøgger spurte Irwin:

”Hva slags forbindelse er det mellom usikkerhetsprinsippet til Heisenberg og Niels Bohr og de forskjellige avrealiseringer i kunsten? Robert Irwin satte et tilfeldig kryss på en serviett. Så flyttet han den horisontale streken et par millimeter, og krysset ble et kors. Derfra gjennomgikk han alle de lag av akkumulert mening, assosiasjoner og etterlignende former som vi kaller sivilisasjon pyramideformet hierarki, gud, kristendom, mening, marxisme og så videre... Ekteskap mellom figur og grunn hadde hele tiden vært underforstått med figur/grunn som positiv (bak) grunn som negativ, et forhold som ble en sak og et problem for kubismen. Opphevelsen av det absolutte til fordel for de mange samtidig eksisterende virkeligheter, usikkerhetsprinsipper i fysikken...førte til opphevelsen av verdiene pluss/minus, positiv/negativ, figur/grunn. Dermed var veggen blitt like viktig for som bildet. Luften like viktig som den uthugne steinen. Lyset like viktig som det formede stålet. Grensen mellom gjenstanden og rommet var opphevet.¹¹⁰⁸

I 1985 formulerte han en teori om fenomenologisk estetikk med utgangspunkt i stedsspesifikke prosjekter i boken *Being and Circumsstance. Notes towards a Conditional Art*. Ringen var sluttet.

Via ett eneste kunstnerskap har vi kunnet demonstrere nesten alle 1960-tallets ”kritiske” strategier og kunstneriske overskridelser (med unntak av popkunsten) som blir reagert på og integrert på 1970-80 og 90-tallet, nemlig *Formalismen*, *Minimalismen*, *Body-Art*, *Performance*, *Earth-Art*, *Site-Specific Art*, *Conceptual Art*.

Irwin fikk erfare at det ikke var mulig å nå frem med sine meddelelser om han sto utenfor systemet. I avsondret isolasjon, ville hans opposisjon mot kapitalismens system og kunstens institusjon falle på stengrunn. Han måtte svelge den motsigelsen som modernismen offisielt avsto fra, nemlig at kritikk mot vareform og offentlighet, uansett hvor subtil den enn måtte være, kun kan formidles på vareformens premisser innenfor en markedsbaserte offentligheten. Ergo måtte han bruke museene, som han stilte seg kritisk til, for nettopp å demonstrere den makten de samme museene representerte. Et publikum som er vant til å få servert kunstvarer ferdig til estetisk konsum, og som helst vil kjøpe seg til en bit symbolsk kapital ved å anskaffe seg en skulptur av Henry Moore, kan nok ha bli utfordret og provosert av en som Irwin.

¹¹⁰⁸ Brøgger, ”Kunsten å la kunsten forsvinne”, 26.

Kunstneren på side, ville kun vekke publikums slumrende estetiske erfaring ved synet av hvordan ”lyset faller på en bestemt mur, på et gitt tidspunkt på en særegen måte”.

For Irwin oppfylte dette ”alle kriterier på kunst”, for ”Mediet er ikke budskapet, kunst er det som foregår i betrakteren.” Slik Duchamp fastslo at det er ”betrakteren som skaper bildet”, slik overlot Irwin til betrakteren å erfare estetisk. For ham var det å se ensbetydende med ”å glemme navnet på det man ser”.¹¹⁰⁹ Uten en offentlig arena, blir en slik unndragelsens estetikk eller også ”forsvinningens kunst” à la Irwin, død og maktesløs. Også Daniel Buren fastslo at ”Museet overses til fordel for verket mens verket på sin side ikke eksisterer uten via museet”.¹¹¹⁰ Uansett om det dreier seg om et kunstnerisk produkt, performance eller prosess, så blir poenget at forutsetningene for at en overskridelse skal kunne erfares av publikum som sådan, og bli reagert på, for så eventuelt å bli integrert i kunststoffentligheten, er at den formidles offentlig og at varelogikken ikke kan unngås. Dette var derimot premisser som ble tatt for gitt av den norske kunstneren Kjartan Slettemark, som i motsetning til forsvinningens kunst som strategi, tidlig valgte en utagerende kommunikativ strategi for sine mangefasetterte kunstneriske praksiser.

Samtidskunst på norsk og Slettemarks Vietnambilde

”...det er en umulig tanke at hærverk mot åndsverk skal kunne tolereres”. Fra pressemeldingen til Unge Kunstneres Samfund

”För honom var det att kommunicera sin upplevelse det centrala. Lyckades han med detta var det konst, och ”ingen frågor då efter formen. För innehållet är formen.”

Jan Åke Pettersson siterer Kjartan Slettemark *Tilintetgörelsen av det rationalistiska universet – Kjartan Slettemarks kons 1964-67*

Kun fire år som skiller Haukelands nonfigurative skulptur *Air* (1961) som av Aamold er blitt utropt til det første ”modernistiske monument”¹¹¹¹ og Kjartan Slettemarks Vietnambilde i glassmonteren utenfor stortinget i 1965, som oppfattes

¹¹⁰⁹ Brøgger, ”Kunsten å la kunstne forsvinne”, 31.

¹¹¹⁰ Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?* (Paris: Sens & Tonka, 1998), 23.

¹¹¹¹ Svein Aamold, ”Arnhold Haukeland. Liv og verk Monumenter over livet – aspekter ved Arnold Haukelands kunst”, Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Insitutt for Kunsthistorie, arkieologi, Universitet i Oslo, 1992, 60.

som ”samtidskunst”. På midten av 1960-tallet var modernistme qva nonfigurativ kunst å anse som den hegemoniske normen.¹¹¹² Først nå, over et tiår etter andre europeiske land, var det almen aksept å spore her hjemme for natur-abstraksjoner slik de artet seg hos Inger Sitter, Jacob Weidemann, Knut Rumohr og Irma Salo Jæger.¹¹¹³ Da reaksjonen mot det abstrakte maleriet meldte seg med pop-generasjonen i USA, England og Frankrike omkring 1960-64, opplevde ”de abstrakte” et endelig gjennombrudd i Norge, men en ny generasjon kunstnere var i emning, 20-30-åringer som Per Kleiva, Anders Kjær, Morten Krohg og Jan Radlgruber. Ettersom storbykulturen følte fremmed var det ikke ”Warhol’s og Oldenbrugs konsument-industri-ikonografi som fikk betydning, men Rauschenberg’s og Johns’ forsøk på å fornye maleriet innenfra”, sammen med ”konseptualismens vekt på tenkning/ide”¹¹¹⁴ Imidlertid var denne generasjonens opprørstrang og anarkistiske sans for protest, skandaler og medieoppmerksomhet, utslagsgivende da de gikk til felts mot NATO og Arbeiderpartiets 30-årige maktposisjon. Vietnam-krigen utløste en protestbevegelse som samtidig ble en protest mot hjemlige politikeres og næringslivs ureflekterte støtte til alt USA sto for, politisk og kulturelt. Fart i debatten, ble det først med Slettemarks Vietnambilde.

Det er *Vietnambildet* som kunstnernavnet Kjartan Slettemark (1932-) forbindes med selv for folk i en større offentlighet med liten kunnskap om samtidskunst er. Slik sirkulerer tegnkonstellasjonen verk-navn i kommunikasjonskretsløpet forut for kunnskap om og fortrolighet med kunstnerskapet. Den i ettertid så berømmelige collagen med tittelen *Av rapport fra Vietnam: 'Barn overskylls av brennende napalm. Deres hud brennes til svarte sår og de dør* var utstilt som ”byens bilde” 26. juli i 1965 i utstillingsmonteren utenfor stortinget i Oslo som Unge Kunstnere Samfund hadde disponert til dette formålet siden 1956.¹¹¹⁵ Ettersom Slettemark også to måneder tidligere hadde disponert monterer med et annet bilde, nemlig ”Nr. i 1965”, hadde han allerede rukket å vekke offentlig

¹¹¹² Karin Hellandsjø, ”Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk” i *FOKUS 1950 Norsk billedkunst i etterkrigstiden*, red. Steinar Gjessing, (Oslo: Spartacus forlag/Museet for Samtidskunst, Oslo, 1998), 68.

¹¹¹³ Hans-Jakob Brun, ”Maleriet 1940-1980”, *Norges kunsthistorie, bind 7, Inn i en ny tid*, red Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen, (Oslo: Gyldendal, 1983), 147.

¹¹¹⁴ Per Hovedank, ”Norge”, i *Northern Poles*, 123.

¹¹¹⁵ Kjartan Slettemark hadde tatt brukt et utdrag av den svenske avisen Expressen 11.7.65 om konsekvensene for lokalbefolkningen av USA bombing.

oppmerksomhet. I det hele tatt skulle han i de påfølgende tre måneder få mer medieomtale enn det en enkelt kunstner oppnår gjennom et helt liv med ca. 399 artikler og notiser.¹¹¹⁶ Selv var han mer opptatt av hva han kunne få *kommunisert*, enn sin egen medieskikkelse, samtidig som forutsetningen for å kunne få budskapet spredt og sirkulert nettopp var å tre inn i kommunikasjonsnettverket med de konsekvenser for uforutsigelige reaksjoner fra publikum som dette pr. definisjon ville komme til å innebære.¹¹¹⁷

Om mange før juli 1965 hadde inntatt en heller distansert holdning til USAs krigføring i Vietnam til tross for flere TV- og radioprogrammer om emnet, så skulle derimot krigen rykke nærmere etter medieoppmerksomheten omkring Vietnambildet. Dette skulle nemlig bidra til en nasjonal forankret debatt om forholdet politikk og kunst, ytringsfrihet og kunstnerisk frihet, samt en diskusjon på mer kunstnerne premisser om forholdet mellom modernisme og samtidskunst, mellom pop- og Rock-generasjonen og the establishment.

Like lite som Duchamp hadde noen intensjon om å være estetisk, hadde Kjartan noen hensikt om å være politisk.¹¹¹⁸ I likhet med flere andre sosialdemokratiske regjeringer i Europa, hadde Arbeiderpartiets landsmøte i 1965 tatt avstand fra bombingene. Det ble redaksjonen i Dagbladet som sammen med Arbeiderbladet og Friheten skulle bli bildets ”ivrigste forsvarere genom att göra striden till en principfråga om yttrandefriheten i Norge”.¹¹¹⁹ ”Vad Kjartan gör, utan att egentligen reflektera över det, är ännu en vridning av detta skrik, men nu bort ifrån Munchs expressiva klagan och förtvivilade rop på hjälp och ut til den sociala verkligheten. Han stannar inte förrän han också är förbi skriken hos Guernicas offer i Picassos bild.”¹¹²⁰

¹¹¹⁶ Jan Åke Pettersson siterer Kjartan Slettemark ”Tilintetgørelsen av det rationalistiska universet – Kjartan Slettemarks konst 1664-1967”, Mastergradsavhandling i kunsthistorie, Universitet i Oslo, 1984, 69.

¹¹¹⁷ ”För honom var det att kommunicera sin upplevelse det centrala. Lyckades han med detta var det konst, och ”ingen frågor då efter formen. För innehållet är formen.” s64 KS I Dagbladet ”Men I forbindelsen med den verkliga händelsen i Vietnam, betydde det mer för meg enn å gjøre et perfekt ’kunstverk’ ... Pettersson siterer Kjartan Slettemark ”Tilintetgørelsen”, 42.

¹¹¹⁸ Petterson, ”Tilintetgørelsen”, *ibid*,

¹¹¹⁹ *Ibid*.

¹¹²⁰ *Ibid*.

2) Annen fase 70-80-tallet - ”site-specific” og ”kritisk” samtidskunst

”Mer enn noen gang tidligere, så var smaksdom avhengig av krav fra det internasjonale kunstmarkedet, på den ene side av politisk korrekthet på den annen. i innflytelsesrike kunstsirkler både på venstre og høyresiden, var det å innta politisk korrekt ideologi viktigere enn å bestemme estetiske eller andre verdier.”
Irwin Sandler, *Art of the Postmodern Era from the late 1960s to The Early 1990*

Først fra midten av 1970-tallet etter Vietnam-krigens slutt og utover på 1980-tallet til Berlinmurens fall i 1989, er det berettiget å tale om *integrasjon* av 1960-tallets overskridelser. Vi kan registrere enn dobbel bevegelse som sprang ut av motsetningen mellom popkunstens integrasjon av kulturindustri og populærkultur på den ene side og ”kritisk” minimalisme samt konseptkunst på den annen side.

Det var nettopp på 1980-tallet at ”postmodernisme” spredte seg til hele det intellektuelle feltet både det kulturelle og det kunstneriske der det blir synonymt med bruddet på ”opplysningen og Kritikken av moderniteten” ifølge Jimenez.¹¹²¹ Mens betegnelsene ”samtidskunst”, ”postmodernisme” og ”postmoderne” idag er blitt normalisert, for ikke å si banalisert, var disse betegnelsene derimot på 1980-tallet beheftet med skarpe motsetninger. Slik vi har argumentert for forholder det seg slik med differensieringen i farvannet av relativt autonome spesialisert felt at signifikasjonssystemet både oppløses og opprettholdes i en uopphørlig ”dialektisk” prosess i den forstand at det språkbrukernes praksis i den større offentlighet her og nå som er avgjørende for begreper hegemoniske betydning og bruk. Det er derfor først over lange historiske tidsrom at *endring* lar seg registrere.

For eksempel var ”postmodernisme” på 1980-tallet et kampord for berettigelsen av stipluralisme i arkitekturen, bruk av klassiske referanser og populærkultur, slik det også ble det i maleriet, der *figurasjon* igjen ble aktuelt. På Venezia-biennalen i 1980 var Jencks ansvarlig for en egen avdeling viet postmoderne arkitektur titulert ”Fortidens nærvær” sammen med arkitekten Paolo Portoghesi. Samme år lanserte den italienske kunstkritikeren Achille Bonito Oliva

¹¹²¹ Marc Jimenez, *L'Esthétique contemporaine*, (Paris: Klincksieck, 2004) 58.

nykspresjonistiske malere under tittelen ”Transavantgarde” og ble dermed prototyp på betegnelsen *kurator*, brukt om fortolkere som aktivt fremmer bevegelser. I Frankrike var etiketten ”figuration libre” (”fri figurasjon”) og i Tyskland ”heftig maleri” mens det i Skandinavia ofte var ”ny figurasjon”. At dette heller enn utvidelse av uttrykksformer, kan beskrives som ”nivellering av det estetiske gjenstandsmateriale” i den forstand at alt mulig synes legio eller ”like gyldig”, innebærer ifølge Bø-Rygg, noe helt annet enn ”ny historisme eller eklektisme”.¹¹²² Snarere kan nivelleringen innenfor kunstfeltet sies å henge sammen med en mer generell ”utjevning av forskjeller i livsbetingelsene, den sosiale praksisen, produksjonsformene og konsumforholdene” slik Wellmer beskriver den, eller slik Østerberg forbinder utjevning av skillet mellom by og land på den ene side og skjerpert skille mellom masse og elite på den annen side, med en dobbelt bestemmelse av samfunnet som hhv. massesamfunn og pluralistisk som hhv. forutsetter og former mellommenneskelige omgangsformer.¹¹²³

I tillegg kan nivelleringen sies å henge sammen med en annen tidsbevissthet slik vi har definert koden for samtidskunst som en norm om *samtidighet*. Et poeng i vår sammenheng er at nivelleringen av det estetiske gjenstandsmaterialet ikke bare gjorde det mulig å forholde seg til fjern fortid men også til å overskride tabubelagte grenser i nær fortid, som nasjonalsosialismens og kommunismens. For eksempel perforerte Frank Stella ideologien om den ”rene” modernismen med ”Die Fane Hoch” ved å demonstrere at uansett hvor asketiske virkemidlene enn kan være, hvite linjer på svart bunn i korsform, er det aldri verdifritt.

Et annet poeng er at teknologien ikke bare bidrar til å gjøre fortiden nærværende men bidrar til å avdekke underforståtte trosoverbevisninger, ofte utopiske, som har vært motiverende på flere felt, politikkens, vitenskapens og kunstens. Da Jean-Francois Lyotard sammen med Thierry Chaput og et forsker- og formidlerteam arrangerte den omfattende utstillingen ”Immaterialene” på Pompidousentret var hensikten å dokumentere tesen han fremmet i ”Den postmoderne tilstanden” (*La condition postmoderne*) i 1979 om teknologiens innvirkning på folks

¹¹²² Bø-Rygg, ”Den tapte uskylds kunst. Om den estetiske erfaring i det postmoderne samfunn.” *Byggekunst*, 1985, nr. 10, 10-20.

¹¹²³ Wellmer ”Architektur und Territorium” 271, Østerberg, Arkitektur og sosiologi Bø-Rygg, *Byggekunst*

tidsbevissthet i hverdagen som gjør oss *samtidige* med fjern og nær fortid som også rokker ved metafortellingenes troverdighet. ¹¹²⁴ I innledningen viste vi til at Lyotard så *metafortellingenes manglende troverdighet* på hhv. politikken, vitenskapens og kunstens felt i sammenheng med bortfallet av et kommunistisk alternativ og med nyliberalismens fremmarsj som ble næret av ”keyniansmen” i perioden mellom 1930 og 1960”. ¹¹²⁵

Om det å konsumere forskjeller er et kjennetegn ved det nyliberale konsumsamfunnet, skiller ikke kunstfeltet seg ut, men utgjør snarere en del av forbrukskulturen. Jo mer vårt dagligliv ”standardiseres, blir stereotyp og gjenstand for akselerert reproduksjon av konsumobjekter, jo mer må kunsten bli injisert inn i den for å være i stand til å trekke ut den lille forskjellen som samtidig spiller på andre nivåer for repetisjon” skrev Deleuze i 1969. ¹¹²⁶

Mer enn noen gang tidligere, så var ”smaksdom avhengig av krav fra det internasjonale kunstmarkedet på den ene siden og politisk korrekthet på den annen” ifølge Irwing Sandler, slik at det i innflytelsesrike kunstsirkler både på venstre og høyresiden, ble viktigere å innta ”politisk korrekt ideologi” enn å bestemme ”estetiske eller andre verdier.” ¹¹²⁷ I Europa og USA, akselererte kunstmarkedet til uante dimensjoner. 1980-tallet vil bli husket ”ikke så mye for kunsten som for kunstmarkedet” uttalte Jeffrey Deitch, en rådgiver for kunstinvestering i New York. I London brukte Charles Saatchi kunstsamlingen for å bygge økonomiske allianser, der avansert kunst” skulle initiere tilsvarende avansert ”businesskreativitet”. I Køln, der sjokoladefabrikanten Ludvig nettopp hadde bygd et kunstmuseum, uttalte kunsthandleren Paul Maenz at alliansen mellom ”kunst og business” aldri hadde vært mer ”fullkommen” men at den, av samme grunn, derfor hadde en ”negativ perverterende innflytelse.” ¹¹²⁸

Slik vi har sett i de to foregående kapitlene, er det ikke noe nytt at markedslogikken setter seg igjennom. Forskjellen er at den nå ikke lenger er ”skjult”,

¹¹²⁴ Lyotard, *La condition postmoderne*, 7.

¹¹²⁵ *Ibid.*, 63.

¹¹²⁶ Gilles Deleuze, *Difference et répétition*, 1969, ”Jo mer vårt dagligliv standardiseres, blir stereotyp og gjenstand for en akselerert reproduksjon av konsumobjekter, jo mer må kunsten injiseres inn i den for å være i stand til å trekke ut fra den lille forskjellen som samtidig samtidig spiller på andre nivåer for repetisjon...” *Difference and Repetition*, 293.

¹¹²⁷ Sandler, *Art of the Postmoderen Era*, xxiii.

¹¹²⁸ Saatchi, sitert etter Sandler, *ibid.*

men åpent erkjennes som uomgjengelig av aktørene på kunstfeltet, ikke minst av ”kritiske” kunstnere som utforsker markedslogikken som et av mange områder. Allerede i 1968 satte kunstneren Leo Steinberg fingeren på at ”avant-garde-kunst”, som er ”amerikanisert”, for første gang ble ”assosiert til store penger”.¹¹²⁹ Hans Haacke for sin del innrømmet i et tilbakeblikk at det som oftest var via de kommersielle galleriene at kunstnere ble ”oppdaget” og invitert til å delta på anerkjente offentlige museer eller store internasjonale mønstringer som Documenta m.m.¹¹³⁰ Om ikke Olav Christopher Jenssen på 1980-tallet hadde levd og virket i Berlin fremfor i Oslo, er det lite sannsynlig at han hadde blitt valgt ut nettopp til å bli representert på Documenta.

Den karismatiske ideologien ble styrket heller enn svekket. Ettersom det for den gjengse publikummer ikke lenger synes selvsagt hva kunst er, og ettersom selv ekspertisen strides om hvilke kriterier som skal legges til grunn, så synes kunstneren, opphavsmannen desto viktigere som den som utad kan garantere for kunststatusen til gitte gjenstander og praksiser. Spørsmålet blir hvem som garanterer for at det virkelig er en kunstner som står bak produktene. Det er galleriene og museene, kritikerne og kunsthistorikerne, tidsskrifter og media, og et anerkjennende publikum. Altså ingen andre enn kunstfeltets *nettverk* av aktører i kretsløpet mellom produsenter, formidlere og resipienter, også omtalt som Institusjonen kunst.

Poenget er at ingen enkeltstående aktør kan garantere for kunststatusen uavhengig av kunstfeltets øvrige aktører ettersom det hersker en gjensidig avhengighet som ikke bare er *relasjonell*, men også *relativ* til tidens dimensjon. Altså er den troen som opprettholder kunstkanon, med andre ord overbevisningen om det estetisk troverdige, også den samme som får kanon til å endres i en uopphørlig vekselvirkning mellom aktørenes internaliserte habitus (estetiske kapital) på individnivå og den objektiverte estetiske kapital på kunstfeltnivå. I denne uopphørlige *prosessuelle* vekselvirkningen setter markedslogikken igjennom sine premisser.

¹¹²⁹ Leo Steinberg, *Other Criteria; Confrontation with 20th Centuries Art*, (New York: Oxford University Press, 1968).

¹¹³⁰ Yves-Alain Bois, Douglas Crimp, and Rosalind rauss, ”A Conversation with Hans Haacke”, tidsskriftet *October*, 30 (høst 1984): 42.43.

Estetikk og politikk, kunstnerisk frihet versus ytringsfrihet, Richard Serra "Tilted Arc", N.Y.

"Serras skulptur befinner seg i slutten av den heroiske tradisjonen som vi vanligvis betegner som perioden for *det moderne*....ett vesentlig trekk – i hvert fall slik Greenberg og Adorno definerte det og slik det ble praktisert til langt inn på 60-tallet – var å stenge seg hermetisk ute fra omverdenen med dens konsum og bruk, med dens funksjoner og forenklete kommunikasjon, for gjennom *manifest opposisjon* å beskytte individet mot massekulturens tiltakende ødeleggelse og desublimering."

Benjamin Buchloch, 1998

"I tilfelle *Tilted Arc*, har vi, i stedet for et tradisjonelt monument (et minnesmerke viet en hendelse eller en person) eller i stedet for et senmodernistisk dekorativt monument (som Calder som dominerer en korporativt plass), et kritisk monument som krever motstand."

James Meyer, 2000

I vår sammenheng er poenget å registrere på hvilke måter kunstneriske overskridelser blir reagert på, og særskilt hvordan kunst på offentlig sted, utfordrer grensen mellom kunstfeltet og en større offentlighet slik tilfellet er med *Tilted Arc*, en 33 meter lang stålskulptur av Richard Serra (1939-) som ble fjernet ved dom fra Federal Plaza i New York i 1989.¹¹³¹ Denne konflikten kan ikke reduseres til en konflikt mellom en innforstått troende ekspertise og et større publikum, ettersom uenigheten er markant også innenfor ekspertenes og kunstneres egne rekker. Vi står derfor overfor et tilfelle der det dreier seg om en kamp mellom to ulike koder, ikke bare på kunstfeltet mellom "modernisme" og "samtidkunst", men også innen et større sosialt felt mellom kodene for "moderne" og "postmoderne". Kontroversene dreier seg dessuten om prinsipielle spørsmål som kunstnerisk frihet versus ytringsfrihet.

Ettersom det er overskridelsens *radikalitet* som er utslagsgivende når det gjelder tidspunktet for dens integrasjon, skal vi først se på forskjellen mellom konteksten på 1960-70-tallet og den på 1980-tallet. Da Richard Serra i 1969 lot frittstående blyplater lene seg mot hverandre for å utforske forholdet mellom vekt, mål og volum, så var dette et radikalt skulpturelt eksperiment. Den type utforskning sprang ut av miljøet omkring minimalismen, der vi husker Judd med flere verken laget maleri eller skulptur, men *spesifikke objekter*. De bearbeidet industrielt

¹¹³¹ Avsnittet om Richard Serra, er en bearbejdet versjon av en forelesning jeg holdt på Sorbonne Universitet, Paris, for doktorander og masterstudenter i filosofi 13.03.2002, på seminaret til prof. Anne Moeglin-Delcroix. "L'art dans l'espace public. Le cas de Tilted Arc (Richard Serra à New York).

produserte materialer og deltok selv med teoretiske bidrag i argumentasjonen for sin alternative kunstneriske praksis. Det gjaldt Sol Lewitt, Robert Morris og Robert Smithson. Den gangen var hensikten med *stedsspesifikk kunst som kritisk strategi* å opponere mot den nonfigurative modernismens hegemoni der kunstverkets autonomi syntes redusert til stedløse selvreferensielle stykkprisprodukter. I stedet skulle det nå lages installasjoner for spesifikke steder utenfor museum og galleri, som ikke kunne ”fjernes uten å bli ødelagt”, slik kunstnerkollegaen Robert Barry formulerte det samme år.¹¹³² På 1960-tallet tilhørte slike utsagn derfor et *radikalt* vokabular som noen få betrodde brukte i deres ”spesialiserte kritikk”.¹¹³³

Stedsspesifikk kunst var således ledd i en *motstandens estetikk* i kampen om hegemoniet, med brodd spesielt mot dens talsmenn slik som Greenberg, og det var nettopp en av hans forhenværende studenter, Rosalind Krauss, som på teoretisk nivå, kanskje mest overbevisende kom til å legitimere stedsspesifikk kunst som kritisk strategi. I hvert fall utgjorde stedsspesifikk kunst kun en av flere praksiser som påberopte seg estetisk motstand.

En *negativ estetisk posisjon*, ble uansett lenge betraktet som den eneste *politisk* legitime for mange, også for Serra da han fikk bestillingen i 1979. Oppdraget kom fra *Art-in-Architecture*-programmet, som var resultat av demokratenes oppfølging av Kennedy-regjeringens innsats for økt statlig ansvar på kulturområdet.¹¹³⁴ Dette hadde ført til økning av offentlige kunstoppdrag i en skala sammenlignbart med mellomkrigstidens *Federal Art Project*. Plassering av kunst på Federal Plaza var nemlig på forhånd garantert oppmerksomhet, ikke bare som politisk sentrum der den føderale regjeringen disponerer kontorer, men også som stedet for den amerikanske domstol, stedet for prinsippet om ytringsfrihet, sivilrettslig og politisk garantert av den

¹¹³² Robert Barry, i Arthur R. Rose (pseud.), ”Four Interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner”; *Arts Magazine*, Februar 1969, 22. Anne Mouglin-Delcroix ”Livres d’artiste”

¹¹³³ Thomas Crow, ”Site-Specific Art: The Strong and the Weak”, i *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven & London: Yale University Press, 1996), 144.

¹¹³⁴ Med Kennedy-regjeringen ble arbeidet med økt statlig ansvar på kulturfeltet initiert, og *General Services Administration* (GSA) ble stiftet i 1963 med ansvaret for oppførelsen av føderale bygg. Det var på initiativ at *Art-in-Architecture-programmet* ble opprettet i 1972, som med sin prosentvise avsetning (0.5%) av byggesummen til kunstformål, kan sammenlignes med de europeiske nasjonalstatenes fond for offentlig kunst etter annen verdenskrig. Mens GSA som statlig instans sto hhv. bestiller og eier av verket, var det en lokal instans som skulle følge opp prosessen. I 1965 ble National Foundation of the Arts and the Humanities grunnlagt, som inkluderte the National Endowment for the Arts (NEA) som igjen tok seg av Art-in Public-Places-programmer. Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, 59.

amerikanske konstitusjonen. Geografisk befinner plassen seg bare et steinkast fra kvartaler befolket med politisk opposisjonelle, kunstnere og undergrunnskulturelle, mens den i TV ofte tjener som bakgrunnscene for nyhetene.

Utgangspunktet for konflikten var prosaisk, og startet umiddelbart etter at verket var blitt installert i 1981. Den gikk ut på at de nærmeste brukerne av plassen, nemlig arbeidstakerne i byggene omkring, klaget over at skulpturen ”hindret fri ferdsel”.¹¹³⁵ Motstanderne startet en underskriftskampanje for fjerning av verket og fikk raskt 1300 underskrifter. Dermed var konflikten i gang. På en offentlig høring i 1985 gjentok Serra at ettersom det dreide seg om et stedsspesifikt monument, laget spesielt for plassen, ville fjerning var ensbetydende med ødeleggelse.¹¹³⁶ Serras intensjon med Tilted Arc var ikke bare å forstyrre plassens ”dekorative funksjon”, men å *forandre* selve stedet. Skulpturen skulle dominere plassen, og ikke omvendt. Den monumentale størrelsen skulle underbygge motstanden. I det hele tatt var det fortrinnsvis arkitekter og bygningsingeniører slik som Mies van der Rohe Serra identifiserte seg med, og ikke med kunstnere som Picasso og Calder.

Når to av Serras mest sentrale forsvarere, Rosalind Krauss og Douglas Crimp, legitimerer Tilted Arc henholdsvis fenomenologisk og ideologikritisk så demonstrerer de dermed ikke bare den minimalistiske og stedsspesifikke strategiens dilemma, men en *dobbelthet* ved kunst qva kritisk virksomhet som hhv. verdifri og verdiladet. Vi husker at det var innebygd kritikk av modernismen, i minimalistenes intensjon om å vekke tilskuerens tidsbevissthet og fremme erfaringen av tredimensjonale materialer. Det er i forlengelse av en slik intensjon, at Krauss i 1985 argumenterte for at Serras skulptur var et paradigmatiske eksempel på fenomenologisk persepsjon. Skulpturen utgjorde ”en slags prosjektil for blikket som starter i den ene enden av Federal Plaza” og ”kroppsliggjør begrepet om visuelt perspektiv ved å viser den strekningen over plassen tilskueren skal tilbakelegge.”¹¹³⁷ I denne sveipende bevegelsen, som på en gang er visuell og kroppslig, beskriver Tilted Arc kroppens relasjon til *foroverbevegelsen*, til det faktum at blikket allerede har festet seg på et punkt lenger

¹¹³⁵ Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, 59.

¹¹³⁶ Richard Serra skrev til direktøren for Art-in-Architecture Program of the General Services Administration i Washington, D.C., at hans 1

¹¹³⁷ Krauss, *The Destruction of Tilted Arc*, (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991), 82.

frem i horisonten” som ”kroppens situerte plass” virtuelt forbindes med”.¹¹³⁸ Fenomenologisk fortolkninger som den til Krauss, begår imidlertid den feil å la subjektiv erfaring av rommet plasseres utenfor byens ” *sosiomaterielle forutsetninger*” ifølge Rosalyn Deutsche.¹¹³⁹ Dermed overses at ”primærobjektet allerede er ideologisk”, ettersom ”situasjonen for mennesket konfrontert med byen” allerede involverer andre ting enn ”skjema for perseptuell atferd”, slik den franske sosiologen Francois Ledrut formulerte det: ”*Den er allerede sedimentert ideologi*”.

Nettopp denne ideologiske dimensjonen var det Douglas Crimps la vekt i sitt forsvar. Her er det Tilted Arc som barriere, som splitter opp plassens harmoni. Via fysisk motstand viser Serras over 30 meter tverrligger hen til plassens ideologiske funksjon, som falsk heling av samfunnets spaltning.¹¹⁴⁰ Under banneret *motstandens estetikk* kan den sies å representere en forlengelse av den type ideologikritikk og det negasjonsbegrep Adorno sto for, men som på 1980-tallet var ute av fase med samtiden.

Denne dimensjonen var det Benjamin Buchloch tok for seg da han skrev at Serras skulptur befant seg i slutten på ”den heroiske tradisjonen som vi vanligvis betegner som perioden for *det moderne*”, som i følge Greenbergs og Adornos fortolkning, innebære å stenge seg hermetisk ute fra omverdenen med ”dens konsum og bruk, med dens funksjoner og forenklete kommunikasjon.”¹¹⁴¹ Ergo kunne individet bare beskytte seg via manifest motstand ”mot massekulturens tiltakende ødeleggelse og desublimering.” Denne modernitetstradisjonens nøkkelbegreper var ”avbildningsforbud, sansningsunntatelse og meningsfortielse”, som ”en slags aristokratisert visjon i den moderne tidsalders markedstilpassing, anmasing og kitschliggjøring”, oppsummerer Buchloch.¹¹⁴² En slik tilnærming forutsetter imidlertid ikke bare verk som kategori, men en immanent definert sådan, ifølge Peter Bürger, som hevder den fortolkningen som hhv Theodor W. Adorno og Clement Greenberg står for, var blitt bragt i ”krise” i 1987.¹¹⁴³

¹¹³⁸ Krauss, *The Destruction of Tilted Arc*, 82.

¹¹³⁹ Deutsche, 161.

¹¹⁴⁰ Douglas Crimp, ”Redefining Site-Specificity”, 1986

¹¹⁴¹ Buchloch, ”Vandalismus von oben”, 102.

¹¹⁴² Ibid.

¹¹⁴³ Peter Bürger, ”Duchamp 1987”, *Kunstforum*, Bd. 100, Paril/Mai 1989, 208

Poenget er at konteksten var helt annerledes på 1980-tallet da betegnelsen *stedsspesifikk* med Tilted Arc ble satt i sirkulasjon i en større offentlighet, enn den var i 1969 og på begynnelsen av 1970-tallet. Om det den gang fortsatt ga mening å snakke troverdig om estetisk motstand, avantgarde og kunstnerisk frihet såfremt en elitær avantgarde syntes forenlig med en demokratisk statsforvaltning, slik Walter Grasskamp påpeker, så viser Tilted-Arc-kontroversen at en slik overbevisning vanskelig lot seg opprettholde med *nyliberalismens fremmarsj* på 1980-tallet.¹¹⁴⁴

Mellom 1979 og 1989 var det skjedd et politisk maktskifte i USA fra en demokratisk regjering med Jimmy Carter til en konservativ republikansk regjering under Ronald Reagan. Mens den demokratiske regjeringens kunstnerisk ambisiøse og offentlig påkostede program, Art in Architecture, ble fulgt opp på føderalt lokalt nivå, så innebar den republikanske regjeringens maktovertakelse både kutt i kulturbudsjettene og utbredt skepsis til samtidskunst.

”Vandalismus ovenfra” omtalte Benjamin Buchloch ”tilfellet Tilted Arc” som midt under konflikten i 1988, der han presiserte at mens vandalisme vanligvis ble forbundet med anonym ødeleggelse av offentlig eiendom som protest mot politisk øvrighet, forholdt det seg her omvendt.¹¹⁴⁵ Her ble nemlig statens eiendomsrett satt opp mot kunstnerens opphavsrett. I intervju med Arbeiderbladet i 1989 da Serra besøkte Norge for å bistå installasjonen av Shaft utenfor Museet for Samtidskunst, sa han at USA under Reagan-regimet, sammen med Sovjet og Kina, hadde unnlatt å slutte seg til en moralklausul i Bern-konvensjonen. Denne klausulen, om åndsverk og opphavsrett, som var blitt undertegnet av 78 land, ga staten eiendomsretten.¹¹⁴⁶ Dette var grunnen til at Serra tapte rettssaken i 1989 om hvorvidt han juridisk kunne gjøre krav på å la monumentet bli stående. Om et verk overdras til staten, så kan ikke kunstneren lenger gjøre sin opphavsrett gjeldende, og benytter kunstneren grunnlovens paragraf 1 om ytringsfrihet, så blir det som bidragsyter blant andre i den offentlige debatten.

¹¹⁴⁴ Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne*, 1994, 138.

¹¹⁴⁵ Benjamin Buchloch, ”Vandalismus von oben Richard. Serras *Tilted Arc* in New York” i *Unerwünschte Monumente, Moderne Kunst im Stadtraum*, red. Walter Grasskamp, 2. utg., (München: Verlag Silke Schreiber, 1993), 103-121.

¹¹⁴⁶ Arbeiderbladet, 9.6.89, Richard Serra i intervju med Ulf Renberg. ”Ytringsfrihet er begrenset i USA – sammen med Osjetj og Kina hr USA vært alene om ikke å slutte seg itl en moral-klausul i Bern-konvensjonen om åndsverk go opphavsrett som er undertegnet av 78 land. Noe som gir staten ”rett” til å gjøre hva den vil med alt den eier, inkludert brenne opp min skulptur på Federal place I New York.”

I 1989 da Berlinmurens fall markerte slutten på den kalde krigen, kom USAs fjerningsvedtak for mange nettopp til representerte et kaldt gufs fra Mc Carty-periodens statlige sensur. Ironisk nok skulle Serras over tretti meter lange ståltverrigger selv bli sammenlignet med Berlinmuren og ”en rusten påminnelse om totalitarismen”.¹¹⁴⁷

Tilfellet Tilted Arc demonstrerer hvor *sammensatt* spørsmålet om kunst på offentlig sted er. Konflikten kan verken reduseres til en kamp der kunstneren blir offer og staten bøddel, eller til en kamp der kunstverkets radikalitet må ofres ettersom motstand fra publikum også rammer tradisjonelle figurative verk. Ifølge Buchloch er ”offentlig skulptur” blitt en ”historisk bankerott kategori”, mens Arthur Danto mener at det ”estetiske” ikke kan ha forrang fremfor ”det politiske”, når ”kunst er offentlig”. Serras forsvarsadvokat begikk derfor en kategorifeil da han hevdet at politikk skulle holdes atskilt fra føderalprogrammene for de ulike kunstdisiplinene.¹¹⁴⁸

Selv motsette Serra seg all form for ”instrumentalisering” stikk i strid med den åpenhet kunstneren ellers har gitt uttrykk for, ifølge Robert Storr.¹¹⁴⁹ Ved ikke å akseptere resepsjon som avvek fra hans egen intensjon, fraskrev Serra seg ansvar for de motstanderne som var flest i antall, men som samtidig var de minst artikulerte. I vår sammenheng er det avgjørende å vise til at kunstneren uansett intensjon med verket, står maktesløs overfor resepsjonens uransakelige veier.

Å gjøre krav på en særskilt estetisk (stedsspesifikk) bruk, uansett hvor kritisk den foregir å være, blir enstbetydende med å erstatte én ideologisk oppfatning med en annen, så lenge den holdes atskilt fra brukens *sosiale* bruk. Satt på spissen kommer forsvarerne i samme kritikkverdige posisjon som motstanderne som jo hadde ”tro på en essensielt ikke kontingent bruk av stedet”.¹¹⁵⁰

Her er vi i vår sammenheng ved poenget når det gjelder troen på effekten av stedsspesifikk kunst som en motstandens estetikk på 1960-tallet versus 1980-tallet. Når ”kunst og sted” blir betraktet som ”fysisk uatskillelige” blir essensialisme

¹¹⁴⁷ Gamboni, *The Destruction of Art*, 160.

¹¹⁴⁸ Arthur Danto, ”Tilted Arc and Public Art”, i *The State of the Art*, (Nes York: Prentice Hall Press). Men det sosiale er ikke publikum mer enn det individuelle er det private. Privat og offentlig er dimensjoner ved det politiske.

¹¹⁴⁹ Robert Storr, 163, sitert Dario Gamboni, *The Destruction of Art*, 160-61.

¹¹⁵⁰ Rosalynd Deutsche, ”Public Art and Its Uses”, i *Critical Issues in Public Art, Content, Context and Controversy*, red. Harriet F. Senie and Sally Webster, (Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992) 161-162

resultatet, ifølge Miwon Kwon i 2000.¹¹⁵¹ Også Buchloch ser det problematiske i pretensjonen om ”fysisk presens”.¹¹⁵² Craig Owens på sin side, karakteriserer stedsfysisk kunst som en melankolsk diskurs og praksis, mens Thierry de Duve hevder at ”å rekonstruere begrepet om sted fra et standpunkt som har erkjent dets forsvinning.”¹¹⁵³

At arbeidet ikke lenger er tilgjengelig annet enn som refleksivt minne som sirkulerer i kommunikasjonskretsløpet, gjør ikke Tilted Arc til et svakt men til et ”sterkt” stedsfysisk arbeid, ifølge Thomas Crow. Om Serra hadde vunnet frem i retten, så hadde arbeidet blitt til et permanent monument over det juridiske systemets fortrefelighet i USA heller enn et vitne om demokratiske prosedyrers fallitt. Slik Federal Plaza nå fremstår vil plassen være mer forandret etter Serras intervensjon enn kunstneren noen sinne kunne ha drømt om.¹¹⁵⁴ En slik interpretasjon var nok like lite forventet av Serra som resepsjonen av hans verk var uforutsigelig. Uansett hvor avansert et gitt kunstverks kritiske potensial enn måtte være, så unnslipper intet arbeid verken vareformen eller å bli fortolket reduksjonistisk.

Ettersom diskusjonen begrenset seg til ”grensene for kritisk estetikk” lyktes den heller ikke, ifølge Deutsche, å plassere spørsmål om den offentlige kunstens funksjon innenfor samtidens urbanismeproblematikk som gjelder organisering av ”selve *den sosiale prosessen som produserer byens materialitet*”.¹¹⁵⁵ Derimot kan eksemplene vi har fremhevet fra Strasbourg sies å ha lyktes med dette, mens følgende eksempel viser en kunstner som tar resepsjonen til etterretning.

Politisk debatt: Daniel Buren, ”To plataer” (Les deux plateaux) Palais Royal, Paris

”Hvilket rom utfordrer Cezanne? Impresjonistenes. Hvilket objekt angriper Picasso og Bracques? *Cézannes*. Hvilken betingelse er det Duchamp bryter med? Jo, den som tilsier at man må lage et maleri *kubistisk*. Og Buren problematiserer betingelsene som han tror har overlevd uberørt siden Duchamp, *stedet* for arbeidets presentasjon.” Jean-Francois Lyotard

¹¹⁵¹ Miwon Kwon, “One Place After Another: Noses on Site Specificity”, i *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, red. Erica Suderberg, (Minnesota: The University of Minnesota Press, 2000), 55.

¹¹⁵² Buchloch, “Vandalismus von oben. Richard Serra in New York”, *Unerwünschte Monumente Moderne Kunst im Stadtraum*, red. Walter Grasskamp, (München: Verlag Silke Schreiber, 1993), 103.

¹¹⁵³ Kwon, “One Place After Another: Noses on Site Specificity”, 55.

¹¹⁵⁴ Thomas Crow, “Site-Specific Art: The Strong and the Weak”, *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven and London: Yale University Press, 1996) 149-150.

¹¹⁵⁵ Rosalyn Deutsche, “Public Art and Its Uses”, 161-162

”Hvordan lage et monument som ikke er fysisk påtrengende, som ikke er et monument, men som har størrelsen til et monument? Hvordan lage et stort objekt der betrakteren hele tiden er den altoverskyggende?” Daniel Buren

“Om det fortsatt er polemikk om et år, skal jeg ikke motsette meg fjerning. Det offentlige arbeidet bør være like mobilt som et maleri på en museumsvegg.” Daniel Buren

I 1985, samme år som Richard Serra i USA ble utsatt for sin første rettslige høring om Tilted Arc under Reagans konservative regime, fikk Daniel Buren i Frankrike et offentlig oppdrag fra Mitterands sosialistregjering som det senere skulle bli rettvist om. Oppdraget gikk ut på å lage et monument for æresgården (*cour d'honneur*) i Palais Royal vegg i vegg med Louvre og Peis nye glasspyramide. Om ikke Palais Royal huset regjeringsadministrasjonen og tinghuset slik bebyggelsen rundt Federal Plaza i New York gjorde, så var det til gjengjeld kulturdepartementets administrasjon som var lokalisert her i det forhenværende slottet til kongefamilien Bourbon, noe som i for en europeisk nasjon og sivilisasjon syntes like betydningsfullt. I hvert fall ble Mitterandregjeringens kulturprioritering med mangedobling av budsjettet, til et politisk brennbart tema for regjering motstandere, som husket tilbake på det nærmest symbolske budsjettet den første kulturministeren André Malraux ble prisgitt under general de Gaulles regime.¹¹⁵⁶

At en samtidskunstner ble bevilget ni millioner francs til en plassinstallasjon parallelt til opprusting av feltet for samtidens ”visuelle produksjon”, gjorde samtidskunst til et ”privilegert sted” for meningsbrytning om ”offentlige affærer”.¹¹⁵⁷ Etter at Kulturministeriet hadde invitert tre kunstnere til å levere utkast til plassen, ble Daniel Buren valgt direkte av president Francois Mitterand og hans kulturminister Jack Lang. Kostandene ble estimert til I millioner francs (1986), inklusive 6,5 millioner for broleggingen og 1,850 millioner for arbeidet under jorden, som elektrisitet, vannbeholdere og ledninger. Prosjektet ble startet i juli 1985 og fullført i mai 1986. Ifølge Buren selv, har det vært to prinsipper som har ligget til grunn for den løsningen han har funnet frem til, og som har avgjort navnevalget De to plataer (*Les deux plateaux*). Det ene prisnippet har vært å søke å tilpasse seg selve *stedet* med den foreliggende arkitektoniske plassløsningen, der Buren setter parantes om arkitektuens

¹¹⁵⁶ Moulin, *L'artiste, l'insitution et le marché*, 68.

¹¹⁵⁷ Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, 55.

symbolske funksjon til fordel for et formalt perspektiv i karakterikken av æresgårdens prinsipper som ”lineær, repetitiv og styrt av mønster”. Det andre prinsippet har vært å ”avsløre hva som ligger under jorden”.¹¹⁵⁸

Mens det i Serras tilfelle gjaldt en enkel monumental gjenstand formet som en tverrligger på over 30 meter lang arodert stålskulptur, består den monumentale skalaen i Burens tilfelle av mange enkle kolonner svart-hvit-vertikaltstripede sådanne, i samme størrelse spredt over hele gårdsrommet, men plassert over og under bakkenivå, slik at de gir inntrykk av kolonner i varierende høyde. Både Serra og Buren betraktet seg som tilhengere av stedsspesifikk kunst, av verk *in situ* på stedet. Begges intensjon var dessuten å snu om på det gjengse styrkeforholdet mellom sted og verk, der det var forventet at verket skulle underordne seg stedet; en forventning vi i de foregående kapitlene har sett er blitt til over tid. Derfor gjaldt det å unngå at kunst på offentlig sted, ble prisgitt den figurative kodens forventning om en sentralt plassert skulptur i menneskestørrelse oppført til minne om en person eller begivenhet. Like mye gjaldt det å unngå den modernistiske kodens forventning om et nonfigurativt selvreferensielt verk som i offentlig sammenheng lett kunne oppfattes som utvendig utsmykking, ”dekor” eller ”ornament”. Ikke minst gjaldt det å unngå at monumentet ble redusert til bakgrunnskulisse for arkitekturen. Både i Serras og Burens tilfelle, dreier det seg om arbeider som er så *monumentale* i størrelse og omfang, at det ikke dreier seg om verk som kan avferdiges med et ”retinalt” blikk. For å tilegne seg arbeidet, oppmuntres publikum i begge tilfelle til en aktiv resepsjon ettersom arbeidet forutsetter at publikum beveger seg og spaserer. Intensjonen både til Serra og Buren å la kunsten få overtaket på tilskuerne, eller retttere sagt søke å *la publikums egne erfaringer bli integrert del av verket*.

I tilfelle Buren, inviteres publikum dessuten til en mer sammensatt bruk, ettersom kolonnene kan fungere som leketøy for barn, som sitteunderlag for voksne, og som orienteringspunkter i rommet. Det er i denne forstand at Burens intensjon om å lage ”et monument som ikke er noe monument, men som har størrelsen til et monument” og som et så ”stort objekt” at ”betrakteren hele tiden blir den

¹¹⁵⁸ Arata Isozaki, ”Daniel Buren, Logique de l’intervention ”Les deux plateaux” i *L’Art et La Ville un design sur l’espace*, red. Secrétariat Général du Groupe Central des Villes nouvelles (Genève: Éditions d’Art Albert Skira, 1990), 199-206.

dominerende”, gir mening.¹¹⁵⁹

Vi nevnte at det først var en pressekampanje, dernest en mobilisering på politisk nivå, fulgt av en mobilisering, der publikum selv fikk anledning til å si sin mening. Når det gjaldt pressekampanjen, tok den til rett etter at installasjonsarbeidene hadde startet opp, i begynnelsen av august 1986. Det var høyreavisen *Le Figaro* som med sin utvetydige fordømmelse initierte pressekampanjen som varte i flere måneder og som omfattet 225 artikler spredt på 45 ulike presseorganer. Artikkelen refererer til kulturminister Lang og ”invasjonen” av samtidskunst på æresplassen foran Palais Royal, etter en lignende invasjon på den andre siden av gaten, ved Louvre, der Pei nettopp hadde reist sin pyramide,¹¹⁶⁰

Når det gjelder den politiske motbøren i parlamentet, så startet den likeledes rett etter oppstarten på installeringen av kolonnene i midten av august 1986. Det var kulturministeren som ble utfordret til å forsvare verket og millionkostnadene vis-à-vis den statlige instansen for bevaring av historiske monumenter, la *Commission supérieure des monuments historiques*. Forsvaret ble fremført på vegne av den likeledes statlige, under Mitterand omorganiserte instansen for offentlig kunst som det var blitt bevilget store beløp til, nemlig *La commande publique*. Motbøren fra instansen for bevaring av historisk bygg, hevdet at millionbeløp til en samtidskunstinstallasjon ville gå på bekostning av forsvarlig vedlikehold av trengende bygg og monumenter, som ”truet med å falle sammen som ruiner”. Senere på høsten spissformulerte kommisjonens representanter seg på følgende måte: hva skal prioriteres, ”æresplassen, eller dens underordning til et nytt verk?”

Avstemningsresultatet var negativt for Buren med 15 stemmer mot plassering av verket, versus 3 for, samt 2 avholdende. Ettersom Kulturministeriet til tross for det negative avstemningsresultatet, lot installeringen av arbeidets fortsette, så kom kulturministeren i en skruestikke i parlamentet, der han i forsvaret for verkets plassering på vegne av en kulturinstans, den nyreviderte instansen *La commande publique*, ble tvunget å tilbakevise argumentene til en annen kulturell instans.

¹¹⁵⁹ Buren intervjuet av Serge Guilbaut. Sitert etter Noëlle Chabert, ”Préface”, i *Monument & Modernité, À Paris: Art, Espace et enjeux de mémoire, 1891-1996*, (Paris: Fondation Électricité de France/Paris Musées, 1996), 15.

¹¹⁶⁰ Ifølge dokumentasjon som billedkunstdelegasjonen under kulturministeriet (Délégation aux arts plastiques), sitert etter Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, 40.

Etter kontroversene på politisk nivå, ble det besluttet å la publikum slippe til. I 1992 etter at arbeidet hadde stått noen år, ble fire personer arrestert for injurierende utfall mot Burens kolonner; en "seier" Buren ikke var bekvem med. Samme år erklærte den politisk ultrakonservative *Front National* at "skjønnhet" var en "universell verdi". Nasjonalfronten stigmatiserte "det stygge og det degenererte" og brukte Buren som eksempel, en som angivelig har "sett for mange zebraer" og hans kolonner" som representerte "forsvinning av regler, normer, modeller og smak".¹¹⁶¹ Nettopp Burens kolonner skulle bli hyppig referert til på begynnelsen av 1990-tallet da debatten mellom ekspertisen og publikum tilspisset seg omkring spørsmålet om berettigelsen av "hva som helst" i kunsten. (Se Paradigmedebatt i fransk offentlighet).

3) Tredje fase 1990-2007 Samtidkunst - postmoderne kunst

"Satt på spissen så har det litterære og kunstneriske felt importert motens logikk, eller enda verre, som under stalinismen og maoismen (ofte brukt sammen som dobbel fordømmelse), politikkens logikk. Åndsproduksjon i de kunstneriske og vitenskapelige diskusjoners univers, tilkommet uten politiske forutsetninger, blir redusert til det politiske nivået, ...der enhver idiot kan erklære et verk han ikke forstår som "reaksjonært" eller "marxistisk"
Bourdieu i samtale med den tyske kunstneren Hans Haacke, *Free Exchange*, 1995

"Kontekstkunst tematiserer de formale, sosiale og ideologiske betingelser, som kunst blir produsert, distribuert, presentert og mottatt under. Verkets betingelser, blir utgangspunkt for verket eller verket selv. *Konteksten blir til tekst*, idet minste skjer det en forskyvning fra tekst (de kunstneriske ytring til kontekst (den kunstneriske ytringens sosiale situasjon)."
Peter Weibel, *Kontekstkunst*, 1994

På 1970-80-tallet så vi kunstfeltets formaleestetiske credo dominans ble fortrent til fordel for integrasjon og "alminneliggjøring" av flere av 1960-tallets ulike eksperimentelle praksiser. Spesielt er det konseptkunsten samt kunstneriske prosjekter som henvender seg til den elektroniske offentligheten som best kan illustrere overskridelsen mellom kunstfeltet og en større offentlighets felt, og som slik ikke lar

¹¹⁶¹ Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets*, 50.

seg innpasse i den tradisjonelle billedkunstens rammer. Denne tradisjonens fordring om et klart avgrenset verk, lar seg ikke innfri på nettet, der det er prosessen som rår. Ettersom det er “nettet” som er “det *materielle* stedet”, mens “det *konseptuelle* stedet” er selve det interaktive kommunikasjonsparadigmet som det å være nettbruker forutsetter som “konstituerende elementer”, medfører dette “kunstverkets forsvinning som konkret avgrenset objekt, til fordel for selve den pågående prosessen” ifølge Anne Cauquelin.¹¹⁶²

Imidlertid gjelder det for samtidskunstens praksiser generelt, ikke bare innenfor nettkunsten, at skillet mellom kunst og ikke-kunst, mellom kunstfelt og andre felt, ikke lenger lar seg opprettholde. Særlig gjelder dette for strategier som intervenerte på andre felt og som på 1990-tallet gikk samlebetegnelsen *kontekstkunst*. En av kontekstkunstens ledende ideologer, Peter Weibel, peker på hvordan den forhenværende “institusjonelle kritikken endret seg på 1990-tallet til kunstnerisk kritikk av sosiale institusjoner og kunstneriske intervensjoner med henblikk på virkeligheten.” Kunsten ”overskrider grensen for kunst”, fastslår han og egner seg ”til andre diskursers metoder og temaer slik som filosofi, etnologi, sosiologi, antropologi, arkitektur, økologi.”¹¹⁶³ I Weibels definisjon blir intensjonene så pretensiøse og altomfattende at de nettopp synes å løse seg opp i konteksten til nær sagt ”hva som helst”.

Uansett utsetter slike kunstneriske prosjekter seg for en diskusjon om hvor grensene for det estetiske går versus grensene for andre felts spesialiserte parametre som det juridiske, økonomiske, m.m. Heller enn en form for kunst i offentlige rom, “finnes det snarere forskjellige kunster, med sine respektive handlinger og reaksjoner på forskjellige former for offentlighet, slik Falko Herlemann og Michal Gade hevder.¹¹⁶⁴ Mens Nathalie Heinich mener denne endringen til prosessrelaterte og offentlighetsintervenerte prosjekter innebærer at samtidskunstnere bedriver en form for sosiologi, velger Hal Foster å kalle endringen for den etnografiske vendingen.

¹¹⁶² Anne Cauquelin, *Petit Traité de l'art contemporain*, (Paris: Éditions de la Seuil, 1997), 172.

¹¹⁶³ Peter Weibel, “Kontextkunst – zur sozialen Konstruktion von Kunst”, i *Kontextkunst*, red. Peter Weibel, (Köln: DuMont, 1994), 3.

¹¹⁶⁴ Falko Herlemann/Michael Kade, *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*, (Frankfurt am Main: Peter lang. Europäischer Verlag Der Wissenschaften, 1996), 14.

Ifølge Foster karakteriseres den av overgangen fra 1960-tallets mediumspesifikke kunst til 1990-tallets diskursinteresserte kunstpraksiser.¹¹⁶⁵

I alle tilfelle dreier det seg om en *utvidelse av estetisk toleranse* eller retttere sagt om *nivellering av det estetiske materialet*. Det er først på 1990-tallet når overskridelsen allerede er blitt integrert, når ”bruddet” har inntruffet, at samtidskunst blir *hegemonisk* kode. Med andre ord er samtidskunst blitt ”normal” ifølge Stian Grøgaard, ”intermedial, utadventd, orientert mer mot offentligheten enn mot fordypelsen i noen enkeltdisiplin”.¹¹⁶⁶ I norsk sammenheng dokumenterer kategorien *Andre teknikker* imidlertid at det ”norske systemet” lenge hang fast i en mediumspesifikk inndeling (maleri skulptur, grafikk, tegning, tekstil), som var problematisk for kunstnere som arbeidet i pakt med internasjonal samtidskunst slik Jon-Ove Steihaug viser.¹¹⁶⁷ I et slikt system passer for eksempel ikke kunstnere som Reidar Kraugerud, Laila Haugan og Wenche Gulbransen inn.

Fra og med slutten av 1980-tallet og utover på 1990-tallet var det ikke lenger et aktuelt spørsmål om maleriet hadde bærekraft. Å male, ble igjen en akseptert kunstnerisk virksomhet, vel og merke som en av mange mulige måter å lage kunst på. Dette innebar også at tidligere motstandere innrømmet maleriet en særegen uttrykksform som ikke kunne erstattes av noen annen. Internasjonalt fortsatte Gerhard Richter og Anselm Kiefer å påkalle kunstmarkedets oppmerksomhet. Her hjemme hørte Arvid Pettersen, Ørnulf Opdahl, Bjørn Carlsen, Bjørn Ransve, Odd Nerdrum og Trine Folmoe til de kunstnere som hele tiden ikke bare hadde malt, men dessuten malt figurativt, riktignok i hver sin spesifikke uttrykksform.¹¹⁶⁸ Dette gjaldt også Kjell Torriset selv om han med sin britiske utdanning var mer konseptuelt og minimalistisk orientert. Dessuten insisterte flere på et nonfigurativt maleri, ikke bare i den eldre generasjonen med Arne Malmedal, Irma Salo Jæger og Inger Sitter, men også yngre malere som Harald Fenn, Hanne Nilsen og Torbjørn Sørensen.

¹¹⁶⁵ Hal Foster, *The Return of the Real, The Avant-Garde at the End of the Century*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996), 184.

¹¹⁶⁶ Stian Grøgaard, ”Avantgarden som høftlighetsform”, paper, Norsk Kulturråds konferanse om ”Kunstens risikoser”, Oslo, 2002), 17.

¹¹⁶⁷ Jon-Ove Steihaug, ”Andre teknikker” – et alternativ til ”Det norske maleriet” i *Norsk Kunstårbok/Yearbook of Norwegian Art 1993/94*, red. Olga Schmedding, 81-97, (Oslo: Gyldendal, 1993).

¹¹⁶⁸ Se f.eks. George Morgenstern, ”Dårlige tider for maleriet?”, *Ibid.*, 26-27.

Poenget i vår sammenheng er å fastslå at flere av 1960-tallets praksiser, enten de var aksepterende til markedslogikken slik popkunsten tilsynelatende var, eller kritiske til den som minimalismen og konseptkunsten, så ble elementer fra samtlige tre videre bearbeidet og utbredt på 1970- og 1980-tallet og knyttet til noen få paradigmatisk kunstnernavn, for så å bli integrert som ”alminneliggjorte” prosjekter på 1990-tallet. Med andre ord hadde samtidskunst som betegnelse for intermedialt pluralistisk mangfold ”en bloc” bemektiget seg hegemoniet som kunstens A-lag.

Det europeiske markedet importerte nå A-lagets kunstnere, Kosuth til Frankrike, her hjemme Tony Smit ved Akershus festning, Sol Lewitt i DNBD-bygget på Aker Brygge, Daniel Buren til Telenor og Antony Gormley til Akershus Festning. Derimot ble aktører som holdt på sin modernistiske trosoverbevisning degradert til B-laget og ekskludert fra det ”gode selskap”, det vil si fra det nye og dominerende trossamfunnet. Ingen seriøse aktører på kunstfeltet, det vil si aktører med ambisjoner om å ”fronte” kunstfeltet, (betegnelsen ”avantgarde” ble nå regnet for å være både pretensiøs og passé) trodde lenger på modernismen som rent formalestetisk register. Nå var det samtidskunstens utvidede estetiske register som gjaldt. Sett utenfra, fra det store gross av resipienter i en større offentlighet, kunne det lett fortone seg som om ”hva som helst” var tillatt, men ikke sett innenfra.

Fra den innerste sirkels ståsted, det vil si i kommunikasjonen mellom kunstprodusenter, distributører (gallerister, museumscuratorer, kritikere) og innforståtte troende blant publikum, så gjaldt den samme kampen om status som før. Ja, endog ennå mer ubønhørlig ettersom konkurransen om hvilke gjenstander og praksiser som skulle slippes gjennom nåløyet og ikke ekskluderes, synes å være ytterligere skjerpert ettersom kjennskap til gjeldende, stadig mer subtile koder, i kampen om å bli ”inn”, ble stadig mer krevende.

Med kunstfeltet tiltakende differensiering, øker også muligheten for tiltakende feilfortokninger og misforståelser, og det er nettopp i grenselandet mellom et engere kunstfelt og en større offentlighet, at dette best lar seg registrere. Ettersom det kun er ”ytre tegn og synlige markeringer” slik som ”manifeste, protester, offentlige utstillinger” som synes å bli fanget opp i grenselandet mellom ulike spesialiserte felt og et større sosialt felt, så tyr mange som forstår seg som intellektuelle og kunstnere

til ”kjøkkenveien”.¹¹⁶⁹ De ønsker at TV og massemedier kan gi dem betydning som tidligere bare var forbeholdt folk med et langt, gjerne obskurt liv, viet forskning.

Denne situasjonen der nyliberalismens internasjonale kunstmarked synes å sette premissene for produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst, der forhenværende kritiske praksiser synes å ha blitt ”stuerene” og integrert som gjengs ”korrekt ideologi”, der kløften mellom politisk høyre og venstre synes opphevet, frembrakte ambivalens hos kunstnere og forskere.

Integrering av samtidskunst: Kosuth ”Ex Libris, Skriftenes plass”-monument tilegnet egyptologen Champollion, Figeac, Frankrike

”Om samfunnet, er grepet av et trossystem som benekter tradisjonell religion og som marginaliserer akademisk filosofisk spekulasjon, nå oppfatter kunst som en kilde til mening, så gjør samfunnet det fordi samtidskunst i økende grad konstruerer seg selv ut fra samme horisont som massekulturen som alles bevissthet formes innenfor....Den kampen som konseptkunst startet på 1960-tallet med institusjonskritikk av former for autoritet og innsikten om at kunst er spørsmål om kontekst, kan ikke være mer relevant enn nå når det gjelder effekten som museer har på vår persepsjon, og på vår konseptualisering av kunst.” Joseph Kosuth ”Wittgensteins rørlegger”, 1991

Den franske stats oppdrag til den amerikanske konseptkunstneren Joseph Kosuth i anledning tohundreårsjubileet for 1789-revolusjonen, som var blitt igangsatt og iscenesatt av regjeringen Mitterand, representerer ikke bare et møte mellom en vitenskapelig og en kunstnerisk tilnærming til språk og mening, men er også eksempel på *integrasjon av samtidskunst*. Det dreier seg om et prosjekt som gjennomføres uten protester fra politikere og fra publikum, i motsetning til den sterke motstanden Serra ble konfrontert med og den mer moderate motstanden Buren møtte.¹¹⁷⁰ Selve stedet for Kosuths oppdrag, Figeac, fødebyen til egyptologen Jean-Francois Champollion, som knekket hieroglyfenes kode på 1780-tallet, er i likhet med stedet for Burens oppdrag, ladet med historie som går tilbake til middelalderen. Mens Burens sted, *Palais Royal*, ligger sentralt i den franske hovedstaden og samtidig i turistflommens

¹¹⁶⁹ I følge Bourdieu innebærer dette at de ønsker å skrive manifeste som ”Jeg anklager”(J'accuse) som Zola gjorde men uten først å ha skrevet romaner som han *L'Assomoir* eller *Germinal*, eller også de ønsker å være som Sartre, som undertegner opprop og leder protestmarsjer, men uten først å ha skrevet *Væren og Intet* eller *Kritikk av den dialektiske foruft*.

¹¹⁷⁰ I likhet med avsnittet om Richard Serras ”Tilted Arc”, som er en bearbeidet versjon av en forelesning på *Sorbonne* i 2002, er avsnittet om Joseph Kosuths ”Ex Libris” en tilsvarende bearbeidet versjon av et innlegg på *Centre de Cooperation Franco-Norvégienne en Sciences Sociales et Humaines*, 31.3.2003 der foranledningen av et seminar arrangert av hhv. Arild Utaker, Arnfinn Bø-Rygg og undertegnede med tittelen *L'espace, l'art et l'expérience/Rom, kunst og erfaring*.

allfarvei rett ved siden av Louvremuseet, så har den nå avsidesliggende Figeac, nær Pyreneene, til gjengjeld vært sentral for pilegrimer på vei til *Santiago de Compostela*.

Imidlertid var det på Louvre-museets egyptologiske avdeling at Champollion for over to hundre år siden var førstekonservator i den perioden han utforsket hieroglyfene på Rosetta-stenen som Napoleon brakte med fra en av sine toktar og som nå er forvart på British Museum. Konfrontert med hieroglyfenes symbolske gåte, ga Champollion avkall på mystisk spekulasjon fremfor en rasjonell vitenskapelig fremgangsmåte. Champollion fant løsningen på gåten ved å gjenfortolke og sammenholde kontekst og begrep for slik å utelukke hieroglyfene som mimetiske ”metafysiske” tegn, fremfor å betrakte hieroglyfene som tegn som på en gang var *fonetiske* og *ikoniske*.

Da Champollion skulle minnes med et eget monument, var det derfor ingen tilfeldighet at det nettopp ble amerikaneren Joseph Kosuth, kjent som konseptkunstner og for å ha brakt språkets dimensjon inni billedkunsten, som den franske regjering valgte ut for å utføre oppdraget. Tohundreårsjubileet for 1789-revolusjonen, var slik foranledningen til at den franske stat kunne slå ”to fluer i ett smekk”, for første gang ære Champollion med et minnesmerke og samtidig ære samtidskunsten, ved å gi Kosuth hans aller første offentlige oppdrag.

Løsningen på oppdraget fant Kosuth ved å søke å betrakte Rosettasteinen som en *ikonisk readymade*, som kunne erfares av publikum på stedet.¹¹⁷¹ Han forstørret Rosettasteinen elleve ganger og lot den dekke bakkenivået på et middelalderisk gårdsrom som publikum kunne spasere på.

Via en tilsynelatende enkel manøver, ved å forstørre Rosettasteinen og å legge den plant på bakkenivå, har han på sitt vis, bidratt til en gjenfortolkning, perseptuelt, kontekstuelt og konseptuelt. Ved videre å gjøre Rosettasteinen om til et tretrinns gangunderlag, der hver av de opphøyde trinnene representerer hvert sitt tekstutdrag, nemlig med hhv. greske, koptiske og hieroglyfiske tegn, så innebærer resepsjonen en kroppslig erfaring som fordrer bevegelse. Fra kunstnerens side, er den fysiske bevegelsen ment å svare til den mentale terskeloverskridelsen som Champollions

¹¹⁷¹ Lavin, Sylvia, ”En Silence, faire parler le silence des pierres qui parlent”, i *Joseph Kosuth: Ex Libris, J.-F. Champollionoseph (Figeac), une installation permanente*. (Paris: Art Press/Centre national des arts plastiques, 1991), 13.

fortolkning innebar for senere språkhistorie. Dessuten har Kosuth på denne måten samtidig bidratt til å skape et annerledes og nytt offentlig tilgjengelig rom, der det før dreide seg om et bortgjemt middelalderisk gårdsrom.

Fremfor et monument i tradisjonell forstand, for eksempel en tekstplankett supplert av annet pedagogisk materiell, så innbyr Kosuths gjenfortolkede og forstørrede "Rosettastein", sammen med hans øvrige bidrag til stedets karakter, snarere til en sammensatt erfaringsprosess der det med andre ord også dreier seg om å erfare selve stedet som *sted*. Den åpne atmosfæren, som slik skapes for den besøkende; en atmosfære som innbyr til å gå på barnlig og arkeologisk oppdagelsesreise, der det fører trapper opp til et platå med sivplanter som Kosuth har fått bragt fra Egypt for å gjenskape landet Rosettasteinen er blitt tatt med fra, bidrar til å åpne opp for et vidt og bredt fortolkningsperspektiv. Her dreier det seg ikke utelukkende om å memorere en fordums kode som ble løst for over to hundre år siden, men like mye om å fastholde en oppfatning om at *historie og språk*, ikke er noe som kan taes for gitt.

Uansett om Rosettasteinen foreligger som gitt og dermed som *readymade*, dreier det seg om en kontinuerlig og, i prinsippet, uendelig gjenfortolkning uten begynnelse og slutt, der alle kan ta del. Riktignok dreier det seg ikke i Kosuths tilfelle om å knekke en kode som i utgangspunktet syntes ubegripelig, men snarere om å demonstrere en kode, som for noen, kan sies å virke like ubegripelig, nemlig samtidskunst som kunstkode.

Imidlertid forholder det seg slik at om kunstneren selv, Kosuth, har bidratt med en vid antropologisk fortolkning, så behøver ikke denne nødvendigvis medføre en tilsvarende sammensatt resepsjon. En sak er at det i kunstoffentligheten kontinuerlig dreier seg om sprik mellom kunstnerens intensjon og publikums resepsjon. Det er nettopp denne kontinuerlige kløften som logikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon er basert på. En annen sak er hvilke grenser historien og språket setter, ikke bare for hva som er mulig å erfare i sin alminnelighet, men hva som er mulig å erfare estetisk, i særdeleshet. Med andre ord når kan det sies å dreie seg om integrering av overskridelser i et omfang som gjør at det er berettiget å tale om en epokal overskridelse, der forutsetningene for og forventningene til, hva som skal regnes som estetisk, kan sies å ha endret seg.

På slutten av 1980-tallet da Kosuth gjennomførte monumentoppdraget, var samtidskunst qva estetisk troskode i ferd med å sette seg igjennom. Ikke bare i

bokstavelig forstand, ved at det globale kunstmarkedet generelt og den franske stat spesielt, prioriterte samtidskunst, økte budsjettene og utvidet rammen for offentlige kunstoppdrag, og dermed ”integreerte” en rekke samtidskunstprosjekter, men også slik at omfanget av hva som ble utstilt, vist, omtalt og kommentert i offentligheten under betegnelsen ”samtidskunst” var såpass stort, at den kan sies å ha medført endring av den estetiske forventningskonvensjonen i en større offentlighet.

På 1960-tallet derimot, var det fortsatt modernisme qva nonfigurativ kunst, som var den dominerende estetiske forventningskonvensjonen. Det var *bilder* man forventet å se, eller også skulpturer. Poenget er at forventningshorisonten fortrinnsvis var innstilt på *visuelle gjenstander* som ga mening i seg selv. Da Kosuth på 1960-tallet stilte ut en stol, et fotografi av en stol samt en leksikalsk definisjon av ordet ”stol”, var intensjonen å bryte med denne visuelt orienterte forventningen med *språket* som virkemiddel, og ved å fremme følgende estetiske påstand, ”kunst” er det som betegnelsen ”kunst” refererer til. Det var derfor qva ”overskridelse” av en modernistisk kunstkode, at Kosuth brakte *språket* inn i kunsterfaringen. Intensjonen var nettopp å bryte med den visuelt orienterte forventningen, eller det som Duchamp kalt ”retinal” kunst, og som flere kunstnere opplevde som endimensjonal.

I ettertid synes imidlertid Kosuths konseptuelle tilnærming like snever og tautologisk som den formalistiske modernistiske trosloverbevisningen som han opponerte mot. Ikke desto mindre er Kosuths konseptuelle manoevre, som på 1960-tallet ble erfart som en av mange uensartede og usammenlignbare praksiser, nettopp i ettertid blitt integrert som *samtidskunst* sammen med *minimalisme*, *stedspesifikk kunst*, *popkunst* mm. Selv har kunstneren revidert sitt snevre konseptuelle standpunkt fra 1960-tallet og fra boken *Art after Philosophy* som i ettertid nettopp er blitt referert til som konseptkunstens manifest. Den gangen reduserte han kunst til følgende språklige påstand, ”om noen kaller sitt arbeid for kunst, er det kunst”, der det bokstavelig dreide seg om en endimensjonal forbindelse mellom betegnelse og referanse.¹¹⁷² Mens denne påstanden verken ga rom for poesien i språket eller for at hverdagsspråket innebærer en komplisert struktur der betegnelse og referanse verken ”dekker” hverandre eller kan identifiseres med hverandre, men er arbitrære i forhold til hverandre slik blant andre Saussure påviste, så utvidet Kosuth sitt

¹¹⁷² Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, (Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France, 1997), 157.

fortolkningsperspektiv i antropologisk retning med monumentet tilegnet Champollion, *Ex Libris*. Han anvender Rosettasteinen som ”et tegn på tro” i den forstand at relasjonen mellom ”le signifiant” og ”le signifié” utgjør ”samfunnets største kunstneriske triumf”.¹¹⁷³ I vår sammenheng svarer Kosuths reviderte estetiske trosverbevisning derfor til en større offentlighets tilsvarende utvidede fortolkningshorisont, ettersom det større publikum på 1980-tallet kan sies å være mer fortrolig med samtidskunst generelt enn på 1960-tallet da samtidskunst som kode ennå ikke var blitt institusjonalisert.

Torrisets monumentaloppdrag på den nye universitetsbiblioteket, Blindern

Maleriets historie er ikke fullbyrdet med sin ”død”, og maleriet er ikke dødt med readymaden, men lever og dør med hver overføring. Thierry de Duve *Nominalisme pictural*

Oppførelsen av Universitetsbiblioteket på 1990-tallet representerte fjerde trinn i hovedstadsuniversitetets bygningshistorie som startet i sentrum med Domus media med kunst av Skeibrok og Munch. Den andre fasen ble initiert på 1920- og 1930-tallet med Fysikkbygget på Blindern der Per Krohg ble tildelt oppdrag. Det påfølgende tredje byggetrinnet på 1960-tallet ble markert med høyblokkene på nordsiden av Blindernveien der Haukelands nonfigurative monument ble plassert på campusen. I vår sammenheng brukes de fire fasene som eksempler på samsvar mellom koder for politikk og for kunst slik disse viser seg som *sosio-materielle sediment*. Den liberale politiske kodens borgerlige sediment svarer til en figurativ kunstkode, mens annen verdenskrig markerer et skille med hensyn til den sosialliberale kodens funksjonalistiske sediment, mellom en figurativ-monumental og en nonfigurativ kunstkode. Den nyliberale politiske kodens mazdaistiske sediment svarer til samtidskunst som kunstkode.

Når det var Telje-Torp-Aasen som vant den åpne konkurransen, utlyst av Statsbygg i 1994, har nok arkitekt-teamets intensjon om å ”skape et nytt sentrum for UiO som binder sammen øvre og nedre campus” vært utslagsgivende.¹¹⁷⁴ Hensikten

¹¹⁷³ Sylvia Lavin, ”En silence, faire parler le silence des pierres qui parlent”, i *Joseph Kosuth. Ex Libris, J.-F. Champollion (Figeac), une installation permanente*, (Paris: Art Press/Centre national des arts plastiques, 1991), 15.

¹¹⁷⁴ Are Telje, ”Bibliotekbygningen”, i *Utsmykningen av det nye universitetsbiblioteket i Oslo Georg Sverdrups Hus*, red. Johannes Rød (Oslo: Gyldendal, 1999), 50.

med å forbinde de to plassene ble oppnådd ved å legge bygningskomplekset på langs med en åpen passasje foran. Utenfra betraktet fremstår Georg Sverdrups hus, som er kledd i sort labradorstein med et spill mellom ”blankpolert overflate og matt overflate”, som en ”veldig skulptur mellom øvre og nedre universitetsområde”.¹¹⁷⁵ Mens den kurvede glassfasaden var lagt i lengderetning med foranplassert søyler i sort labradorstein, ble sydveggen på 12x25 m ut mot Blindernveien skråstilt uten gjennomhulling av vinduer nettopp med tanke på et større kunstnerisk monumentaloppdrag.

Nettopp fordi planleggingen fra starten omfattet en kobling mellom et arkitektonisk og et kunstnerisk prosjekt, ble Utsmykkingsfondet for offentlige byggs lukkede konkurranse utlyst samtidig med Statsbyggs åpne konkurranse og omtalt som et ”pilotprosjekt” i idétevlingens innbydelse.¹¹⁷⁶ Her ble også muligheten for en videreføring av monumentalmaleriets tradisjon påpekt, slik den forelå med Per Krohgs *Voluspå* i universitetsbiblioteket på Drammensveien og i *Atom i verdensrommet* i vestibylen i fysikkbygget. Konkurransekomiteens valg av Kjell Torrisets idéutkast i mai 1996, ble nettopp rettferdiggjort med Torrisets mestring av monumentalformatet med et helhetlig grep som hans ”bilder er i besittelse av, sammen med en enkel pregnans som vil kunne stå seg mot byggets arkitektoniske uttrykk”.¹¹⁷⁷

Et avgjørende spørsmål for oss er hva som gjør Kjell Torrisets monumentalarbeid berettiget til betegnelsen samtidskunst i betydningen *norm for samtidighet* ettersom det ikke holder å være være nålevende kunstner som maler for å være berettiget til nevnte betydning. La oss derfor se nærmere på Torrisets installasjon.

I samme øyeblikk som terskelen til inngangsdøren på Universitetsbibliotekets nybygg på Blindern overskrides, konfronteres besøkeren med en monumental endevegg av mørke kvadrater bak bokreoler og computere. På avstand fortoner arbeidet seg som en minimalistisk installasjon i stor skala, men på kloss hold viser de mørke kvadratene seg å være små malerier med øyne som motiv. Det dreier seg om en

¹¹⁷⁵ Kari Hoel, *Monumentalarkitektur i Oslo. Fra Kongens slott til kunnskapens tempel*, (Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2008), 302 og 304..

¹¹⁷⁶ Johannes Rød, ”Forhistorie og planlegging”, 10.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, 11.

innoverskrånende endevegg der 12x25 meter er dekket av 836 bemalte treplater, inndelt i en vannrett rekke med 38 malerier og en loddrett rekke med 22 malerier. Ettersom skråveggen går over tre etasjer, med et åpent mellomrom fra veggen til hver etasjes platå med lesesalsplasser, innebærer dette at betrakterne på hvert av nivåene, kommer på kloss hold av et knippe bilder men uten noensinne å beskue hele installasjonen. På samme måte som har gjort bruk av ulike materialer og teknikker med maling, konstruert i en pastigliateknikk, påmonterte glassøyne mv. på collage-manér, har han vært opptatt av øyets ulike betydninger i forskjellige kulturer, i gresk mytologi som i ulike religioner, slik disse betydningene fortsatt lever videre i vår egen samtid. Mens den ”gamle verden” ble det trukket ”paralleller mellom øyet og solen, vann, seksuell enhet, drømmebilder syner og rusmidler, ”fornuftens øye, det tredje øye, det følende øye, det frontale øye, det onde øye, det apotropaiske øye, det gylne øye, drageøye vingeøye, Odins øye, øyegud” , så ble øyet ”omringet av et triangel” i kristendommen, som ”et tegn på treenighetens øyne ”. ¹¹⁷⁸ Torriset viser til øyets dobbelte karakter av å vie til noe ”noe innenfor, på samme tid som de kan påvirke noe utenfor”. ¹¹⁷⁹

Ikke bare illustrerer fragmentet, hvert bilde med øyne som motiv, ”postmoderne eklektisme og en implisitt avvisning av overgripende skoler og stiler, men tilveiebringer et språk som setter det mikrokosmiske i stand til å utsi noe om det makrokosmiske” der spørsmål om hva som konstituerer illusjon er drivkraften. ¹¹⁸⁰

Til tross for Torrisets opplæring innenfor en modernistisk tradisjon er det spørsmål om illusjon og endring som ligger til grunn for det omfattende offentlige prosjektet til Universitetsbibliotekets nybygg. Den modernistiske arven der farger og former ble frilagt som *autonome* størrelser, kunne kobles til en postmoderne viten om at all billedkunst, også den figurative, dermed har implisitte abstrakte kvaliteter. Således gjelder det at uansett hvor minimal billedkunst enn måtte være, så kan den nettopp *ikke* eksistere i et kognitivt og sosialt tomrom, men knytter an til den ”figurative” materielle verden slik vi ser og erfarer den rundt oss.

I vår sammenheng er det derfor avgjørende å vise til at relasjonen mellom det

¹¹⁷⁸ Sitert etter Johannes Rød, ”Kjell Torrisets utsmykking av sydveggen”, 16 og 19.

¹¹⁷⁹ Ibid., 15.

¹¹⁸⁰ Sue Hubbard, ”Kjell Toriset”, i *Kjell Torriset. At The De La Warr Pavilion* (Bexhill on Sea, De La War Pavilion, 2003), 23.

allmenne og det partikulære med den språklige kommunikasjonens mellomkomst, dreier seg om en usynkron gjensidighet slik Torriset installasjon erfares. Når Torrisett skriver at ”øyne fungerer som filtre for vår oppfattelsesevne” der det *ikke* dreier seg om en nøytral synserfaring men der det vi ser er ”påvirket av våre forventninger og våre intensjoner”, så er dette utsagnet forenlig med den postmoderne innsikten som Jacqueline Rose demonstrerer. I møtet mellom psykoanalyse og kunstnerisk praksis, består ”problemet med å se” i at både kunstnerisk ”representasjon” og ”seksualitet”, begge er formidlet via *språket*, som innebærer at vi ikke har direkte, det vil si, forutsetningsløs tilgang til det vi ser.¹¹⁸¹

Tradisjon i Torrisets tilfelle dreier seg mindre om en kanon med utvalgte verk enn om et ”maleriets hele arkiv” av ”innsikter og konvensjoner, som er ”handed down”, ifølge George Morgenstern, og som ergo kan brukes og fortolkes på utallige måter.¹¹⁸² Når maleriets historie derfor ikke er fullbyrdet med sin ”død”, og maleriet ”ikke er dødt med readymaden, men ”lever og dør med hver overføring”,¹¹⁸³ slik de Duve påpeker, kan vi tilsvarende si at for hver av de utallige gangene tilskuernes blikk møtes med et av de 836 øyne, øyeblikk for øyeblikk, dag for dag, i en uendelig prosess, så iverksettes en dialog uten ende. Det dreier seg ikke utelukkende om en stum dialog forbeholdt synet, men om den mellommenneskelige kommunikasjonen som igangsettes med hvert verbale utsagn om øynebildene. Kommentarene avhenger av hvilke habitus hver enkelt har lest seg til via synet og kognitivt erfart seg til via samtlige sanser. Slik Walter Benjamin, ifølge Oddrun Sæter viser at ”materiellet taler, er subjekt, og inngår i en gjensidig relasjon” øye for øye”,¹¹⁸⁴ slik kan kommunikasjon verken reduseres til semiotiske tegn eller ”nøytral” fenomenologisk persepsjon, verken til ”kjønnet” eller etnisk definert resepsjon, men trekker på vår individuelle historie så vel som vår kollektivt overleverte historie. Med andre ord dreier det seg om den komplekse og kompliserte kombinasjonen av hva vi fødes inn i og hva vi evner å tilegne oss underveis i en aldri avsluttet prosess som, for hver og en

¹¹⁸¹ Jacqueline Rose, ”Sexuality in the Field of Vision”, i *Sexuality in the Field of Vision*, (London: Verso, 1986), 225-33.

¹¹⁸² George Morgenstern, i ”The Eye Within – Reading Torriset. A discussion with: Stian Grøgaard, Steinar Jacobsen, George Morgenstern, Olga Schmedling, Åsmund Thorkildsen” i *Kjell Torriset Second Nature. Works 1977-1999*, (Oslo: Astrup Fearnley Museet for moderne Kunst, 1999), 131.

¹¹⁸³ De Duve, *Le nominalisme pictural*, 32.

¹¹⁸⁴ Oddrun Sæter, ”Om å se storbyen”, i *Kunstrommet, Byrommet, Makrommet*, red. Oddrun Sæter, KULTs skriftserie nr. 102, Norges Forskningsråd, 1998, 60.

av oss, bare døden markerer slutten på, og det er denne prosessen Torrisets øyne får oss til å øyne.

Paradigmedebatt i fransk offentlighet

”I våre dager er begrepet postmodernisme blitt banalisert. Det er en kjensgjerning at vi lever i en postmoderne epoke der postmoderne i vår gjengse språkbruk betegner ”det som tilhører vår egen tid”, uten spesiell referanse til en modernitet forstått som dynamisk prosess mot en bedre fremtid.”

Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 2005

”Kunnskap er og blir produsert for å selges, den er og blir konsumert for å bli evaluert i en ny produksjon: i begge tilfelle for å bli byttet.”

Jean-Francois Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance*, 1988

”Hva som helst” (*N'importe quoi*) er et uttrykk Marcel Duchamp selv brukte om *Fountain* for å beskrive at det som drev ham til å velge et prefabrikkert urinal (fontène-pissoir), snu det på hodet, signere det R. Mutt, for så å prøve å få det utstilt, var å vise at man kan få ”folk til å svelge hva som helst”.¹¹⁸⁵ I 1992, nærmere sytti år senere, ble dette uttrykket en gjenganger i debatten om samtidskunst i fransk offentlighet etter at kunsthistorikeren Marc Le Bot ga Duchamp skylden for å ha initiert kunst som ”hva som helst” og dermed åpne for utstillingspraksiser som i sin tur ”utmattet museumsinstitusjonens logikk”.¹¹⁸⁶ Yves Klein, som for lengst var død, ble sammen med Daniel Buren, brukt som eksempler på ”medieprimadonnaer” som kunne ”røre ved alt, et urinal, en boks med dritt, uten å skitne til hendene”.¹¹⁸⁷

Avgjørende i vår sammenheng er at slike holdninger ikke begrenser seg til en større offentlighets publikum som av mangel på kunnskap ikke vet bedre, men snarere kommer til uttrykk i ekspertenes egne rekker, ofte knyttet til betegnelsene ”samtidskunst” og ”postmoderne” og ”postmodernisme”. At slike oppfatninger dermed sirkulerer på alle nivåer i kretsløpet mellom produsenter, formidlere og resipienter, dokumenterte Lyotard da han i 1988 fastslo at ”galleristen, kritikeren og

¹¹⁸⁵ ”Mais on peut faire avaler *n'importe quoi* aux gens; c'est ce qui est arrivé.” sitert etter Jimenez, *Que'est-ce-que c'est l'esthétique?*, 423.

¹¹⁸⁶ Marc Le Bot, ”Marcel Duchamp et ”ses célibataires, même””, *Esprit*, no 179, februar 1992, 6.

¹¹⁸⁷ Ibid.

publikum”, alle tre klaget over at ”hva som helst” nå synes tillatt i billedkunsten.¹¹⁸⁸ Denne ”hva som helst”-realismen er ikke noe annet enn ”pengenes realisme” hevdet Lyotard i *Postmoderne forklart for barn*.¹¹⁸⁹ Da var debatten om samtidskunsten og dens berettigelse blitt aktualisert i Frankrike etter sosialistregjeringens kraftige økning av budsjettet til samtidens kunst og kultur.

Kunstkritikeren Jean-Philippe Domecq, som i 1991 hadde kalt Warhol’s masseproduserte seriegrafier av hhv. Cola-flasker og Marilyn-Monroe-fotos for ”kitsch” og markedsføreren av popkunst, galleristen Leo Castelli, for ”mafijøs”, hevdet i 1992 at ”95% ” av samtidens kunst var ”null” verdt. Spesielt anklaget han Daniel Burens svart-og-hvitstripede kolonner i Palais Royal for ikke å være annet en ”ren egenreklame”.¹¹⁹⁰ I vår sammenheng er det et poeng at han i artikkelen ”Samtidskunst mot modernistisk kunst?”, satte de to konkurrerende kunstsyn oppmot hverandre, og lot Buren igjen være skyteskive i tillegg til Jean Pierre Raynaud og dennes offentlige oppdrag, som ofte gjorde bruk av standardiserte porselensfliser, slik som på la Défense i Den store arken.¹¹⁹¹ På dette grunnlaget lyktes han imidlertid ikke å få i gang en seriøs debatt. Det var derimot intensjonen til staben ved museet ”Jeu de Paume”, som arrangerte en serie seminarer mellom september 1992 og mars 1993. Her kritiserte kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman motstanderne av samtidskunst for å mangle kunnskap, og at det var grunnen til at de lot irritasjonen munne ut i hevnord som var ideologisk og moralsk klanderverdige.

Mens Marc Le Bot krig som hadde initiert krigen mot ”kunst uten verdi” fortsatte sin kamp, og Domecq likedan kvasset våpenet i boken *Artistes sans art*, ”Kunstnere uten kunst”, så tok Rainer Rochlitz til motmæle.¹¹⁹² Han var Sorbonne-tilknyttet tysk filosof, som oversatte og formidlet Frankfurterskolens tekster, og for å heve debatten opp på et seriøst argumentativt nivå, inviterte han til seminar der innleggene ble publisert i bokform. Situasjonen var ”antinomisk” ifølge Rochlitz, som grupperte motstanderne av samtidskunst i tre 1) de som mente det ikke lenger fantes estetiske kriterier, og som mente ”publisiteteten” hadde gjort kunstnere av Warhol, Beuys og

¹¹⁸⁸ Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants, Correspondance 1982-85*, (Paris: Galilée, 1988) 23.

¹¹⁸⁹ Ibid.

¹¹⁹⁰ Jean-Philippe Domecq, i *Esprit*, (Paris: februar, 1992), 16.

¹¹⁹¹ Domecq, *Esprit*, (Paris: oktober, 1992), 5.

¹¹⁹² Domecq, *Artistes sans art*, (Paris, Éditions Esprit, 1994) .

Buren (Jean-Philippe Domecq/Marce Le Bot), 2) de som hevdet at det problematiske var sammenblanding mellom kunst og vitenskap (Jean Clair) 3) de som hevdet at samtidskunstnere gjorde krav på "absolutt sannhet" (Jean-Marie Schaeffer).¹¹⁹³ Utvilsomt var disse kritiske innvendingene berettigede med tanke på den tvil som oppsto omkring den franske regjeringens massive offentlige støtte til samtidskunst og fordi det gamle "avantgardeparadigmet" som gikk ut på å være kritisk til institusjoner og nye markedsbetingelser var passé, der kunstnerne heller erstattet "verket" med "et arbeid som var "virtuelt politisk".¹¹⁹⁴ At den "offentlige kulturpolitikken" med offentlige oppdrag" integrererer samtidskunsten, gjør staten til "den hegemoniske smaks" beskytter og skaffer mesenprestisje for demokratisk generøsitet og en "aura av makt".¹¹⁹⁵ Det er publikum som blir skadelidende i denne tvetydige situasjonen fordi det ikke lenger formår å ha en "vital erfaring, verken estetisk eller politisk", men blir overlatt til "tomhetsfølelse, likegyldighet og aggressivitet."¹¹⁹⁶ Rochlitz etterlyste *kriterier* som ville gjøre det mulig å diskutere samtidskunst i en større offentlighet for slik bedre å vurdere kunstinstitusjonenes tvetydige rolle som økonomisk støttespiller for samtidskunst. Ifølge Rochlitz er *det tre kriterier* som er uunnværlige, *sammenheng, engasjement og originalitet*. Ettersom "sammenheng", nemlig et gitt verks form og enhet, skulle settes i forbindelse med kunstnerens "engasjement" og dennes intensjon, så var det ikke sammenheng qva harmoni Rochlitz var ute etter, for kunstneren kunne ha villet "dissonans", og villet "usammenheng".¹¹⁹⁷ Snarere dreide det seg om å påvise et visst *samsvar* mellom intensjon og resultat, utover å fastslå arbeidets originalitet. At et rektangel, et kvadrat og en sirkel er sammenhengende i og for seg gjør ikke bruken av disse geometriske formene til kunst om de ikke er utført for eksempel av en minimalistisk kunstner innenfor et klart definert prosjekt.

Imidlertid vise det seg vanskelig å teste gyldigheten til disse kriteriene, ettersom det er uklart hvorvidt det er mulig å si når et kunstverk er fullbyrdet og hvorvidt det har innfridd kriteriene eller ei. At Rochlitz legitimerer kriteriene ved hjelp av en minimalistisk kunstner, Donald Judd, er i vår sammenheng et eksempel på

¹¹⁹³ Rainer Rochlitz, "L'art, l'institution et les critères esthétiques", i *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, (Paris: Gallimard, 1995), 132.

¹¹⁹⁴ Ibid.

¹¹⁹⁵ Ibid., 138 og 142.

¹¹⁹⁶ Rochlitz, "L'art, l'institution et les critères esthétiques", 141.

¹¹⁹⁷ Ibid.

at han distanserer seg fra samtidskunst som bruker populærkultur à la Warhol som ”dårlige pretensjese produkter, kitsch, repetisjon” i forlengelse av Adorno som han nevner eksplisitt.¹¹⁹⁸ Når Rochlitz, som påpeker fravær av fortolkninger, selv unnlot å fortolke Buren og hans offentlige oppdrag i Palais Royal, bare bidro han til å nøre opp under en karismatisk ideologi, i stedet for å teste kriteriene på ukjente kunstneres arbeider. Poenget er at produksjon av kunst, forutsetter ”produksjonen av produsenten som kunstner”.¹¹⁹⁹

Heller enn forslaget til kriterier, var argumentasjon til Rochlitz for *intersubjektivitet* mer relevant, ettersom den nettopp oppfordrer publikum til ikke å slå seg til ro med ekspertisens valg, spesielt der det dreier seg om prosjekter på offentlige steder, i og utenfor museet. Hans ærend var å ”skape gunstige betingelser” for en ”intersubjektivitet” som både kunne erstatte ”*sensus communis*– kantiansk hypotese– og en ”solipsistisk” subjektivitet, ”der estetisk dømmekraft blir redusert til subjektiv smak.¹²⁰⁰ Forsvarerne av ”desinteressert” absolutt dømmekraft tåkelegger debatten ved å beskyldte motstanderne av samtidskunst for å ha gitt avkall på enhver dømmekraft og tillate ”hva som helst”, fastslo Hans Haacke i en samtale med Bourdieu midt under debatten i 1994.¹²⁰¹ Selv om Haacke med sin avanserte dømmekraft har samme sosiale bakgrunn som en mann med ”symbolsk makt” som direktøren for Metropolitan Museum, og dessuten i mangt og mye ville være enig med ham, så ville Haacke derimot ut fra sin ”habitus” innta motsatt standpunkt når det gjelder ”betydninger, smak og ideologiske preferanser”. For å presisere nevnte han at selv om han var ”for multikulturelt samfunn” så forsvarte han ikke dem som i det multikulturelle samfunns navn undertrykket yringsfriheten, for det ville uvegerlig føre til fundamentalisme uansett om tilbøyeligheten kom fra kristent, jødisk eller muslimsk hold.¹²⁰²

Etter at debatten i 1992-94 hadde sirkulert mer eller mindre internt på kunstfeltet, ble den uventet bragt inn i en større offentlighets politiske og ideologiske kontekst, av sosiologen Jean Baudrillard, etter publiseringen av artikkel ”Kunstens komplott” i avisen *La Libération*, 20. Mai, 1996. Han stilte det retoriske spørsmålet

¹¹⁹⁸ Ibid., 144 og 148.

¹¹⁹⁹ Bourdieu, *Les règles de l'art*, 406.

¹²⁰⁰ Rochlitz, ”L'art, l'institution et les critères esthétiques”, 142.

¹²⁰¹ Pierre Bourdieu/Hans Haacke, *Free Exchange*, Polity Press (Cambridge: Polity Press, 1995), 64.

¹²⁰² Ibid., 65.

om ”hva slags betydning kunsten kan ha i et på forhånd hyperrealistisk samfunn, kjølig, transparent, publisistisk”, og kritiserte samtidskunst for å være ”meningsløs” og ”null”, en kritikk som inngikk i Baudrillards generelle diagnose av det vestlige samtidssamfunnet. Debatten ble for alvor *politisert* da bladet *Krisis*, talerøret til Nye høyre (*La nouvelle Droite*), publiserte temanummeret ”Kunst/Ikke-kunst”, ”Art/non Art”, der Baudrillard, Domeque og Jean Clair, direktør for Picasso-museet, deltok sammen med Marc Fumaroli, kunsthistoriker og professor ved Collège de France, som vi så kritiserte Louvres nye ledelse. At Fumaroli, også angrep den statlige kulturpolitikens proteksjonisme vis-à-vis samtidskunsten i høyreavisen, *Le Figaro*, virket ytterligere politisk skjerpene. For, i forlengelse av boken fra 1991 *L'Etat culturelle. Essai sur une religion moderne*. (”Kulturstaten, essay om en moderne religion”), argumenterte han for sammenhengen mellom Kulturministeriet under Jack Lang og måten som totalitarismen i kommunismen og fascismen brukte kulturen på.¹²⁰³ Differensiering, var det Bourdieu på sin side var ute etter. Han motsatte seg at ”åndsproduksjon” på kunstens og vitenskapens felt, som var ”tilkommet uten politiske forutsetninger” ble redusert til det politiske nivået, for det innebar at enhver som ikke forsto eller aksepterte samtidskunst kunne ty til ord som ”reasjonært” eller ”marxistisk”.¹²⁰⁴ Også den amerikanske filosofen Danto, som vi så hadde tatt til orde for at den kunstneriske friheten måtte bøye av for ytringsfriheten i debatten om Serras skulptur, i denne sammenhengen mente diskusjonen hadde ”degenerert”.¹²⁰⁵ Belgieren og kunsthistorikeren Thierry de Duve, som vi har sett innsiktsfullt legitimerte Duchamps arbeidsmåter, og som ble invitert til en verbal konfrontasjon med Jean Clair i *Krisis*, kan først sies å ha presentert et adekvat ikke-verbalt forsvar med utstillingen *Voici. 100 ans d'art contemporain* der arbeider av samtidskunst ble vist i sin fulle bredde.

I vår sammenheng er det avgjørende nok en gang å påpeke at når selv ekspertisen blir brakt i tvil, så er det nettopp fordi samtidskunstens mangefasetterte praksiser oppleves som *utjevne* og ikke lenger lar seg beskrive med tradisjonelle begreper som ”verk” o.l. slik også filosofien Lyotard, som selv aktivt forsvarte flere samtidskunstnere, flere steder poengterte.

¹²⁰³ Sitert etter Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 351.

¹²⁰⁴ Bourdieu/Haacke, *Free Exchange*, 106.

¹²⁰⁵ Danto, sitert etter, Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 355.

Et annet avgjørende poeng er at uten nivelleringen, hadde neppe spørsmål som ”hva kunst er”, og om ”hva som helst” er tillatt i billedkunsten, dukket opp. I estetikens historie har riktignok spørsmålet om ”hva kunst er” blitt stilt gjentatte ganger, men da fortrinnsvis som en metafysisk problemstilling, ikke som en *ontologisk*. Vi bruker her ”ontologi” verken i sin vanligste metafysiske betydning eller som teori om væren, men for å beskrive at et objekt ”er det det er”.¹²⁰⁶ Sagt annerledes dreier det seg om forskjellen på bruk av betegnelsen ”verk” forstått som helhet/enhet på *estetisk grunnlag* slik som i humanvitenskapene, der ”verk” anvendes om hhv. symfonier, romaner, bygg og malerier, versus den måten vi ville beskrive tilsvarende verk *ontologisk, ja også fenomenologisk og sosialt*.

Det er nettopp innenfor et slikt perspektiv, i skjæringspunktet mellom ulike verk-kategorier, disipliner og praksiser, at debatten om ”hva som helst” innen billedkunsten bør situeres. Vi så at uttrykket *Postmodern Art movement* tidlig ble brukt av Rosalind Krauss om 1960-70-tallets kunstpraksiser som installasjon, site-specific art, body-art, performance etc. mens Lucy R. Lippard omtalte samme prosess som konseptualisering og ”dematerialisering av kunstobjektet”. Nå var det ikke for å frskrive kunsten materialer, at de brukte begreper som ”konseptuell” og ”postmoderne” ettersom all kunst, det være seg billedkunst, musikk og litteratur, jo betjener seg av materialer i en eller annen form. Snarere var det, for billedkunstens del, å påpeke *fraværet* av den konvensjonelle *verk-kategorien*, nemlig som materielt avgrensbart medium, som maleri eller skulptur. Anvendt på hybridformer som ikke bare ernærte seg av andre kunstdisipliners uttrykksformer, men som også brukte medier fra kommunikasjonsteknologien, viste tradisjonelle betegnelser seg uholdbare.

I denne nivelleringsprosessens språklig formidlede kretsløp dreier det seg med andre ord om det *interregnum* av *erfart fravær og ambivalens* som oppstår når en gitt kodes hegemoni vakler. At det ikke bare er på kunstfeltet at det såes tvil om forhenværende begreper og praksiser, men på andre samfunnsfelt, som vitenskapens og politikken, støtter vår tese om at store epokale endringer ikke skjer isolert uten i samsvar med det større sosiale felt. Nivelleringen er slik forutsetningen for *cross-over*-bevegelser mellom ulike disipliner som teknologi, urbanisme, arkitektur, kunst

¹²⁰⁶ Roger Pouivet, ”Pas d’esthétique sans ontologie!”, i *Magazine littéraire*, no 414, novembre 2002, 39, sitert etter Jimenez, *La querelle de l’art contemporain*, 365.

og sosiologi, samt ”kunst som sosiologisk praksis”, slik vi har vist med eksempler fra Strasbourg.

Sammenfatning – kunstfeltet versus en større offentlighet - integrasjon av readymades

”Avantgarde-kunst, som i det siste er amerikanisert, assosieres for første gang til store penger. Og dette fordi dens okkulte mål og usikre fremtid er blitt oversatt til hjemlige begreper. I stedet for modernisme, kan vi nå lese ”spekulativ vekst-rate”; i stedet for kvalitet, ”markeds-attraksjon”; ...denne språklig smakebiten avslører en holdningsendring. Kunst er ikke hva vi trodde den var; men i vid forstand *hard cash*.....Nok et tiår, og vi kommer til å ha ”stumme”fond basert på sikkerhet i form av bilder oppbevart i bankhvelv.”

Leo Steinberg, *Other Criteria*, forelesning holdt på MoMa i1968.

”Hvor idealistisk er det ikke å tro at kunst helt av seg selv kan motstå integrasjon?”

Terry Eagleton, *The ideologies of aesthetics*, 1991

I A mazdaistisk sediment så vi eksempler på hvordan den nyliberale politiske koden avsatte seg som sosio-materiell fortetning med omfattende veinett og tilsynelatende planløs bebyggelse som resultat av privatbilisme og privatkonsum, der skillet mellom by og land ble løst opp. Derimot så vi at skillet mellom elite og masse ble skjerpet med den politiske og økonomiske eliten slik den nybygde parisiske bydelen, *La Défense* var eksempel på. Videre viste hvordan, et for moderniteten karakteristisk skille mellom arkitektur og monument, arkitektur og kunst, tenderer til å løses opp med samtidskunstprosjekter som Siah Armajanis bro, Saha Hadids stasjonsbygg samt ”Gesamtkunst”-verket *De to elvbredders hage*. Som typisk eksempel på arkitektonisk gjenbruk til andre formål enn de opprinnelige, brukte vi Aker Brygge.

I B Museer for samtidskunst så vi at en århundrelang tradisjon når det gjaldt installasjon av malerier og skulpturer i henhold til et historisk kronologisk oppslagsverk, ble brutt med samtidskunstens medie- og genremangfold som fordret andre typer iscenesettelse tilpasset blandingsteknikkenes ulike resepsjonsmodi, video, performance, installasjon mm. Vi anvendte en samtidskunstmønstring på Pompidousentret som eksempel på brudd med en hevdvunnen utstillingskonvensjon, mens vi anvendte Musé d’Orsay i Frankrike som eksempel på en annerledes måte å

tenke *museum* på i en postmoderne tidsalder. I tillegg tok vi for oss betydningen av *det virtuelle museet* for sosialiseringen av kunst.

I C Monument og kunst – overskridelser av kunstfeltet tok for oss tre atskilte tidsavsnitt fra 1960-tallet til i dag med utvalgte kunstprosjekter, og her skal vi kort oppsummere.

I 1) *Første fase 1960-tallet* så vi hvordan den hegemoniske nonfigurative modernistiske normen ble utfordret av en rekke overskridelser som popkunst, minimalisme, stedspressifikk kunst og konseptkunst. At flere av de alternative strategiene som vendte seg kritisk mot varestatus og makt, selv var avhengige av den samme makten for å få gjennomslag i offentligheten, var Robert Irwin et eksempel på. Hans strategi, *forsvinningens kunst*, var et oppfinsomt, men mislykket, forsøk på å unnsnippe kunstinstitusjonens marked, og dermed kunstens vareform. Kjartan Slettemark derimot, brukte innsikten han hadde om kommunikasjons markedsbaserte nettverk til å formidle sitt kunstneriske anti-krig-budskap. Hans kunstneriske protest ble umiddelbart *integrert* i den forstand at få andre verk har fått mer medie- og presseomtale i norsk offentlighet.

I 2) *Andre fase 1970-80-tallet* så vi den kunstneriske frihetens begrensning demonstrert da Richard Serra forsvarte sitt stedsspesifikke credo i retten og tapte saken om å la skulpturen *Tilted Arc* bli stående på Federal Plaza. Samtidig dokumenterer medias stadige påminnelse ”tilfellet Serra” at all kunst er offentlig i den forstand at det vi omtaler som ”kunst” forutsetter et offentlig formidlet kommunikasjonskretsløp, selv når selve verket er fjernet og ergo ikke lenger er tilgjengelig.¹²⁰⁷ Når det gjaldt Daniel Burens offentlig omdiskuterte kolonner i æresgården på Palais Royal, utgjorde prosessen omkring monumentet snarere en tilbakevisning av myten om publikums negative reaksjon. Like lite som det eksisterer ”én offentlig opinion” men et pluralistisk og heterogent mangfold, like lite kan negative publikumsreaksjoner reduseres til én eneste unison ytring.¹²⁰⁸

I 3) *Tredje fase 1990-2007* så vi at samtidskunstens overskridende praksiser som hadde definert seg kritiske ikke bare til verkkategorien, men også til kunstfeltet

¹²⁰⁷ ”En principe, et non sans contradictions, l’oeuvre et l’artiste seront ”traités” par le réseau communicatif, à la fois comme élément constitutive (sans eux, le réseau n’aurait pas lieu d’être) mais aussi comme un produit du réseau (sans le réseau l’oeuvre ni l’artiste n’ont d’existence visible.) Caquelin, *L’art contemporain*, 53.

¹²⁰⁸ Bourdieu, ”L’opinion publique n’existe pas”, *Les Temps modernes*, no 318, janvier 1973.

og til politisk makt, gradvis ble institusjonalisert. På den ene siden adopterte prestisjetunge instanser på det globale kunstmarkedet raskt samtidskunstens pluralistiske praksiser. På den annen side besørget flere nasjonaltater via politiske vedtak å integrere samtidskunst ved å øke budsjettene og ved å revidere samt omorganisere strukturen på kunstfeltet, slik tilfellet har vært både i Frankrike og i Norge. I Frankrike ble dessuten noe av brodden til ”kritisk kunst” borte, etter at sosialistregjeringen bokstavelig talt integrerte samtidskunst ved å mangedoble det offentlige budsjettet til arkitektur og billedkunst, og ved å etablere regionale samtidskunstsentre i tillegg til å ruste opp akademier, kunstskoler og museer.

Imidlertid kan samtidskunstens paradoksale situasjon beskrives mer treffende om vi fastslår at i samme øyeblikk som ”kritisk kunst” tilsynelatende ble *hegemonisk konvensjon*, så var dens virkning samtidig mer *fragmentarisert* og mye *svakere* enn under modernismen. En forskjell var nå at markedet for ”krisen” var legio, og at dette ga støtet til en enorm produksjon av bøker og utstillinger med ”kunstens krise” som motiv. På det globale markedet så vi at samtidskunst raskt ble gjenstand for investering på tradisjonsrike mønstringer som Venezia-biennalen og Documenta, som for nydannede markeder, biennaler og mønstringer. Dette utgjorde forutsetningene for at publikums ”ambivalente fascinasjon” vis-à-vis verk av ”kritiske kunstnere” (Crow) ble den gjengse og dermed mest forventede konvensjon. En større offentlighet integrerte slik feltets kunstkode som sin egen slik at *publikum ble fortrolig med samtidskunst*. Vi brukte Joseph Kosuths monument over egyptologen Champollion som eksempel.

Dermed kan vi oppsummere at aksept og integrasjon av en rekke ulike overskridelser kjennetegner samtidskunst som kunstkode. Mens modernismens overskridelser holdt seg innenfor billedrammen, med andre ord innenfor billedkunstens hevdvunne medier maleri og skulptur, skulle samtidskunstens mediemangfold innebære overskridelser av grensene for verk og medium så vel som av grensene for selve kunstfeltet. Dermed ”overskrider” samtidskunst etablerte skillelinjer mellom kunstinterne og kunsteksterne medier. Med popkunsten ble grensen mellom ”ren” nonfigurativ kunst og kulturindustri (populærkultur, tegneserier m.m.). Serras *Tilted Arc* var eksempel både på minimalisme som brudd med det kunstinterne skillet mellom maleri og skulptur, og skillet mellom kunst som unikt håndlaget gjenstand versus industriell

serieproduksjon. Serra var også eksempel på *stedsspesifikk kunst* der grensene mellom billedkunst på den ene siden og arkitektur og landskap på den annen side ble overskredet. Kosuth, Krüger, Buren og Armajani, var eksempler på at skillet mellom billedkunst versus arkitektur, samt versus andre kunstarter, slik som litteratur, musikk og teater, brytes med de praksisene som konseptkunst, kontekstkunst og installasjon står for. I motsetning til en kontemplativ resepsjon, fordret *samtidskunsten en veksling mellom ulike resepsjonsmodi* der kommunikasjon ble den dominerende resepsjonsmodusen.

Selve prosessen som fører fra modernisme til samtidskunst som kunstkode, er selvfølgelig langt mer kompleks enn vi har gitt inntrykk av her, men vårt poeng har hele tiden være å demonstrere en *offentlig formidlet og markedsmessig betinget epokal endring via språkets mellomkomst*. I et slikt perspektiv blir det først via kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst generelt, samt mellom overskridelse, reaksjon og resepsjon spesielt, at *endringen* kan sies å være relasjonelt betinget og relativ til tid.

Integrasjon av Duchamps readymades

”Denne neo-Dada som kaller seg Ny-realisme, pop-kunst, assemblage...er en billig adspredelse som ernærer seg av det Dada har gjort. Da jeg oppdaget readymades, håpet jeg nettopp å *ta motet fra dette estetiseringskarnevalet*. Men neo-dadaistene bruker readymades for å oppdage en estetisk verdi i dem. Det var som provokasjon jeg kastet flaskestativet og urinalet i hodet på dem, men nå er er det readymadenes *skjønnhet* de beundrer.” Duchamp i intervju i 1962

”De ulike kunstetikettene er ikke resultatet av en enkelt estetisk dom, men snarere symptom på en situasjon som Duchamp ofte gjøres ansvarlig for, mens som han heller kan sies å ha avslørt: med hver estetiske dom, er det *navnet* som står på spill. Dommen ”dette er skjønt” gikk så over til påpekningen ”Dette er maleri” hvoretter den modernistiske tradisjonen avgrenset seg til å utforske det som var spesifikt for den. Ved at det ene navnet avløste det andre, avslørte Duchamp for oss denne *billedlige nominalismen* som ikke er hans egen men som er del av den historien han hører til.”
Thierry de Duve, *Le nominalisme pictural*. 1989

Fra å være noe helt og holdent annerledes og arbitrært, er *Fountain* nærmest blitt gjengs. På verdensutstillingen i 1937 var det derimot Picassos *Guernica* som var fremmed, men dog innenfor et gjenkjennelig medium, nemlig maleri. Det var mer konvensjonelle figurative bilder folk flokket seg om; bilder som verken lå for tett opp til en ”gammeldags” tradisjon eller som var for eksperimenterende formalt. For

samtidens betraktere var *Guernica* for radikalt til at det umiddelbart kunne la seg integrere i en større offentlighet. Bildets komposisjon var for innovativ og ”overskridende” i forhold til datidens gjengse estetiske normer for hvordan billedkunst skulle være. Med andre ord sto *Guernica* relativt fjernt fra 1930-tallets overveiende figurative ”realistiske” kunstkonvensjoner og de tilsvarende gjengse kognitive persepsjonsrammer den gangen.

I et slikt perspektiv, blir det desto mer forståelig hvorfor mellomkrigstiden vanskelig kunne innlemme readymades eller hverdagsgjenstander i et estetisk register der det fortsatt var *figurativ kunst* som regjerte. Det ble også mer forståelig at selv om Duchamp stilte ut sine første readymade allerede i 1917 nettopp da Edvard Munch hadde lagt siste hånd på sitt store monumentale figurative arbeid *Solen* i universitetets aula i Oslo, så kunne ikke integrering av disse skje annet enn via den senere 1960-talls modernismens nonfigurative kunst, ikke via den ”tidligere” 1930-talls-modernismens forvanskede figurative kunst slik vi så hos Picassos *Guernica* i 1937. Først etter velkjente kunstmediers tømning av ”innhold” eller fjerning av illusorisk figurativ fremstilling overhodet, der mediets todimensjonale gjenstandsbaserte flatet ble blottlagt, kunne passasjen til ”readymades” skje, men ikke bare.

For mens denne ”forklaringen” begrenser seg til et kunstimmanent og mediumspesifikt nivå, så er det jo et poeng i vår sammenheng å vise at en omfattende epokal endring av kunstkanon nettopp ikke skjer uten i forhold til endring innenfor andre samfunnsfelt.

Ettersom det er kunstens offentlige, språklig formidlede, dimensjon som står sentralt i vårt perspektiv, så skal vi se nærmere på integrasjonsprosessen av Duchamps readymades på 1960-tallet. At readymades presenteres som om de var kunstverk på ”utstillinger og museer” og at de dessuten brukes av kunsthistorikere som ”bevis”, gjør at readymades blir den auraen til del, som det var forutsetningen at de, ifølge Peter Bürger, skulle *negere*, jf. Duchamps paradoksale spørsmål ”Kan man lage verk som ikke er kunst”?¹²⁰⁹ Dermed blir ikke bare ”anti-auratiske” verk ”integret i

¹²⁰⁹ Bürger, ”Duchamp 1987”, i *Kunstforum*, ”Kunst und Philosophie”, Bind 100, april/mai 1989, 213.

kunstinstitusjonen”, men *auraen selv forvandler seg*, fra å være en ”kvalitet” ved kunstverket blir den ”snarere” en måte å omgås verket på.¹²¹⁰

Poenget i vår sammenheng er at det *estetiske* ikke lenger kan knyttes til noe annet enn ”praksisen” selv, som i ”prinsippet er uendelig”.¹²¹¹ I forlengelse av dette resonnementet, kan vi derfor hevde at det estetiske qva dialektisk, fra å være bundet til verk som kategori er endret til konstant bevegelse i kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Dette kretsløpet er utenfor verket qva materiell eksistens, samtidig som verket ikke blir verk, altså ikke oppnår status som verk annet enn som del av kretsløpet, nettopp som en *integrert del av sirkulasjonen der dens status repeteres hver gang den omtales, stilles ut* etc. Det er i denne forstand at det blir mulig å hevde at *all kunst er offentlig*, nemlig at alt som presenteres for oss som kunst allerede er blitt offentlig presentert og stilt ut, og ergo integrert som kunst i den markedsbetingede kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon.

Vi så at det var så sent som i 1963, at den første retrospektive mønstringen av Duchamps readymades ble arrangert. Her ble replikker av Duchamps industrielt produserte gjenstander som urinal, sykkelhjul, snøskufle, fra begynnelsen av 1900-tallet vist. Imidlertid hadde fotografiske reproduksjoner av hans readymades allerede sirkulert lenge i ulike kretsløp også utenfor kunstfeltets snevre grenser. For å komme på kloss hold av prosessen med kunstfeltets integrasjonen av readymades, så la oss se nærmere på noen av Duchamps egne uttalelser og handlemåter versus visse *tidsbestemte* estetiske forventninger og fortolkninger av disse.

Selv forklarte Duchamp i et tilbakeblikk i 1967 at ordet *readymade*, kom til ham i det øyeblikk han tenkte på den måten ”man kommer til en ting med en likegyldighet som den du har når de ikke har noen estetisk følelse. Valg av readymade er alltid basert på visuell likegyldighet på samme tid som totalt fravær av god eller dårlig smak”.¹²¹²

I et annet intervju i 1970, omtalte han noen av sine readymades, *Sykelhjulet*, en geometribok og *Fountain*. Når det gjaldt *Sykelhjulet*, stilte intervjueren, som ikke var noen kunstekspert, et for datidens publikum tidstypisk spørsmål, nemlig om intensjonen var å bryte med statisk skulptur eller om hensikten var integrasjon av

¹²¹⁰ Bürger, ”Duchamp 1987”, 213.

¹²¹¹ Ibid.

¹²¹² Sitert etter Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 25.

bevegelse i et utvidet kunstbegrep. Duchamp svarte benektende på begge for intensjonen hadde overhodet ikke vært å skape kunst, ”han ville slutte å lage kunstverk”. Om geometriboken, spurte intervjueren om hensikten var å ”integrere tiden i rommet”? Ingen av delene, svarte Duchamp, det var ikke noe annet enn ”humor, humor, humor.”¹²¹³

Om urinalet som Duchamp hadde skjenket tittelen *Fountain*, fortalte han at signaturen *R. Mutt* var hentet fra en amerikansk tegneserie på 1910-tallet kalt *Mutt and Jef*. Ifølge ham, var det nettopp en tegneserie ”hele verden kjente” der ”Mutt var den lille skøyeren og Jef den høye magre”. Imidlertid byttet han ut ”Jef” med navnet ”Richard”. Det mente han måtte passe bra ”for et pissoar”(c’est bien pour une pissotière).¹²¹⁴ Slik brakte Duchamp et industriprodukt fra egen samtids teknologi med tittel hentet fra samtidens populærkultur inn i en snevrere kunstoffentlighet. Der var imidlertid samtidens hegemoniske kode fortsatt preget av figurativ kunst i utallige subjektive variasjoner slik Edvard Munch er eksempel på.

Om vi sammenholder noen av disse uttalelsene fra Duchamp med intervjuernes spørsmål fra hhv. 1967 og 1970, vil vi kunne demonstrere følgende fire forhold.

For det første, er det nettopp etter at integrasjonen er i full gang og i ferd med å bli institusjonalisert, at *avantgardens fortid* blir interessant. På slutten av 1960-tallet da Duchamp ble intervjuet, var det stadig flere kunstnere som nettopp hadde begynt å praktisere *kunst* slik Duchamp gjorde det ved å kombinere skrift og bilde, medier som performance og film. Samtidig utgjorde disse kunstnerne fortsatt et mindretall innenfor kunstfeltet vis-à-vis en større offentlighet.

For det andre foregår integrasjon relativt uavhengig av kunstnerens verbale ytringer om verk og intensjon, men ikke uavhengig av verbale ytringer som sådan. For eksempel tilbakeviste Duchamp samtlige av intervjuerens spørsmål ved standhaftig å benekte at han har hatt noen intensjon om å lage kunstverk, samtidig som *integrasjonen* av de readymades han omtalte, gikk sin ubønnhørlige gang.

¹²¹³ Intervju i VH 101, 2, høst 1970, 55-61, Sitert etter Bourdieu, ”La production de la croyance”, 43.

¹²¹⁴ Ibid., 42.

Dermed kan det hevdes at det faktum i seg selv at en gitt gjenstand integreres i kunstfeltets språklige diskurser, blir omtalt, interpretert og dokumentert i presse og media, er mer skjellsettende for overskridelsens videre skjebne qva kunst enn kunstnerens intensjonen.

For det tredje demonstreres grensene mellom den større offentlighetens koder og kunstfeltets koder anno 1970. Intervjueren, som her representerer den større offentlighetens publikum, holder statisk skulptur for å være billedkunstens selvfølgelige medium. Selv om flere utstillinger med bevegelig skulptur, blant annet av Tingely, var blitt vist i Paris, så syntes de ennå forbeholdt kunstfeltets innvidde slik at det var mediene maleri og (statisk) skulptur som billedkunst fortsatt ble forbundet med. Dette viser dermed hvordan ulike kunstkoder er virksomme innenfor et og samme tidsrom, slik at de forskjellige kodene synkroniseres. Spesielt tydelig blir forskjellen på kodene i grensesonen mellom kunstfeltet og en større offentlighet.

For det fjerde er det når et større publikum begynner å omtale *readymades* som så selvfølgelige at de ikke lenger setter spørsmålstegn ved dem men tror at det dreier seg om kunst, at publikum har integrert kunstespertisen trosoverbevisning som sin egen, slik den omfattende internasjonale spørreundersøkelsen fra 2004, viste at Duchamps *Fountain* hadde passert Picassos *Guernica* og toppet listen på verdens mest kjente kunstverk. Først da er det tale om *produksjon av tro (production de la croyance)* i vid forstand, der koden kan sies å være endret til samtidskunst.

For å oppsummere kan de ovenfor nevnte fire forholdene sies å demonstrere hvorledes *reaksjon på overskridelse skjer med påfølgende integrasjon*. 1) Først med verkets integrasjon blir dets fortid interessant, 2) omtale som sådan, blir mer avgjørende enn omtalens "innhold", 3) grensene mellom kunstfeltet og en større offentlighets sosiale felt markeres når kunstespertisens estetiske tro konfronteres med gjengse forestillinger hos et større publikum 4) *produksjon av estetisk tro* skjer nettopp ved at kunstespertisens tro integreres i den større offentlighet.

Disse fire forholdene knytter seg til *språket* så vel som til offentlighetens logikk og dermed til hvordan avstanden i tid gjør logikken virksom.

Av dette blir det mulig å utlede to forutsetninger for *kunst* i dag som retrospektivt kan gjøres gjelde for *kunst* fra og med moderniteten. *Kunst*, slik den presenteres for oss, forutsetter en offentlighet som kan fortolkes i henhold til en særskilt logikk mellom tre momenter som er ureduserbare til hverandre, nemlig

overskridelse, reaksjon og integrasjon. Ettersom det som aksepteres og anerkjennes som *kunst*, er tidsavhengig, forutsettes stor tidsavstand samt en viss kvantitativ oppslutning og en kvalitativ innstilling betinget av de språklige formidlede betegnelser og handlemåter som, via kontinuerlig kamp, setter seg igennom. Til å begynne dreier det seg om aksept blant noen få *troende* innen kunstfeltet. Deretter spres synspunktet suksessivt men usynkront for å integreres i en større offentlighet. Samme logikk gjelder for ”romaner” og for ”mote”, at produktene er predestinert til å fungere ”forskjellig, først som distinksjonsmiddel mellom fraksjoner, dernest mellom klasser”. stiftelse samme logikk ”romaner”.¹²¹⁵ Det er når aktørene i denne større offentligheten begynner å forholde seg til deres egne respektive estetiske preferanser så vel som til språklige endringer som er blitt gjengse, altså når de ikke lenger er seg bevisst hvilket estetisk trosgrunnlag deres egne preferanser hviler på, at det er berettiget å tale om en allerede *endret* kanon.

Samtidskunst som kode – et globalt fenomen

Med nyliberalismen ble kulturindustriens ”integrasjon” av kunsten ikke bare uunngåelig, men ”irreversibel”.¹²¹⁶ Mens stadig flere kunstnere på 1960-tallet ga avkall på maleri som adekvat kunstnerisk medium for i stedet å arbeide med repetitiv serieproduksjon og med kommunikative strategier i pakt med egen samtids premisser, så var integrasjonsprosessen på kunstfeltet som helhet treg.¹²¹⁷ Først fra 1970-80-tallet ble samtidskunst som kode hegemonisk, og fra da av endret forutsetningene seg for hele feltets kretsløp av produksjon, distribusjon og resepsjon.

Når det gjaldt *produksjon*, ble akademiens grafiske trykkpresser erstattet med computere. Innen *distribusjon og formidling* fikk den elektroniske offentlighetens nye teknologi konsekvenser. Når det gjaldt *resepsjon*, la museene til rette for noe som mer lignet den som aktivitetssentre og underholdningsindustrien la opp til, enn på den kontemplative betraktning som de tradisjonelle kunstmuseene hadde stått for.

¹²¹⁵ Bourdieu, ”La production de la croyance”, 21.

¹²¹⁶ Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 304

¹²¹⁷ Flere peker på kapitaliseringsprosessens konsekvenser for kunstproduksjonen, men gjør det på forskjellige måter. Thierry de Duve *Nominalisme pictural* 1984, 274, Hal Foster *The return of the real*, Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, 1996, 82.

Likefullt har verken populariteten, som skulle tilsi økt tilgjengelighet, eller museumsboomen, som skulle tilsi utbredt tilgang, ført til at kløften mellom ekspertisen og publikum er blitt mindre. Snarere tvert i mot. *Pluralismen er kun tilsynelatende* viser nylige undersøkelser i Frankrike av folks kulturelle preferanser og vaner. Mer enn tyve år etter at Bourdieu og hans forskerteam i *Distinksjonen* (1979) påviste sosiale forskjeller, er det ikke bare slik at disse bekreftes.¹²¹⁸ De er blitt ennå større, men ikke nødvendigvis mer entydige. De er mer differensierte og motsigelsesfylte ettersom *livsstilsgruppene felles preferanser* gir inntrykk av et massesamfunn samtidig som forskjellsmarkeringen skaper inntrykk av det motsatte, nemlig et pluralistisk samfunn.¹²¹⁹ Slik motsvares denne dobbeltheten av den paradoksale måten som forholdet mellom *kapital og arbeid materialiseres* i det mazdaistiske sedimentet.

Dette er ikke lenger utelukkende et vestlig fenomen, men et globalt, som berettiger analogien mellom den nyliberale politiske koden og koden for samtidskunst. At Boris Groys karakteriserte kunstpraksisene bak jernteppet i tilsvarende vendinger som Rosalind Krauss, nemlig *postmoderne*, dokumenterer at det dreier seg om dyptgripende globale strukturendringer uansett hvor forskjellig vestlig kapitalisme og østblokklandenes kommunisme synes å være. Også russiske kunstnere ga avkall på "kunstnerisk originalitet", og drev fra og med 1970-80-tallet med "*bearbeiding av tegnproduksjon*", orienterte seg "mot massemediene" i forsøk på "overskridelse av grensen mellom "høy" og "lav" kunst mm, der "den amerikanske popkunstens bruk av reklamens visuelle verden" bidro til å vekke "interessen for sovjetisk ideologisk massepropaganda hos flere russiske kunstnere og intellektuelle".¹²²⁰ Om skillet øst/vest, høy/lav mm. i prinsippet synes opphevet i det globale navn, bidrar imidlertid ikke dette til å gjøre situasjonen enklere og mer oversiktlig. Snarere tvert om, ettersom dagens situasjon fordrer en annerledes tilnærming og andre begreper enn dem som til nå har basert seg på å skille sansene fra hverandre, slik billedkunst tradisjonelt har

¹²¹⁸ Ref. Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Le Découverte, 2004. referert til av Marc Jimenez.

¹²¹⁹ Slik Marc Jimenez påpeker at det ikke koster noe for eliten å snobbe nedad slik "en kultivert intellektuell lett kan gå fra lesning av Jean-Paul Sartre til å lese en detektivroman, eller alternere mellom en film av Godard og en Western B-film, mens det, omvendt for massen, for den som switscher og chater på nettet, holder seg til tv-nyheter og kiosklitteratur, koster det atskillig å stige sosialt ved å tilegne seg den "legitime" kulturen. Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, 308. Mens den tilsynelatende pluralismen virker demokratisk slik Malraux håpet at kultursentrene skulle fungere,

¹²²⁰ Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. De gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, 116.

vært knyttet til øyet og det ”retinale” uten språkets mellomkomst.

Kunstens materialitet hører slik mindre til kunstverkets fysiske væren og verkets antatte iboende kvaliteter, enn til verket som tegn, ettersom det er i det kommunikative kretsløpet blant språkbrukere at det vi fortsatt kaller *kunst* kan sies å materialisere seg.¹²²¹

På den ene siden gir samtidskunst seg til kjenne som mangfoldig og heterogen samtidig som kun et fåtall navn og verk stadig refereres. Vår samtids ”kultur er kollektiv, men likevel partikulær. Den henvender seg til alle, men realiseres av enkeltindivider, når den ikke utelukkende er et ekko fra fortiden”. Med dette som utgangspunkt, fremtrer, ifølge Julia Kristeva ”et annet samfunn, et annet felleskap og en annen kroppslighet”.¹²²²

¹²²¹ “La réalité de l’art contemporain se construit en dehors des qualités propres à l’oeuvre, dans l’image qu’elle suscite dans les circuits de communication.” Anne Cauquelin, *L’art contemporain*, 60.

¹²²² Julia Kristeva ”En ny type intellektuell, Dissidenten, Tel Qeul, 1977, Morgenbladet, 2003.

I 1800-tallet Klassisk til figurativ kode



Representativ/figurative monumenter

Kunst og konvensjon, kunst og monument, skiller gradvis lag. Kunst frigjør seg fra arkitektur og bli mer uavhengig og autonom samtidig som nyopprettede museer heretter blir kunstens sted. Kunst utføres fortsatt i tradisjonelle medier, maleri grafikk, skulptur i figurativt formspråk men blir mer eksperimentell

II 1900-1940 Modernisme monumental



Funksjonalistisk /Figurativ korporativ

Autoritære regimer, nazisme og kommunisme, men også sosialdemokratisk nasjonsbygging før og etter 1945 ("arbeidernes tid": Edv. Munch) Kunst brukes som middel til å oppnå politiske mål. Offentlige steder idrettsarenaer, skoler, kulturhus, veianlegg

II 1940-60 Modernisme nonfigurativ



Funksjonalistisk/Nonfigurativ

Kunst blir det motsatte av konvensjon som den bryter og overskrider. Kunst blir eksperimentell oftest nonfigurativ, men utføres stadig i tradisjonelle medier som skulptur maleri og grafikk

III 1960-2008 Samtidskunst



Postmoderne/Intermedial og multifunksjonell

Kunst utføres nå i mange materialer og medier der maleri kun er ett av mange som skrift, video, installasjon, performance etc. Kunst blir kommunikasjon og tas oftere i bruk på offentlige steder utenfor museet samt at den intervensjoner på uforutsigelige måter

Kapittel V

SAMMENFATNING

A Endring av kunstkanon

”Et arbeid kan være moderne bare hvis det først er postmoderne. Postmodernisme forstått slik er ikke modernismen ved sin slutt, men i sin begynnende tilstand, og denne tilstanden er konstant.”
Jean-Francois Lyotard

”Det er aldri noe ”virkelig” moderne i seg selv ettersom *modernitet* springer ut av et relasjonelt perspektiv som er kontinuerlig i tid og komparativt i rom.” Antony D. King, 1995

Vi har sett at forbindelsen mellom *monument* og *kunst* fra å være nært forbundet i det disiplinære sedimentet, ble stadig fjernere i det borgerlige sedimentet ettersom *kunst* med den borgerlige offentlighets og et spesialisert relativt autonomt kunstfelt mellomkomst i overgangen fra klassisk til figurativ kode, ble stadig mer individuell, selvrefleksiv og autonom. Monumentet ble ikke lenger nødvendigvis regnet som kunst, men snarere som del av en større offentlighets kollektive minnebank.

Før annen verdenskrig i det funksjonalistiske sedimentet så vi at kunst igjen ble søkt forbundet med en offentlig monumental funksjon i forsøket på å realisere politiske ”gesamt-kunstwerk” i regi av autoritære regimer så vel som i regi av demokratiske nasjonalstater. Med den modernistiske koden etter annen verdenskrig, ble derimot denne forbindelsen mellom monument og kunst brutt. Monument ble heretter forbundet med det motsatte av modernitet, som i Lewis Mumfords formulering: ”enten har vi monument men da er det ingen modernitet, eller vi har modernitet, men da er det ikke monument”. Monumentproduksjonen stagnerte, mens kunstproduksjonen florerte, også etter hvert som offentlig plassert kunst, som, fjernt fra fordums monument-tradisjon, ga seg til kjenne som stedløse dropsulptures, umiskjennelig identifiserbare nonfigurative kunstverk, som kjøpesentrenes ikon i det ferske nyliberale sedimentet.

Ettersom det dermed var den modernistiske koden som dominerte på 1950-tallet og langt inn på 1960-tallet, så hendte det ofte at kunstnerisk virksomhet som overskred både verk og kunstfelt, ble opplevd som fravær av normer. Vi så det oppsto

konflikter som dokumenterte at det ble stadig vanskeligere å skjelne, ikke bare mellom kunst og monument, men mellom estetiske registre og andre registre som det politiske, økonomiske og juridiske mm. slik spesielt tilfellet Richard Serra var eksempel på.

Spørsmålstillingen innenfor det estetiske registret kom dermed i tillegg til å forskyve seg fra spørsmål om hvordan kunsten var utført til spørsmål om hva som i det hele tatt kunne kalles kunst. Dermed ble også skrittet tatt, fra epistemologisk forankrede kunstdebatter til debatter som snarere syntes å ha ontologiske premisser, ettersom det gjaldt kunstens "være eller ikke være". I og med at flere diskusjoner stadig oftere kom til å dreie seg om kjernes spørsmålet "hva er kunst?", så førte disse diskusjonene med nødvendighet til at heller ikke omgivelsene og arkitekturen ble betraktet som nøytrale eller likegyldige bakgrunnskulisser for en gitt kunstscene. I farvannet av spørsmålet "hva er kunst?", kom slik kunstens "usynlige" premisser opp i dagen også for en større offentlighet, slik som kunstens institusjonelle betingelser så vel som kunstens språklige forutsetninger.

Dermed skulle en av modernismens mest seiglivede trosoverbevisninger stå for fall, nemlig den om kunstens autonomi. "Til forskjell fra den moderne kunstens avantgardebevegelser som tilsynelatende vendte seg mot det offisielle markedet for å beholde kunstens autonomi, så forholder det seg slik med samtidskunsten" ifølge Anne Cauquelin, at "autonomien absorberes av kommunikasjonen."¹²²³ Autonomien forsvinner ikke, men den er sosialt relasjonell og historisk relativ. Derfor kan den, like lite som oppløsningen av skillet mellom by og land, analyseres med fortidens konvensjonelle metoder og begreper.

Nettopp å påvise at begrepsskiller som kunst/arkitektur, kunst/monument, indre/ytre m.fl., er *ideologisk betinget*, har vært avhandlingens hovedanliggende, formulert i tesen om at *all kunst er offentlig*. Imidlertid siktes det ikke til at kunst er offentlig, slik den kan sies å ha vært det i førmoderne tid med den representative offentlighet der det verken ble skjelnet mellom kunst og arkitektur, eller mellom kunst og monument på samme måte som nå, ettersom både kunst og arkitektur den gang var skapt qua monument, altså som påminnelse om føydalhersker og/eller religiøst overhode.

¹²²³ Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, 53.

Målet med avhandlingen har snarere vært å vise at en avgjørende endring mellom førmoderne og moderne tid nettopp består i at *autonomi* ble kunstens hegemoniske sosiale funksjon i moderniteten, knyttet til fremveksten av et felt for produksjon, formidling og resepsjon av kunst i en markedsbetinget offentlighet. Dermed kom det gradvis til et skarpere skille mellom *kunst*, som ikke hadde andre sosiale funksjoner enn nettopp å være autonom og estetisk, og monument, offentlig kunst, populærkultur og kunstindustri, som pr definisjon har sosiale funksjoner. Tesen om at all kunst er offentlig har således vært å forstå slik vi redegjorde for i Kapittel I, i den forstand at alt som i dag aksepteres som *kunst* (kunstkanon) er blitt *offentlig* utstilt, vurdert og integrert qva *estetisk troverdig* og offentlig sanksjonert opp gjennom historien.

Ettersom økt autonomi har medført tiltakende *koding* av kunst, har målet også vært å vise at *endring* av kunstkanon, som innebærer økt avstand mellom kunst og monument, ikke skjer isolert i kampen mellom kunstfeltets troende uten i forhold til den større offentlighets sosiale felt via det relasjonelle kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Det er ut fra disse forutsetningene at vi hevder det er et visst samsvar mellom kunstkode slik denne forefinnes som hhv. utvendig materiell i et mazdaistisk sediment (Dag Østerberg) av bygde omgivelser, monumenter og billedkunst, og som innvendig habitus eller estetisk kapital (Pierre Bourdieu) hos det enkelte individ. Dette er således et samsvar som gjenfinnes hos aktørene mellom hva kunstfeltets aktører aksepterer som estetisk troverdig og hva aktører innenfor andre felt, som det politiske, det økonomiske feltet mv. i en større offentlighet, tilsvarende regner for å være estetisk troverdig.

Slik vi påpekte i Teoretiske forutsetninger, og slik vi senere viste med eksempler både i Kap II om den figurative kunstkode og Kap III om den modernistiske koden og i Kap IV om koden for samtidskunst så forholder det seg slik at uansett hvor radikal en gitt kunstnerisk praksis foregir å være, så erkjennes den ikke som sådan, før den blir offentlig eksponert og reagert tilstrekkelig på. Med andre ord er det først når *overskridelsen allerede er integrert i kunstoffentligheten*, eller når den er institusjonalisert, at dens fortid qva overskridelse blir interessant. Overskridelsen forutsetter at den estetiske normen gjøres dominerende eller *hegemonisk*, ved å manifestere seg i en kunstkanon med visse, ofte uuttalte og implisitte regler for å skape kunst og med et visst repertoar av forbilledlige verk. At en gitt kanon, i vår sammenheng *kode*, er hegemonisk, forutsetter at den gjøres *eksklusiv* og avgrenses.

På kunstfeltet utkjempes hele tiden en *kontinuerlig kamp* om hvilke praksiser og gjenstander som skal ekskluderes versus hvilke som kan inkluderes.

Det er *museet*, som i vår sammenheng har markert *kunstfeltets institusjonelle grense* mellom en forventet eksklusiv estetisk erfaring og det større sosiale feltets offentlighet, der den estetiske erfaringsmodusen konkurrerer med andre erfaringsmodi. I moderne tid er det således museet sammen med konteksten og språkspillene som vi har kalt *det virtuelle museet* som har vært skjellsettende for *sosialisering* av kanon. Slik blir kunst som vises i andre offentlige sammenhenger enn museet (kunstens offisielt offentlige sted i moderne tid), dermed gjenstand for skiftende erfaringsmodi, samtidig som det hele tiden dreier seg om *homologi* (Bourdieu) mellom den hegemoniske estetiske normen på kunstfeltet og enkeltindividets estetiske kapital og habitus.

Det er først med offentlighetens og det større sosiale feltets integrasjon av en gitt avantgardistisk overskridelse at den erkjennes som sådan. Ergo er det først post festum når overskridelsen integreres og institusjonaliseres, at den så å si *produseres*.

Således har vi sett at betegnelser som *modernisme* og *avantgarde* over historisk tid har endret betydning, skiftet plass og referert til ulike trosverbevisninger om kunstens politiske potensial så vel som om kunstens forhold til populærkultur. Mens *modernisme* er blitt referert til som en rent autonom kunstbevegelse i motsetning til *avantgarde* som politisert og "hybrid" med overskridelse av grensene mellom "kunst og liv", så har vi sett at disse uttrykkenes betydning er historisk relative og sosialt relasjonelle. Vi så slik at *avantgarde* fra å være et politisk uttrykk blant sosialistisk innstilte kunstnere og intellektuelle på midten av 1800-tallet, som betraktet kunstens funksjon som forropp for sosialt fremskritt i opposisjon til den samtidige l'art-pour-l'art-bevegelsen, i 1945, hundre år etter, med den modernistiske koden, tvert om kom til å bety det motsatte, nemlig forrop på kunstens premisser, i betydningen selvrefleksiv og formalistisk *avantgarde*, relativt autonom og dermed politisk og samfunnsmessig uavhengig.¹²²⁴ Politisk totalitære regimer sammen med

¹²²⁴ "It is one of those odd twists of history that the dominant understanding of the term 'avant-garde' in the years after 1945 should in effect have come to signify the opposite of what was originally intended. This is not because of any sleight of hand on the part of critics and intellectuals, so much as a result of the way art itself evolved in modern western bourgeois societies. These societies have experienced what is widely understood as a 'separation of the spheres: for example, the separation of political practices from economic, or ethical, and of course artistic activity.'" Steve Edwards, "The

annen verdenskrig kom slik til å markere et veiskille for utopier om kunstens politiske potensial i flere leire. I stedet for en kunstnerisk avantgarde som stilte seg positiv til politisk engasjement, trådte en *negativ innstilt avantgarde* der det å være apolitisk ble politisk i betydningen kritisk til det bestående. På dette tidspunktet, altså på 1950- og ut over på 1960-tallet, så vi slik at betegnelsene modernisme og avantgarde nærmest var blitt ensbetydende, som uttrykk for formalistisk nonfigurativ kunst, mens disse to i mellomkrigstiden tvert om sto i skarpere kontrast til hverandre.

Den bevegelsen som produksjonsfeltet temporaliserer seg gjennom, definerer også ”smakens temporalitet” og slik vil enhver forvandling av et gitt felts struktur ”samtidig bringe med seg en oversettelse av smakens struktur, det vil si av systemet med symbolske distinksjoner mellom grupper”.

B Tre utbredte myter

Parallelt til kunstkanons endring i moderne tid er det oppstått tre myter som nører opp under en oppfatning av kunst som uavhenig av annet samfunnsliv, og som vi med bakgrunn i avhandlingenens foregående kapitler, hermed søker å beskrive samt tilbakevise. Disse tre er *I myten om kunstnerisk frihet*, *II myten om publikums negative reaksjon* og *III myten om kunstinstitusjonens aksept av alt mulig*.¹²²⁵

I Myten om kunstnerisk frihet

”Den absolutte friheten i kunsten kommer nemlig i motsetning til ufriheten, som stadig er tilstanden i helheten, som kunsten forsatt bare er en del av.” Theodor W. Adorno

Challenge of the Avant-Garde”, i *Art and its Histories: A Reader*, red. Steve Edwards. (New Haven and London: Yale University Press in association with The Open University, 1999), 188.

¹²²⁵ Disse tre mytene har jeg enkeltvis tatt for meg i ulike publikasjoner, men når det gjelder å betrakte mytene som en *trio av gjensidig avhengighet* i forhold til logikken mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon, står jeg i gjeld til Nathalie Heinich, *Le triple je de l'art contemporain*. Den første myten 1) *Institusjonalisering av kunstnerisk frihet* er gjennomgangstema for min magistergradsavhandling *Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre, Forutsetninger*, (Universitetet i Oslo, 1980), mens 2) *publikums manglende forståelse* ble tematisert og problematisert sett i forhold til Habermas definisjon av offentlighet i essayet *Kunstkritikken Den profane treenighets oppkomst i forrige århundre og Morgenbladets andel*. (1979) Den tredje myten 3) *kunstinstitusjonens aksept av "alt mulig"* var tema for *Walking on the borderline of Everything and Nothing*, essay i det nordiske kunsttidsskriftet, *SIKSI*, no. 1986.

”Kunsten både er og er ikke noe for seg selv, uten det heterogene mister den sin autonomi.” Theodor W. Adorno

Kunstnerens avhengighet av geistlige og adelige oppdragsgivere i førmoderne tid, ble avløst av kunstnerisk frihet i moderne tid. Imidlertid har vi sett at den kunstneriske friheten var betinget ettersom den innebar relativ avhengighet til markedet. Å skape for mulige kjøpere i et anonymt publikum innebar riktignok at kunstnerne slapp direkte pålegg eller andre direktiver, mer eller mindre uttalte sådanne, angående kunstverkets utforming. Imidlertid innebar hengivelse til kunstnerkallet i kapitalismens tidsalder bare en annen art avhengighet ettersom kunstnerne heretter ble prisgitt markedets tilbud og etterspørsmål og dermed kunstinstitusjonen, med dens aktører, gallerister, konservatorer, journalister, kritikere, samlere m.v. Sett utenfra, kan det virke som om kunstnerne har frihet i den forstand at de selv kan velge når, hvor, hvordan og med hva de skal arbeide.¹²²⁶

Imidlertid vil en som kunstner ikke komme utenom å forholde seg til overskridelse, reaksjon og integrasjon i den forstand at kunstneren vanskelig kan stille seg likegyldig til sin egen samtids kunstliv. Med mindre kunstneren bevisst velger å tre ut av kunstlivet og skape for seg selv i *splendid isolation*, kan hun ikke skape i et sosialt vakuum helt uavhengig av, eller uten å skjule til, hva andre har skapt før henne eller hva som i en gitt situasjon synes påkrevet og *in* for offentlig å få kunstnerisk gjennomslag.

En forestilling som nører opp under illusjonen om kunstnerisk frihet, er at en kunstner står fritt til å gjøre hva som helst i og med at kunstmuseet tilsynelatende synes å akseptere ”hva som helst”. Overskridelse av grenser skal imidlertid ikke forveksles med fravær av normer. Intet synes mer normbestemt enn den hårfine balansegangen en kunstner tilsynelatende frivillig begir seg ut på når hun tar sikte på å overskride visse grenser uten samtidig å løpe risikoen for å trå feil og dermed falle, bli avvist og ekskludert. Snarere innebærer fristilling fra spillets regler tvert om at kunstneren står fritt til ikke å følge spillet med den faren for marginalisering som

¹²²⁶ Riktignok påpeker sosiologen Raymonde Moulin at kunstnerprofesjonen i motsetning til andre yrker ikke stiller samme rigide krav til profesjonen så som utdanning m.v. ettersom det også er mulig å bli kunstner som autodidakt. Imidlertid er poenget at også autodidakten er prisgitt å lære seg spillets regler innenfor institusjonen for å kunne aksepteres. ”Travail artistique”, i *Sociologique du travail*, 388-404, nr. 4.1983.

dette medfører. Dette erfarer de mange som pretenderer å være kunstnere uten å få noen offentlig aksept og som dermed forblir mer eller mindre usynlige.

Illusjonen om kunstnerisk frihet kommer som oftest til uttrykk når publikum enten nekter å godta noe som kunst, ”dette er ikke kunst”, eller når de vantro spør seg ”er dette kunst?”. Kunstnerisk frihet viser seg da i resepsjonskonteksten som negasjon, i hvert fall for de betraktere som ikke ser ”kunsten” for bare ubearbeidede gjenstander (readymades) og derfor feilaktig konkluderer med at ”hva som helst” kan godtas som samtidskunst.

Slik så vi at *kunst* relativt uavhengig av kunstnerisk uttrykk, det være seg et figurativt maleri, en nonfigurativ skulptur, en installasjon, eller en mediehenvendelse, ikke blir kalt *kunst* om det ikke først er offentlig presentert, reagert på og integrert i kunstoffentligheten, og slik fastholdt qva offentlig gangbart institusjonalisert minne. Verk som i egen samtid ble reagert negativt på eller neglisjert, slik som Picassos *Guernica* eller Duchamps *The Fountain*, skulle slik først i ettertid oppnå kultstatus (jf. Spørreundersøkelser) nettopp fordi disse verkene er blitt offentlige iscenesatt som minne, godt hjulpet av fotografiet samt muntlige og skriftlige fortolkninger. Uansett hvor opplagt dette virker for ettertiden der ”kunst” til tider blir sekkebegrep for nær sagt ”hva som helst”, så har en av målsettingene for denne avhandlingen nettopp vært å vise at hva som betraktes som estetisk gangbart er historisk betinget slik at alt ikke er mulig til enhver tid. Ergo forutsetter vår egen tids kunstkanon dermed også spesifikke estetiske vurderinger slik at det som betegnes som samtidskunst slett ikke omfatter ”hva som helst” og altså ikke inkluderer vår egen samtids samlede produksjon men ekskluderer majoriteten av arbeider som produseres.

Når det tilsynelatende synes stadig vanskeligere å skjelne kunstobjektet fra hverdagsgjenstander, så skyldes det ikke bare at kunstobjekter i likhet med andre gjenstander har varestatus, men også at kravet om innovasjon som før var kriterium for kunstnerisk skapende produksjon, i dag *masseproduseres*. Dette skjer ikke bare fordi teknologien gjør det mulig, men fordi det å være *aktiv* i dagen samfunn er blitt en fordring for ikke-kunstneriske forbrukere. Forestillingen om å være innovativ og overskridende når det gjelder forskjellsmarkering, ikke bare ved å kle seg annerledes, men ved å te seg annerledes, er med andre ord blitt så *integrert i sosialiseringen* av det enkelte individ at den fremstår som en nyliberal fordring på menneskelig frihet.

Ikke noe sted viser den kunstneriske friheten seg mer begrenset enn der den foregir å overskride kunstfeltets autonomi, ettersom forutsetningen for å få respons i

en større offentlighet utenfor kunstfeltet nettopp forutsetter at man er etablert som kunstner *innenfor* feltet og dermed er man mer eller mindre frivillig med på å opprettholde kunstfeltet som samtidig utgjør selve betingelsene for å skape kunst og å være kunstner overhodet.

II Myten om publikums negative reaksjon

Diskusjonene om hva kunst er tar ofte utgangspunkt i resepsjonskonteksten. I moderne tid vil det som oftest si offentlige kunstutstillinger, som etter hvert er blitt supplert av andre offentlige resepsjonskontekster enn museum og galleri samt internett for formidling av ”immateriell” kunst. Slik vi har redegjort for adskiller koden for samtidskunst seg fra modernitetens to forutgående koder, den figurative og den modernistiske, ved ”overskridelse”, ikke bare av grensene for de tradisjonelle mediene skulptur og maleri, men også av grensene for kunstfeltet. Med andre ord tok samtidskunstnere i bruk andre medier som innebar kommunikasjon, samtidig som de oppsøkte andre felt slik som vi så Serra og Buren gjorde. Dessuten har en av flere kunstneriske strategier vært kritikken av kunstfeltet eller kunstinstitusjonen slik som hos den tidlige Kosuth, samtidig som denne kritikken paradoksalt nok har hatt kunstfeltet som sin forutsetning.

Sagt annerledes: kritikk, grenseoverskridelse m.v. må først offentliggjøres *som kunst*, uansett om kunstneren har valgt å gjennomføre en fem minutters performance på gateplan eller åpner en tredagers utstilling på sin egen hybel. Uansett om det dreide seg om en utstilling på Museet for samtidskunst eller på Galleri Ram, så må kunstfeltets representanter (kurator, kritiker, kunstner m.v.) overvære hendelsen eller utstillingen slik at de kan uttale seg om den i media, skrive om den i aviser og tidsskrifter etc. Uansett hvilken selvforståelse den enkelte kunstner måtte ha som for eksempel ”kritisk”, ”grenseoverskridende” etc., så hjelper det ikke så lenge vedkommende selv eller hennes gjøren og laden ikke fanges opp av kunstfeltets nettverk.

Da er det ikke bare tale om et hvilket som helst publikum. Det er nemlig ikke slik myten vil ha det til at publikum er et kollektivt ”uvitende” subjekt av konfrontert med de innvidde ekspertens viten. Snarere enn å identifisere bestemte kunstformer til bestemte sosiale lag, peke på et fysisk objekts kriterier eller identifisere tilhengere og motstandere av samtidskunst versus modernistisk kunst, synes spørsmålet som går igjen i dagens diskurser å være følgende: ”Er dette kunst

eller ikke?" Slik avdekkes en distinksjon på tvers av alle publikumsgrupper, ekspertene inkludert, nemlig – *troende versus ikke-troende*.

En slik oppfatning er generaliserende i den forstand at den gjør publikum til et kollektivt subjekt en bloc slik en ser for seg sportsarenaers publikum snarere enn kunststillingers individuelle betraktere. Likefullt kan en slik generalisering forsvares om den brukes for å skjelne mellom troende og ikke-troende.

Økt aksept er ikke nødvendigvis proporsjonal med mye kunnskap om kunst, ettersom selv aktører med kulturell kompetanse som forutsettes å kjenne kodene, ofte velger å avvise disse. De finner slik ikke kodene troverdige og velger derfor ikke å tro på dem. Det som derfor kan sies å forbli en konstant faktor i debatter om kunst, er avstanden mellom tilhengere og motstandere, mellom troende og tvilende. Spørsmålet om hva som skal aksepteres som kunst kan verken reduseres til formalestetiske analyser av visse gjenstanders egenskaper på verkinternt grunnlag, eller til sosiologiske analyser av publikumsgruppers sosiale tilhørighet, men har med *forholdet mellom individets habitus og kunstfeltet* som sosialt felt å gjøre.

Sammenhengen mellom estetiske utsagn og sosiale kategorier er derfor lettere å vise mellom kunstkoder over lengre historiske tidsrom, som dem som vi her har anvendt mellom kodene for hhv. den figurativ kunst, den modernistisk kunst og koden for samtidskunst. Over lengre historiske tidsrom kan vi registrere hvorledes overskridelse, nyhet og radikalitet i en gitt periode blir til *konvensjon* i den neste, slik som med samtidskunsten i dag er blitt den hegemoniske på kunstfeltet.

Ved nærmere iakttagelse, så står ikke argumentasjonskampen i debatten om (samtids) kunst mellom tilhengere og motstandere av moderne kunst eller samtidskunst, men mer spesifikt går argumentasjonen på hvor plassering av grensene mellom kunst og ikke-kunst skal gå. Slik er det ikke kunstverket qva avgrensbar gjenstand med visse fysiske egenskaper som blir det primære, men hvilke holdninger individene inntar vis-à-vis kunst og til kunstneres gjøren og laden, som blir utslagsgivende.

Dermed er det ulike posisjoner eller holdninger og trosoverbevisninger som publikum qva aktører inntar vis-à-vis kunst snarere enn kunst som gjenstand med visse egenskaper som er gjennomgangstema. Vi har å gjøre med tilhengere og motstandere, folk som ytrer seg i positive eller negative vendinger, i pågående diskurser om hva som skal vektlegges. På den annen side synes disse posisjonene å være såpass konstante at det dermed blir forsvarlig å analysere og fortolke dem over

lengre tidsperioder ettersom disse kunstkodene over tid kan skjelnes fra hverandre via distinktive trekk mellom sedimenter.

III Myten om kunstinstitusjonens aksept av ”alt mulig”

At Marcel Duchamps *Fountain* er blitt kåret til det mest foretrukne kunstverket etter Picassos *Guernica*, bekrefter ikke bare en vid offentlig aksept for dette arbeidet spesielt, men for aksept av såkalt kunstnerisk ubearbeidede hverdagsgjenstander eller såkalte readymades generelt. Når vi har brukt *Fountain*, som emblem for samtidskunst, så er det fordi samtidskunstens kunstprodusenter, fortsatt stadig refererer til Duchamp i sine praksiser og også fordi samtidskunstens formidlere, kuratorer og kritikere, sørger for offentlig sirkulasjon av *Fountain* ved å la fotografiet pryde mang en publikasjon, bok eller tidsskrift. Samtidskunst er nå, slik vi så i foregående kapittel IV, blitt den hegemoniske kanon innenfor den offentlige kunstsektoren internasjonalt.

I sin tid ble *Fountain* nettopp brukt og brukes fortsatt av samtidskunstens ikke-troende som slik opprettholder myten om kunstinstitusjonens aksept av alt mulig. Imidlertid er denne myten en illusjon som nettopp tjener til å nøre opp under en naiv oppfatning av at ekspertisen i realiteten bruker finurlige mekanismer for å forsvare ”keiserens nye klær”.¹²²⁷ Denne oppfatningen kan vanskelig overses ettersom den er såpass markant blant enkelte av kunstens innvidde teoretikere at den ikke kan reduseres til en oppfatning som kun deles av kunstens såkalt ikke-opplyste og uinnvidde.

Dermed kan Institusjonsteorien slik den av ekspertmiljøet i angelsaksiske og skandinaviske miljøer, sies å utgjøre et alibi for en slik naiv holdning ettersom den reduserer grensen for aksept til et spørsmål om å være innenfor eller utenfor og dessuten ved å nøye seg med fortolkninger av kunst i resepsjonssammenheng.

En innvending mot Institusjonsteorien slik George Dickie definerte den i *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* fra 1974, er at den nettopp begrenser seg til resepsjonskonteksten. Her fokuserer han nettopp på hvordan institusjonen kunst i prinsippet godtar alt mulig som kunst, ettersom kunstinstitusjonen synes å ta opp i

¹²²⁷ Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 69.

seg de mest radikale kunstneriske grensesprengende arbeider og dermed bare utvider grensene for det akseptable. Ved kun å holde seg til resepsjonskonteksten med dens gitte gjenstander og deres synlige egenskaper, unnlater han å redegjøre for den forutgående bearbeidingen av gjenstandene.¹²²⁸ Slik viser denne versjonen av institusjonsteorien kun det synlige resultatet av handlemåter som er usynlige for betrakteren i resepsjonskonteksten, men som inngår i kretsløpet blant aktører i kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon. Dermed er det ikke en enkelt kategori aktører, kuratoren eller konservatoren, som står for integrasjon eller innlemmelse av en gitt gjenstand i kunstanon. Like lite som et kunstverk kan la seg redusere til en enkelt dimensjon, nemlig den institusjonelle, like lite lar Duchamps *readymade* seg redusere til et fysisk objekt.

Konklusjonen blir at institusjonsteorien ikke kan gjelde som annet enn en fortolkning blant andre når det gjelder konkurrerende måter å definere hva det spesifikt kunstneriske består i. Dessuten kan enkelte versjoner av institusjonsteorien bli trivielle og sirkulære fordi de blir så generelle at de også kan gjøres gjeldende for andre institusjoner i samfunnet.

Avgjørende i vår sammenheng er imidlertid å vise til at institusjonsteorien da den dukket opp på 1970-tallet, i likhet med andre beslektede tilnæringer som samarbeidsprosjektet ved universitetet i Bergen mellom filosofer og kunsthistorikere (Tore Nordenstam, Kjell S. Johannessen, Gunnar Danbolt, Siri Meyer) der ”begrepet om den estetiske praksis” tok utgangspunkt i Wittgensteins sene språkfilosofi, var *radikale* i den forstand at de refererte til kunstens institusjonelt sosiale forankring og at de forholdt seg kritiske til en hevdvunnen essensialistisk tradisjon, der kunstobjektet var blitt betraktet som en isolert, autonom størrelse.¹²²⁹

Riktignok har Institusjonsteorien bidratt til å trekke oppmerksomheten bort fra kunstgjenstandens sosiale tomrom ved å fastslå at det som gjør kunst til kunst ikke er ”træk ved værkerne selv” slik den danske filosofen Søren Kjørup påpekte da han introduserte teorien i en nordisk sammenheng i 1971. Verkene ”er skabt av kunstnere i overensstemmelse med visse traditioner og med fremvisning eller fremføring for et

¹²²⁸ Georg Dickie, *Define Art, Art and the Aesthetic: An institutional Analysis*, 1974, 33.

¹²²⁹ Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen, Tore Nordenstam *Den estetisk praksis*, (Oslo: Universitetsforlaget, 197).

publikum for øje, eventuelt indenfor særlige underinstitutioner, at de bliver bedømt av kritikere og analyseret af kunstvidenskabsmænd.”¹²³⁰ Å understreke institusjonens funksjon med dens kategorisering av objekter, kan derfor slik sies å hvile på en trosverbevisning som kan gjøres gjeldende like mye på andre samfunnsfelt som på feltet for kunst.

I denne forstand er institusjonsteorien derfor trivielt sann. Imidlertid vil innvendingen da nettopp være at de kjennetegnene som fremholdes som spesifikke tvert om synes såpass generelle at de like så godt kunne gjøres gjeldende for andre samfunnsfelt slik som når for eksempel rettsinstitusjonen trekkes frem som relevant å sammenligne kunstinstitusjonen med. En annen innvending er at om institusjonen kunst nettopp forutsetter å utvise bestemte handle- og tenkemåter vis-à-vis like bestemte gjenstander eller handlinger, så vil nettopp ikke ”hva som helst” kunne få innpass i institusjonen eller bli behandlet som kunst.

Med andre ord kan ikke teorien om kunstinstitusjonen tas på alvor om man ikke først tar som premiss at den både er partiell og triviell. Bare under forutsetning av at institusjonsteorien tas bokstavelig, i den forstand at ethvert ledd i kjeden av de operasjoner som opprettholder institusjonen, blir redegjort for og beskrevet, kan den ha forklaringsverdi.¹²³¹

Ikke bare institusjonsteorien, men også andre teoretiske posisjoner, som reduserer fenomener til sosiale konstruksjoner, begår en feilslutning eller logisk brist. For med utnevnelsen av hverdagsgjenstander som kunst, så demonstreres det *tilfeldige og arbitrære forholdet mellom gjenstander og ord i sin alminnelighet*, som jo har vært et poeng for Duchamp som for hans fortolker Thierry de Duve. Dermed kan definisjonen av kunst løses fra kriterier om fysisk beskaffenhet for til gjengjeld å knyttes opp til de historisk skiftende meningene og utsagnene om dem. Uansett hvor ”genialt” og ”virtuost” komposisjonelt, håndverksmessig eller teknologisk, strukturelt, så er det utsagnene og betegnelsene om verket som definerer hva slags trosverbevisninger det investeres med.

De estetiske trosverbevisningene er verken absolutt fundert eller helt og holdent arbitrære men er basert på mangfoldige operasjoner som opprettholdes av språket, objektene, handlingene og institusjonene. Relativiteten til tingene med

¹²³⁰ Søren Kjörup, *Æstetiske problemer: En indføring i kunstens filosofi*, 1971, 27-28.

¹²³¹ Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, 63.

hensyn til en historisk kontekst og til menneskelige intervensjoner, har mindre med kaos å gjøre enn med menneskeskapt institusjoners enestående evne til å konstruere stabilitet.¹²³² Kunstinstitusjonens aksept av samtidskunst er ikke noe mindre tilfeldig enn museenes aksept av modernistisk kunst eller klassisk og figurativ kunst. Overskridelse er nå blitt konvensjon.

C Endringens logikk - kunst, språk, sosio-materie

”Kunst er en offentlig institusjon av nyere dato med relativt kort historie, betinget av alle slags konvensjoner bundet av lovens utvikling, som tillater at, i prinsippet, alt kan sies. Innenfor europeisk historie, er det som definerer kunst som sådan, derfor nært forbundet med en revolusjon i lov og politikk: prinsippfestet autorisasjon om at alt kan sies *offentlig*. Jeg er med andre ord ikke i stand til å skjelne oppfinnelsen av kunst, historien om kunst, fra historien om demokratiet. Under påskudd av fiksjon, må kunst være i stand til å gjøre og si alt, med andre ord, er den ikke til å skille fra menneskerettighetene, fra ytringsfriheten etc..... Jacques Derrida, ”Remarks on Deconstruction and Pragmatism, i *Deconstruction and Pragmatism*, 1996

Har et verk først sluppet over terskelen til kunstmuseet, kan det for publikum synes som om kunstmuseet garanterer for verkets status som kunst, selv om intensjonen snarere kan ha vært å utprøve grensene nettopp ved å stille ut et grensetilfelle.

Det er nettopp noen av *grensetilfellene* vi har søkt å fange inn for å beskrive endring av kanon. Ved å forflytte oppmerksomheten fra objektet som objekt til de historisk relative og sosialt relasjonelle forutsetningene for hva som regnes for estetisk troverdig i kunstkanon, så vektlegges objektets konsept og kontekst, alt det omkringliggende som gjør kunst til kunst, og som vi har kalt *det virtuelle museum*, i betydningen kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon av kunst. Hvorvidt et objekt refereres til som *kunst*, har slik mindre med objektets fysiske avgrensning og egenskaper å gjøre, enn med den språklig og sosialt formidlet estetiske evalueringen som inkluderer et gitt objekt i kunstkanon.

¹²³²”Således, og dette er poenget.....med en gang det er erkjent at vold *de facto* er ureduserbar, blir det nødvendig – og dette er politikkenes øyeblikk – å ha regler, konvensjoner og stabiliseringer av makt. Alt et dekonstruktivt standpunkt prøver å vise, er, at siden konvensjon, institusjoner og konsensus er stabiliseringer (noen ganger stabiliseringer av lang varighet, noen ganger av minimal varighet), så innebærer dette at de er stabiliseringer av noe essensielt ustabil og kaotisk. Dermed blir det nødvendig å stabilisere, nettopp fordi stabilitet ikke er naturlig.” Jacques Derrida, ”Remarks on Deconstruction and Pragmatism” i *Deconstruction and Pragmatism*, red. Chantal Mouffe. (London and New York: Routledge, 1996), 83.

Via kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, mer spesifikt mellom overskridelse, reaksjon, har det latt seg gjøre å dekonstruere en tilsynelatende altomfattende og ”evig” kanon for til gjengjeld å konstruere fire tidsbestemte koder i analogi til de bygde omgivelsene qua fire sedimenter fortolket ifølge fire politiske koder (Østerberg). De tre kodene i moderne tid, *figurativ kunst*, *modernistisk kunst* og *samtidskunst*, kan sies å være institusjonalisert i tre ulike kategorier kunstmuseer; *nasjonale kunstmuseer* på 1800-tallet, *museer for moderne kunst* fra og med 1930-tallet og *museer for samtidskunst* fra og med 1970-tallet. Hensikten har ikke vært å påstå at disse grove snittene er ”dekkende” historiske kategorier, men at de qua konstruksjoner i analogi til Østerbergs konstruksjon av fire sedimenter med utgangspunkt i fire politiske koder, egner seg for å kunne vise både *brudd og kontinuitet*. Kretsløpet mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon er blitt brukt synkront, som ekskluderingslogikk når det dreier seg om kampen mellom aktører på kunstfeltet om hva som utelukkes, mens den er brukt diakront som inkluderingslogikk når det større sosiale feltet inkluderer grenseoverskridelser. Ved slik å *temporalisere* kampen om hegemoniet, unngås en beskrivelse av fortiden qua statisk resultat her og nå av fortidens utkjempe kamper.

Således har hensikten vært å vise at endring av kunstkanon ikke skjer uavhengig, men at det er en sammenheng (homologi: Bourdieu) mellom hhv det politiske feltet, det kunstpolitiske feltet (museet) og nivået for det enkelte verk innenfor de samme tidsavsnittene. For eksempel så vi i forrige kapittel, at spørsmålet om ”hva kunst er”, dukker opp med samtidskunst, ettersom virkelighetsreferansen blir problematisk først nå. Referansen til virkeligheten synes nemlig på en gang opplagt og uforståelig. Opplagt, fordi gjenstandene i resepsjonskonteksten ligner på en hvilken som helst gjenstand fra virkeligheten, men uforståelig, fordi disse gjenstandene i *språket* blir referert til som kunst, og altså likevel ikke er identiske med andre hverdagsgjenstander og deres bruksfunksjon.

Det var samtidskunstens *overskridende* praksiser som bidro til å sette spørsmålet om ”hva kunst er” på dagsordenen i en større offentlighet (Kap IV). Når det gjaldt 1800-tallets figurative kunst, (Kap. II) så vi at et av de skjellsettende spørsmålene gjaldt hvor overbevisende naturetterlikningen var, mens et tilsvarende spørsmål i den modernistiske perioden mellom 1900-1960 (Kap IV) snarere dreide seg om hvordan

en skulptur eller et maleri var laget. For eksempel så vi at et av mellomkrigstidens diskusjonstema, dreide seg om hvordan modernisme skulle defineres som (sosial) realistisk eller som nonfigurativ. Derimot ble det aldri sådd tvil om *kunstverkets grenser* og derfor heller ikke om ”hva kunst er”, slik tilfellet kom til å bli i løpet av 1980-og 1990-tallet. Derfor er dette en historisk ny type problemstilling som er ontologisk og sosialt fundert, og ikke metafysisk slik det samme spørsmålet gjentatte ganger er blitt stilt i estetikkens historie. At spørsmålet dukker opp samtidig med lignende spørsmål på andre samfunnsfelt, rettferdiggjør vår tese om at endring av kunstkanon ikke kan sees uavhengig av endring innenfor et større sosialt felt. At det videre ikke alene er lekfolks skepsis som har brakt spørsmålet om hva kunst er på banen, men at det dreier seg om tvil som også har trengt inn blant de troende ekspertenes egne rekker, berettiger vår tese om at dreier seg om en dyperegrepene epokal endring som rokker ved selve det trogrunnlaget som opprettholder kunstfeltet.

Den ”store lærdom vi kan hente fra Kants kritikker”, er ”at vi ikke må blande sammen det etiske med det intellektuelle, praktisk fornuft med teoretisk forstand, den andre kritikkens felt med den første kritikkens område” hevder Thierry de Duve, som spør om ikke nettopp ”den tredje kritikkens fortjeneste (estetisk dømmekraft) er at den slår en bro over kløften mellom de to første, og at denne ”rent refleksive estetiske dømmekraften, symbolsk vitner om denne broens nødvendighet.”¹²³³ Uten en universell fordring for en *sensus communis*, ville vi ikke ha hatt noen estetisk dømmekraft, som han skriver et annet sted.¹²³⁴ Om vi videre tror at ”den postmoderne arven etter moderniteten” er at ”dømmekraften tilhører alle” og at min dom ”derfor ikke er bedre enn din”, så følger det at ingen bør slå seg til tåls med at ekspertisen har siste ord i kunstanliggende.¹²³⁵ Imidlertid er det de uttalte sosiale forutsetningene som nettopp får dømmekraften til å synes naturlig gitt og tilgjengelig for enhver, som var hovedanliggende for Bourdieu og hans forskerteam i *Distinksjonen. En*

¹²³³ Sitert etter de Duves forelesning på *Estetisk seminar*, Museet for Samtidskunst, oktober 2001.

¹²³⁴ ”Lorsque Kant résolut ce qu’il appelait l’antinomie du goût – thèse : le sentiment de la beauté n’est que subjectif; antithèse : non, il doit être universel – en faisant appel à un *sensus communis*, à une faculté de s’accorder universellement partagée, il savait bien que ce sentiment commun n’était qu’une Idée. Mais il avait aussi compris qu’il était requis de supposer sa présence en chacun de nous. Sans l’exigence de l’accord universel, il n’y aurait pas de jugement esthétique.” ”Comparer les incomparables, ou: comment collectionne-t-on?” i *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*. (Rennes: Actes du colloque, Archies de la critique d’art, 1992), 168.

¹²³⁵ De Duve, forelesning, 2001.

sosiologisk kritikk av av dømmekraften. Kanon er og bør være gjenstand for kontinuerlig tvil, kritikk og diskusjon, og i vår sammenheng har det vært de sosialhistoriske forutsetningene for endring av kanon som har vært hovedanliggende.

Slik vi i Kapittel I refererte til Bourdieus bruk av Calders bevegelige tredimensjonale konstruksjon (mobil) som bilde på et rørlig sosiale univers, slik avslutter vi nettopp ved å henvise til dette sosiale universets evige bevegelse (*perpetuum mobile*) når det gjelder endring av kanon. Calders mobil ble brukt for å vise individets inkludering i et flerdimensjonalt rom som det kan innta ulike posisjoner innenfor. Riktignok fødes individet inn i en spesifikk sosialt definert posisjon, men uansett hvor statisk og predestinert den enn kan virke, lar den seg endre avhengig av graden av relativ autonomi og handlefrihet som det enkelte individ klarer å kjempe seg til på tross av, eller takket være, sin sosiale utgangsposisjon, slik vi har sett flere eksempler på blant kunstnerne innenfor det tidsspennet på drøyt to hundre år som denne avhandlingen omfatter.

Vi fastholder bildet av Calders *perpetuum mobile* når vi avslutningsvis bruker *kunst* som eksempel på relasjonell identitet i stedet for gate som i kapittel I. Ingen kunst er uten form eller materie (selv konseptuell kunst), samtidig som kunst ikke sammenfaller med dens materie. Selv om den relasjonelle identiteten til tegnet *kunst* synes å være den samme som for hundre år siden, er referansen, hva det refereres til med tegnet, forandret. Med andre ord har språkbrukere anvendt samme ord *kunst* i en kontinuerlig gjentakelsesprosess der *tegnet kunst er blitt materialisert* gang på gang i kommunikasjon mellom språkbrukere (relasjonell identitet) samtidig som materien, selve referansen, har endret seg. Tegnet kunst og dets relasjonelle identitet, dets ”materielle” hendelse (Saussure), knyttes med andre ord til det som skjer når tegnet sirkulerer blant språkbrukere, og ikke til tingsubstansen som tegnet refererer til. Spørsmålet blir ikke ”hva kunst er”, men hva kunst refererer til av praksiser og gjenstander innenfor en gitt periode. Slik er det via bruk og gjenbruk av tegn i sirkulasjonen av tegn blant språkbrukere, at endring lar seg registrere som *betydningsendring*. Selv om det er *tingen* (le signifiable) vi umiddelbart tenker på når betegnelsen (le signifié) for den uttales, er det likefullt *betydningen* det dreier seg

om.¹²³⁶ Men den er *skjult* for oss som usynlig strukturell forutsetning for språket på en måte som bare kan illustreres billedlig slik Magritte blant andre har gjort det i maleriet *Dette er ikke en pipe*. Derfor hevder vi at en adekvat måte å registrere endring av kunstkanon på, er via kretsløpet mellom produksjon, distribusjon og resepsjon, og mer spesifikt mellom overskridelse, reaksjon og integrasjon formidlet *via språket som hhv. relasjonell og materiell hendelse* som slik forbinder det utvendiggjorte sosiomaterielt bestemte sedimentet med de innvendiggjorte sosialiserte kunstoppfatninger. Kunstfeltet er som andre betydningsværende samfunnsfelt på en gang komplekst – gjennomskiktig, dialogisk og selvreferensielt.¹²³⁷

I vår sammenheng har det derfor vært avgjørende å vise til den sosialt relasjonelle og historisk relative forbindelsen mellom autonomi og heteronomi i empirisk forskning der det dreier seg om differensierte og sammensatte forutsetninger for autonomi på ulike nivåer, hhv. det *politiske feltet (sediment)*, det *kunstpolitiske nivået (museum)* og på nivå for habitus som på nivå for det enkelte verk, men aldri på et nivå i og for seg uten i relasjon til andre nivåer. For det er de objektive relasjonene som utgjør de sosiale betingelsene for kampene som utkjempes på kunstfeltet så vel som på forskningsfeltet. Vitenskapelig arbeid er verken skapt for ren kontemplasjon eller for utlegninger på rent teoretisk nivå, men for praktisk konfrontasjon med erfaringen.

¹²³⁶ “Le signifiant, c’est le matériel audible, ce qui ne veut pas dire pour autant le son. (...) Quand on parle du signifié, on pense à la chose, alors qu’il s’agit de la signification. Néanmoins, chaque fois que nous parlons, nous disons la chose, le signifiable, à travers le signifié. Il y a là une leurre, car il est bien entendu que le langage n’est pas fait pour designer les choses. Mais ce leurre est structural dans le langage humain, et, en un sens, c’est sur lui qu’est fondée la vérification de toute vérité.” Jacques Lacan, *Le séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud*. (Paris: Éditions du Seuil, 1975), 272.

¹²³⁷ Slik Bourdieu aldri sluttet å argumentere for, blant annet i *Sur la Télévision* (1996), er kunnskapsproduksjon og –innovasjon likefullt avhengig av en viss grad av autonomi innenfor et gitt fagfelt uten dermed å være uttrykk for faglig eller kulturell elitisme eller konspirasjon.

LITTERATUR

- Acconci, Vito, "Public Space in a Private Time". I *Vito Acconci*, Prato: Centro per l'Arte Contemporanea, Luigi Pecci, 1991.
- Adam, Peter, *Art of the Third Reich*, New York, Harry N. Abrams. Incorporated., Publishers, 1992.
- Ades, Dawn, "Art as Monument" og "Paris 1937. Art and the Power of Nations". I *Art and Power. Europe under the dictators 1930-4*, Redigert av Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott og Iain Boyd Whyte, 50-63. London: Thames and Hudson og Hayward Gallery, 1995
- Adorno, Theodor W., *Estetisk teori*. Oversatt av Arild Linneberg. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Agacinski, Sylviane, "Sewing Machine: Building Monumentality". I *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, redigert av Andrew Benjamin & Peter Osborne, 209-217. London: Philosophical Forum, Institute of Contemporary Arts, 1991.
- _____. *Volume. Philosophies et politiques de l'architecture*. Paris: Éditions Galilée, 1992.
- Arendt, Hannah, *Les origines du totalitarisme. L'Impérialisme* Oversatt fra engelsk av Martine Leiris. Paris: Fayard, 1982 (1951).
- Vita Activa: det virksomme liv*. Oversatt av Christian Janss. Oslo: Pax, 1996.
- Armajani, Siah, "Public Art and the City". *Public Art/ Kunst im Öffentlichen Raum*, redigert av Florian Matzner, 96-108. München: Hatje Cantz, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste, 2001.
- Ashton, Dore, red. *Monumental Propaganda by Komar and Melamid*. Moskva: Institute of Contemporary Art, 1993.
- Askeland, Jan, *Freskoepoken Studier i profant norsk monumentalnaleri 1918-1950*. Oslo: Gyldendal, 1965.
- Auzépy, Marie-France, og Joël Cornette, "Lieux de pouvoir, pouvoir des lieux". I *Palais et Pouvoir De Constantinople à Versailles*, 5-35. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

- Baker, Malcolm, "Forms in Space, ca. 1700-1770". I *The Oxford History of Western Art*, redigert av Martin Kemp, 280-290. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Barabanova, N.A. og E.V. Basner "Kazimir Malevich in the State Russian Museum". I *Kazimir Malevich 1878-1935*, 26-30. State Russian Museum, Leningrad, State Tretyakov Gallery, Moskva, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988/89.
- Barker, Emma, "The museum in a postmodern era: the Musée d'Orsay. I *Contemporary Cultures of Display*, redigert av Emma Barker. New Haven & London: Yale University Press og The Open University, 1999.
- Barré, Francois, "Une esthétique de la tension". I *Le Débat*, "L'art pour construire La Ville", 30-34. Paris: 2000.
- _____. "Oeuvre et Lieu: Contours et Alentours", paper, mars 2002.
- Basner, B.V. og Barabanova, N.A., "Kazimir Malevich in the State Russian Museum". I *Kazimir Malevich 1878-1935*, 26-30. State Russian Museum, Leningrad, State Tretyakov Gallery, Moskva, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988/89.
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*. Revidert av C. Puchois, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
- _____. *Art in Paris 1845-1862. Salons and other Exhibitions, reviewed by Charles Baudelaire*. Oversatt og presentert av Jonathan Mayne, Oxford: Phaidon, 1965.
- _____. *Charles Baudelaire. Kunsten og det moderne liv*. Oversatt og presentert av Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum, 2000.
- Becker, Howard S., *Art Worlds*. Berkley, Los Angeles og London: University of California Press, 1982.
- Behrendt, Flemming: "Det hellige almindelige museum", *Weekend-avisen*, 19.-25.2.1993
- Benjamin, Walter, *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*. Oversatt og presentert av Torodd Karlsten. Oslo: Gyldendal, 1975
- _____. *Écrits français*. Presentert av J.-M. Monnoyer. Paris: Gallimard, 2002.
- Berg, Knut, Nils Messel og Marit Lange, "Maleriet 1870-1914". I *Norges kunsthistorie, Bind 5. Nasjonal vekst*, redigert av Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen, 105-305. Oslo: Gyldendal, 1981.

- Berggren, Lars, *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876-1889*. Lund: Artifex, 1991.
- Betts, Paul, "Bauhaus og nationalsocialismen – et kapitel i modernismens historie." I *Bauhaus*, redigert og utgitt av Jeannine Fiedler og Peter Feierabend. Köln: Könemann, 1999.
- Bonnet, Anne-Marie, og Gabriele Kopp-Schmidt, *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München: C.H. Beck, 1995.
- Bourdieu, Pierre, « Une interprétation de la théorie de la religion selon Max Weber ». *Archives Européennes de Sociologie*, Tome XII, 1971, Numéro 1, 3-22.
- _____. « La production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 13, février, 1977
- _____. « Genèse historique d'une esthétique pure ». *Les Cahiers de musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, 27, printemps, 1989.
- _____. *Distinksjonen, En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur. Oslo: Pax, 1995.
- _____. *Free Exchange, Pierre Bourdieu and Hans Haacke*. Oversatt av Polity Press. Cambridge: Polity Press, 1995.
- _____. *Méditations pascaliennes*. Paris : Éditions du Seuil, 1997 (2003)
- _____. *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- _____. *Konstens regler. Det litteräre fältets uppkomst och struktur*. Oversatt av Johan Stierna. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 2000.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Paris: Les Presses du Réel, 2001.
- Brockmann, Jan, "Til åpningen av Museet for Samtidskunst", i *Terskel/Threshold*, Periodisk tidsskrift for Museet for Samtidskunst, nr. 1, 7-31.
- Brown, Milton, "Die Armory Show: Ein Medienereignis, New York/Chicago 1913". I *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, redigert av Bernd Klüser og Katharina Hegewisch, Insel Verlag, 1995

- Brun, Hans-Jakob, "Maleriet 1940-1980". I *Norges kunsthistorie, Bind 7 Inn i en ny tid*, redigert av Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen, 93-243. Oslo: Gyldendal, 1983.
- Brøgger, Suzanne, "Kunsten å la kunsten forsvinne". I *Kvelstoff 1980-1990*, oversatt av Aud Greiff, 24-31. Oslo: Cappelen, 1991.
- Buchloh, Benjamin H.D., "Le musée et le monument". I *Daniel Buren Les Couleurs: sculpture. Les Formes: peintures*, redigert av Pontus Hultén, 6-26. Paris: Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977
- _____. "Vandalismus von oben. Richard Serras Tilted Arc in New York". I *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, redigert av Walter Grasskamp, 2.utg.,103-121. München: Verlag Silke Schreiber, 1993.
- _____. "Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. I *Conceptual art: a critical anthology*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, 514-538. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1999.
- Bukdahl, Else Marie, *Det danske resymé Diderots kunstkritikk*. København: Det kongelige danske kunstakademi, 2005.
- Buren, Daniel, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter?*. Paris: Sens & Tonka, 1998.
- Burke, Peter, "The Demise of Royal Mythologies". I *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, redigert av Allan Ellenius. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Bürger, Christa, "Høy og lav litteratur. En problemskisse," oversatt av Arild Linneberg. I "Spaces, Visions and Voices: Gender and the Institution of Art", Kompendium 4/99, Senter for kvinneforskning Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- _____. "Duchamp 1987", i *Kunstforum*, Bind 100, 207-214, "Kunst und Philosophie", april/mai 1989.
- _____. "Wenn der Felsen der Gegenwart zerschellt – Anmerkungen zur Schwierigkeit des Interpretierens heute". I *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte Heute*, redigert av Anne-Marie Bonnet og Gabriele Kopp-Schmidt, 65-71. München: C.H. Beck, 1995.
- Büttner, Claudia, *Art goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*. Berlin: Verlag Silke Schreiber, 1996.

- Bø-Rygg, Arnfinn, "Estetisk erfaring i det moderne. En studie i Walter Benjamins og Th.W. Adornos filosofiske estetikk". Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1977.
- _____. "Institusjonen kunst". I *Kunst og kulturformidling*, redigert av Arnfinn Bø-Rygg og Hild Sørby, 11-26. Oslo: Universitetsforlaget, 1985.
- _____. "Den tapte uskylds kunst. Om den estetiske erfaring i det postmoderne samfunn". I *Byggekunst* 1985, nr. 1, 10-20.
- Cauquelin, Anne, *L'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992
- _____. *Petit traité du jardin ordinaire*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003.
- _____. I *Revue d'Esthétique* 2004, nr. 4.
- Chabert, Noëlle, Stéphane Carrouy og Thierry Dufrêne, red. *Monument & Modernité. À Paris: Art, Espace public et enjeux de mémoire 1891/1996*. Paris: Fondation Électricité de France/Espace Électra, Paris Musées, 1996.
- Chateau, Dominique, *La question de la question de l'art. Notes sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres)*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- Clair, Jean, *Considération sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*. Paris: Gallimard, 1983.
- Cockcroft, Eva, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War". I *Art in modern culture: an anthology of critical texts*. Redigert av Francis Francina og Jonathan Harris, London 1992.
- Cocteau, Jean, *La mort et les statues, Photographies de Pierre Jahan*. Paris: Éditions Seghers, 1977.
- Corbusier, Le, *Urbanisme*. Paris: Flammarion, 1994 (1980).
- Cornett, Joëll og Marie-France Auzépy, red. *Palais et Pouvoir De Constantinople à Versailles*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
- Crow, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven & London, Yale University Press, 1985
- _____. "Classicism and Romanticism". I *Nineteenth Century Art. A Critical History*, Redigert av Thomas E. Crow, Brian Lukacher, Linda Nochlin, Frances K. Pohl, 14-144. London: Thames & Hudson, 1994.

- _____. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.
- _____. *The Rise of the Sixties. American and European Art in the Era of Dissent, Perspectives*. New York: Harry N. Abrams Inc., Publishers, 1996.
- _____. "Unwritten Histories of Conceptual art". I *Conceptual art: a critical anthology*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, 564-570. Cambridge, Massachusetts og London, England: the MIT press, 1999.
- Cunningham, Colin og Gill Perry, red. *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven & London: Yale University Press og The Open University, 1999.
- Cornell, Peter, "Verkets plats och platsens verk". I *Offentlig konst och det offentliga rummet – norska och svenska ideer, erfarenheter och aspekter*. Oslo: Rapport, Voksenåsen 6-7 februar 1997.
- _____. og Sivert Lindblom *Gemensamma rum*. Stockholm: Bonnier Essä, 1998.
- Dahl, Adolph G. (*Doffen*), "Fra Kristiania Fattigvarterer"; *Norske Småtryk*, Norsk Avdeling, Universitetsbiblioteket, Oslo.
- Dahl, Hans Fredrik, "Arbeiderbevegelsen og offentligheten", *Tidsskrift for arbeiderbevegelsens historie* 1979, nr. 1.
- Dahl, Janne Stang, "300 tonn stein. Hovinbekken skulpturpark 1991-1997. Analyse av planprosessen." Hovedoppgave i sosiologi vår 1998, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.
- Danbolt, Gunnar. I "Visual Images of Papal Power: The Legitimation of Papal Power in the Thirteenth and Fifteenth Centuries". I *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, redigert av Allan Ellenius, 147-172. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- _____. *Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge, Massachusetts og London, England: Harvard University Press, 198.
- _____. "The State of Art". I *The State of the Art*, New York: Prentis Hall Press, 1987.
- Delpierre, Jean-Christophe og Charles-Henri Flammarion, red. "Le musée Rodin", *Beaux-Arts Magazine, hors serie*. Paris: Beaux-Arts SA, 1999.

- Denis, Maurice, *Du symbolisme au classicisme. Théories*. Redigert av Olivier Revault d'Allonnes. Paris: Hermann, 1964.
- Derrida, Jacques, "Remarks on Deconstruction and Pragmatism". I *Deconstruction and Pragmatism*, redigert av Chantal Mouffe, 77-89. London og New York: Routledge, 1996.
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari, *Hva er filosofi?* oversatt av Carsten Madsen. København: Gyldendal, 1996.
- Deutsche, Rosalyn, "Public Art and Its Uses", *Critical Issues in Public Art. Content, Context and Controversy*. Red. ". I Harriet F. Semie og Sally Webster Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Dickie, Georg, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1974.
- Diderot, Denis, *Salons de 1759-1761-1763*. Paris: Flammarion, 1967.
- Dobbels, Daniel, "Monument à Balzac, La patience des choses", *Monument & Modernité, à Paris: Art, espace public et enjeux de mémoire 1802-1996*. Paris: Paris Musée, 1996.
- Dorra, Henri, "Castagnary et Courbet. Entre Romantisme et Naturalisme". I *La critique d'art en France 1850-1900*, redigert av Jean-Paul Bouillon. 63-80. Saint-Etienne: CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989.
- Dubreuil-Blondin, Nicole, "Les métaphores de la critique d'art". I *La critique d'art en France 1850-1900*, redigert av Jean-Paul Bouillon, 105-121. Saint-Etienne: CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989.
- Duncan, Carol, *Civilizing Rituals. Inside public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Dupavillon, Christian, og Francis Lacloche, *Le Triomphe des Arcs*. Paris: Gallimard, 1989.
- Duve, Thierry de, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp. La peinture et la modernité*. Paris: Minuit, 1984.
- _____. "Comparer les incomparables, ou: comment collectionne-t-on?" 160-169. *La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique*, redigert av Ramon Tio Bellido m.fl., 169-169, Rennes: Actes du colloque Archives de la critique d'art, 1992.

- _____. "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", i *The Duchamp Effect. Essays, Interviews, Round Table*. Redigert av Martha Buskirk og Mignon Nixon, 2. utg., 61-93. Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press, 1999.
- _____. *Voici. 100 ans d'art contemporain*, Ludio: Flammarion, 2001.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of the Aesthetic*. 2. utg. Oxford: Blackwell, 1995.
- Edwards, Steve, *Art and its Histories*. New Haven og London: Yale University Press og The Open University, 1999.
- Eggum, Arne, *Edvard Munch. Malerier – skisser og studier*. Oslo: Stenersen, 1983.
- Ellenius, Allan, red. *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Elliott, David, "The Battle for Art" og "A Life-and-Death Struggle. Painting and Sculpture". I *Art and Power, Europe under the dictators 1930-45*, redigert av Dawn Ades, Time Benton, David Elliott, Iain Boyd Whyte, 31-36 og 270-277. London: Thames and Hudson og Hayward Gallery, 1995.
- Eltz, Johanna zu, "Der Futurismus stellt sich aus: Wanderausstellung der Futuristen, 1912". I *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, redigert av Bernd Klüser og Katharina Hegewisch, 2. utg., 32-40. Frankfurt am Main og Leipzig: Insel Verlag, 1995.
- Faure, Élie, *Histoire de l'art*, bind 4. Paris: Gallimard, 1987.
- Felshin, Nina, red. *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.
- Flammarion, Charles-Henri og Jean-Christophe Delpierre, I "Le musée Rodin", *Beaux-Arts Magazine, hors serie*. Paris: Beaux-Arts SA, 1999.
- Fleck, Robert, "Un regard sur l'art publique", i *État des lieux. Commandes publiques en France 1990-1996*, 12-32. Paris: Éditions du regard, 1996.
- Fleckner, Uwe, *Jean-Auguste-Dominique Ingres 1780-1867*. Köln: Könemann, 2000.
- Foster, Hal, *The Return of the Real. The Avant-Garde at The End of the Century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 1996.
- Francastel, Pierre, *Peinture et société, Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au cubisme*. Paris: Gallimard, 1965.

- Furre, Berge, *Norsk historie 1914-2000*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg, "Der Kunstbegriff im Wandel". I *Kunst ohne Geschichte, Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. Redigert av Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, 88-105. München: C.H. Beck, 1995.
- Gamboni, Dario, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.
- Gardes, Gilbert, *Le monument français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- Gardner's *Art through the Ages*, 8. utg. Redigert av Horst de la Croix og Richard G. Tansy. New York, Chicago m.fl. :Harcourt Bace Jovanovich, Publishers, 1986.
- Gauguin, Pola, *Christian Krohg*, Oslo: 1932.
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art*, bind I og II, *Immanence et transcendance* og *La relation esthétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1994 og 1997.
- Gjessing, Steinar, "Samfunnsforherligende maleri", upublisert manuskript til prøveforelesning for magistergraden i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, 1977.
- _____. "Tendenser og retninger gjennom fem decennier 1930-40: Norge og Europa". I *Kunstnernes Hus 1930-1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Italienische Reise* (1816). I *Johann Wolfgang Goethe Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Teil I. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- Gombrich, Ernst, *Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals*. London: Phaidon, 1966.
- _____. *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon Press, 1999.
- Goodman, Nelson, "Quand y-a-t-il art?", 1977. I Gérard Genette, *Esthétique et poétique*. Paris: Seuil, 1992.
- Gramaschini, Gisela, "Moitte, Quatremère de Quincy, l'architecture et la sculpture historique au Panthéon". *L'Art et les révolutions*. Strasbourg: Société Alsacienne pour le Développement de l'Historie de l'Art, 1992.
- Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*. München: Verlag C. H. Beck, 1981.

- _____. *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, 2. utg. München: Verlag Silke Schreiber, 1992.
- _____. *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*. München: Beck, 1992.
- _____. *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München: Becks'sche Reihe, 1994.
- _____. "documenta – kunst des XX. Jahrhunderts internationale ausstellung im museum fridericianum in Kassel 15. Juli bis 18. September 1955". I *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*. 2. utg. Redigert av Bernd Klüser und Katharina Hegewisch, Insel Verlag, 1995.
- _____. "Kunst und Stadt". I *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Redigert av Klaus Bussmann, Kasper König og Florian Matzner. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, redigert av J. O'Brian, to bind, Chicago og London, 1986.
- _____. *Art et culture. Essais critiques*. Oversatt av Ann Hindry, redigert av Jean-Pierre Criqui og Jean-Michel Foray. Paris: Macula, 1988.
- Gripsrud, Jostein, "About Art & Power". I *Kunst til folket – hvorfor det?, Foredrag og debattinnlegg i anledning Riksutstillingers 50-årsjubileum*, redigert av Dag Aak Sveinar. Oslo: Riksutstillinger, 2004.
- Groys, Boris, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München og Wien: Carl Hanser Verlag, 1988.
- _____. *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*. München og Wien: Carl Hauser, 1997.
- Grunenberg, Christoph, "The modern art museum". I *Contemporary Cultures of Display*, redigert av Emma Barker, 26-50. New Haven og London: Yale University Press in association with The Open University, 1999.
- Grøgaard, Stian, *Kunstnere og kunst. Fra Henri Matisse til Barbara Krüger*. Oslo: Oktober, 1993.
- _____. "Smitshon inkubert", i *Robert Smithson Retrospektiv Verk 1955-1973*, redigert av Per Bj. Boym, 88-122. Oslo: Museet for Samtidskunst, 1999.

- _____. ”Avantgarden som høflighetsform”, paper til konferanse i regi av Norsk Kulturråd, med temaet ”Kunstens risikosoner”, 2002.
- Guattari, Félix og Gilles Deleuze, *Hva er filosofi?* oversatt av Carsten Madsen. København: Gyldendal, 1996.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Guleng, Mai-Britt, *Kunsten og vitenskapene. Kunsthistoriens historie ved Det kongelige Frederiks Universitet inntil 1875*, Forum for universitetshistorie, UiO, hovedoppgaveserie, 8/2002.
- Hadid, Zaha M., intervjuet i *El Croquis* 1991, nr. 52.
- Habermas, Jürgen, *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oversatt av Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten og Jon Øien. Oslo: Gyldendal, 1971.
- _____. ”Modernity. An Incomplete Project”, i *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Redigert av Charles Harrison og Paul Wood, 1000-1008. Oxford: Blackwell, 1992.
- Hall, James, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture From the Renaissance to the Present Day*. London: Pimlico, 2000.
- Harlemann, Falko og Michael Kade, *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*. Frankfurt am Main, Berlin, Berb, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.
- Harris, Jonathan, ”Modernism and Culture in the USA, 1930-1960”. I *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, 2. utg. 2-77. New Haven & London: Yale University in association with The Open University, 1994.
- Harrison, Charles, og Paul Wood, *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.
- _____. og Paul Wood og Jason Gaiger. *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1998,
- _____. Paul Wood og Jason Gaiger. *Art in Theory 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 2000.
- Haugdal, Elin Kristine, ”Arkitektur og maktspråk. EUR lest med kritisk blikk”. Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, ved universitetet i Tromsø, 1999.

- Haugen, Arne Kjell, *Charles Baudelaire. Kunsten og det moderne liv*. Innledning og oversettelse ved Arne Kjell Haugen. Oslo: Solum Forlag, 2000.
- Heinich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Minuit, 1993.
- _____. *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*. Paris: Minuit, 1998.
- _____. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1998.
- Helland, Frode, *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Hellandsjø, Karin, "Modernismen i Europa og Norge 1945-1955 – gjensyn og tilbakeblikk", *FOKUS 1950 Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. Oslo: Spartacus, 1998.
- Helliesen, Sidsel, *Vi ser på grafikk*. Oslo: C. Huitfeldt Forlag/Nasjonalgalleriet, 1987.
- Henric, Jacques og Guy Scarpetta, red. "1789 Révolution Culturelle Française", *Art Press Spécial*. Paris: 1989
- Herlemann, Falko og Michael Kade, red. *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1996.
- Hipp, Herman og Ernst Seidl, *Architektur als politische Kultur, Philosophie Practica*, Berlin: Dietrich Reimer, 1996.
- Hobsbawm, Eric, "Foreward". I *Art and Power. Europe under the dictators 1930-1945*, redigert av Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott og Iain Boyd Whyte, 11-16. London: Thames and Hudson og Hayward Gallery, 1995.
- Hoel, Kari, *Monumentalarkitektur i Oslo. Fra Kongens slott til kunnskapens tempel*. Bergen: Vigmostad & Bjørke AS, 2008.
- Hohlfeldt, Marion, "Caution Art Corrupts: Reflections on the Meaning of Public Spaces in the Work of Jochen Gerz", *Jochen Gerz. Res Publica. The Public Works 1968-1999*, 9-16. Bonn: Hatje Cantz Verlag, 1999.
- Holm, Isak Winkel, *Tanken i Billedet. Søren Kierkegaards poetikk*. København: Gyldendal, 1998.
- Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno, *Opplysningsens dialektik. Filosofiska fragment*. Oversatt av Lars Bjurman og Carl-Henning Wijkmark. Malmö: Röda Bokförlaget, 1981.
- Hougen, Pål, "Løstaktige tanker om utsmykking." ("Random Thoughts about Decorative Art", *I Norsk Kunstårbok/Yearbook of Norwegian Art 1994*, redigert av Olga Schmedling, 36-56. Oslo: Universitetsforlaget, 1994.
- Hovdenakk, Per, "Norway", i *Northen Poles, Breakaways and Breakthroughs in Nordic Painting and Sculpture of the 1970's and 1980's*, redigert av Torstein Bløndal, 121-133. København: Bløndal, 1986.
- Høstaker, Roar, "Sosiale felt – Ein kritisk analyse", *Agora, journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 1-2, 2006.
- Høyer, Svennik, "Dagspressen" i *Massemedier i Norge*, Oslo, 1975.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jencks, Charles A., Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1978.
- _____. "The spectacular Museum. Between Cathedral and Shopping Centre Facing the Contradictions", paper på konferanse London: Tate Modern 2000, l'Association Internationale des critiques d'art, AICA.
- Jimenez, Marc, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*. Paris: Klincksieck, 1986.
- _____. *Qu'est-ce que l'esthétique?* Paris: Gallimard, 1997.
- _____. *L'Esthétique contemporaine*. Paris: Klincksieck, 2004.
- _____. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Johannesen, Georg; "Christian Krohg – journalistikk og journalisme", 51-55. I *Christian Krohg*, redigert av Oscar Thue og Ingeorg Wikborg. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987,
- Johannesson, Kurt, "The Portrait of the Prince as a Rhetorical Genre". I *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. Redigert av Allan Ellenius. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Jæger, Hans, *Fra Kristiania-Bohèmen*. Oslo: Pax, 2002.

- Jæger, Henrik *Kristiania og Kristianenserne*. Kristiania, 1890.
- Kade, Michael og Falko Herlemann, *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*. Frankfurt am Main, Berlin, Barb, New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.
- Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Espen Hammer, Oslo: 1995.
- Kemp, Martin, *The Oxford History of Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2000
- Kemp, Wolfgang, "Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik", 32-40. *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft Rezeptionsästhetik*. Berlin: Dietrich Reimers Verlag, 1992.
- King, Anthony D., "The Times and Spaces of Modernity (or Who Needs Post-modernism?)". I *Global Modernities*, redigert av Mike Featherstone, Scott Lash og Roland Robertson, 108-124. London, Thousand Oaks, New Dehli: Sage Publications Ltd, 1995.
- Kluge, Alexander og Oscar Negt, *Offentlighet og erfaring, Til organisasjonsanalyse av borgerlig og proletarisk offentlighet*. Oversatt av Rolf Reitan. Oslo: Nordisk Sommeruniversitets skriftserie no. 3, 1974.
- Knudtson, Lillin Cathrine, "Offentligheten". Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo, 1993.
- Kopp-Schmidt, Gabriele og Anne-Marie Bonnet, *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*. München: C.H. Beck, 1995.
- Kosuth, Joseph, "Wittgenstein's Plumber". I *New Museology*, redigert av Andreas C. Papadakis, 38-40. London: Academy Group Ltd., 1991.
- _____. "Kunst etter filosofien". I *Kunstnere om kunst. Fra Henri Matisse til Barbara Krüger*, Redigert av Stian Grøgaard, 173-177. Oslo: Oktober, 1993.
- _____. "Public Text/Öffentlicher Text". I *Public Art/ Kunst im Öffentlichen Raum*, redigert av Florian Matzner, 296-310. München: Hatje Cantz, Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste, 2001.
- Kovtun, Evgeny, "Kazimir Malevich: His Creative Path", i *Kazimir Malevich 1878-1935*, 153-206. Moskva: Ministry of Culture, 1989.
- Krauss, Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge og New York: MIT Press, 1970) 196.

- _____. *Passages in Modern Sculpture*. 4. utg. Cambridge, Massachusetts, og London, England: The MIT Press, 1999.
- _____. ”Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi”, i *Qu'est-ce que la sculpture moderne?* Redigert av Margit Rowel, 246-254. Paris: Centre George Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986.
- Krieger, Michel, red. *Le Jardin des Deux Rives. La genèse du projet transfrontalier entre Kehl et Strasbourg. Der Garten der Zwei Ufer. Die Entstehungsgeschichte des Projektes zwischen Strasbourg – Kehl*. Strasbourg: L'Association Garten/Jardin, 2004.
- Kristeva, Julia, “L'homme, le citoyen, l'étranger”. I *Art Press spécial. 1780 Révolution Culturelle Française*, redigert av Jacques Henric og Guy Scarpetta 21-28. Paris: 1989,
- _____. *Les nouvelles maladies de l'âme*. Paris: Fayard, 1993.
- _____. ”A Feminist Postmodernism?” I *Modernism/Postmodernism*, Redigert av Peter Brooker, 197-204. London og New York, 1992.
- Krohg, Christian, *Albertine. Med forfatterens forsvarstale fra Høyesterett*. Oslo: Gyldendal, (1886) 1998. Krohg.
- _____. *Kampen for Tilværelsen*. København: 1920-21.
- Kundera, Milan, *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris: Gallimard, 2005.
- _____. *Forrådte testamenter*. Oversatt av Kjell Olav Jensen
- Lange, Marit, Knut Berg og Nils Messel, ”Maleriet 1870-1914”. I *Norges kunsthistorie, Bind 5. Nasjonal vekst*, redigert av Knut Berg. Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen, 105-305. Oslo: Gyldendal, 1981.
- _____. *Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837-1862*. Redigert av Marit Lange. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998.
- Larsson, Lars Olof, *Metodelære i kunsthistorie*, oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: Cappelen, 1997.
- Lavedan, Pierre, og Simone Goubet Arthaud, *Pour connaître les monuments de France*. Paris: 1970.

- Lavin, Sylvia, "En Silence, faire parler le silence des pierres qui parlent", i *Joseph Kosuth: Ex Libris, J.-F. Champollionoseph (Figeac), une installation permanente*. Paris: Art Press/Centre national des arts plastiques, 1991.
- Lebeurre, Alexia, "1791-1806 Un culte révolutionnaire". I *Le Panthéon Temple de la Nation*, redigert av Alexia Lebeurre, 15-25. Paris: Monum, Éditions du patrimoine.
- Lethève, Jacques, *Daily Life of French Artists in the Nineteenth Century*. Oversatt av Hilary E. Paddon. London: George Allen and Unwin LTD, 1972.
- Ljøgdø, Knut, "For the Education of the People. The Early years of Nasjonalgalleriet: 1837-1862. I *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, redigert av Marit Lange, 31-34. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998.
- Lyotard, Jean-Francois, "Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme". I *Daniel Buren Les Couleurs: sculpture. Les Formes: peintures*, redigert av Pontus Hultén, 26-40. Paris: Le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1977.
- _____. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- _____. *Mulighedernes Monument*, Det kgl. danske Kunstkademi, København, 1995, oversatt fra *Moralités postmodernes*, Galilée, Paris 1993.
- Malmanger, Magne, "Altertavlen som aldri ble malt". I *Paa Klassisk Grund. Meddelelser fra Thorvaldsens Museum 1989*, 247-261. København: Christian Ejlens Forlag, 1989.
- _____. "Kunstoppfatninger og kunstvurderinger". I *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, redigert av Marit Lange, 14-23. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1998.
- _____. "På sporet av den norske natur", I *Johan Christian Dahl*, redigert av Nina Sørli, 61-109. Oslo: Labyrinth Press/Kistefos-Museet, 2000.
- _____. *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo: H. Aschehoug, 2000.
- Malraux, André, *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, (1947) 1965.
- Marcuse, Herbert, "Über den affirmativen Charakter der Kultur" i *Kultur und Gesellschaft I*, 9. utg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), 56-102.
- Menke, Christoph, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*. Oversatt av P. Rusch. Paris: A. Colin, 1993

- Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- _____. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merlin, Pierre, *L'urbanisme*, 4. utg. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Messel, Nils, Knut Berg og Marit Lange, "Maleriet 1870-1914". I *Norges kunsthistorie, Bind 5. Nasjonal vekst*, redigert av Knut Berg, Peter Anker, Per Palme, Stephan Tschudi-Madsen. 105-305. Oslo: Gyldendal, 1981.
- _____. "Klassisk dannelse eller gips", i *Kunst og Kultur*, nr. 1, 1993.
- Metzger, Rainer, „Über das Kanonische“. I *Kunstforum International, Über das Kanonische Was ist Kunst* Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst, Herausgeber, Verleger und Chefredakteur: Dieter Bechtloff. Bd.1662 November-Dezember 2002.
- Meyer, James, "The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity". *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, redigert av Erika Suderburg, 23-38. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Michaud, Yves, *La crise de l'art contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.
- Miles, Malcolm, *Art. Space and The City. Public art and urban futures*. London and New York: Routledge, 1997.
- Millet, Catherine, *L'art contemporain en France*. Paris: Flammarion, 1987.
- _____. „Dies ist nur der Anfang, die Kunst geht weiter“. I *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, redigert av Anne-Marie Bonnet og Gabriele Kopp-Schmidt, 23-38. München: C.H. Beck, 1995.
- Mitchell, W.J.T., *Art and the Public Sphere*, redigert av W.J.T.Mitchell, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- _____. „Ut pictura theoria: Abstract painting and language“. I *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1994.
- Moe, Ketil, „Tema med variasjoner – Aker Brygge – byggetrinn II“. I *Byggekunst*, nr. 7, 1989, 510-526.
- Moeglin-Delcroix, Anne, *Esthétique du livre d'artiste 1960/1980*. Paris: Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale, 1997.

- Monnier, Gérard, *L'art est ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard, 1995.
- Monrad, M.J., "Kunstretninger. Sex forelæsninger". Kristiania, 1883.
- Morgenstern, Georg, "Minimalismens ikonoklastiske impuls", i *UKS-nytt. Aktuell Samtidskunst*. Redigert av Stian Grøgaard og George Morgenstern, nr. 2, 1988, 30-37.
- _____. "Kunst i det virtuelt forjettede land" ("Art in the Virtually Promised Land", i *Norsk Kunstårbok/Yearbook of Norwegian Art 1996*, redigert av Olga Schmedling, 60-66. Oslo: Universitetsforlaget A/S, 1996.
- _____. George Morgenstern, i "The Eye Within – Reading Torriset. A discussion with: Stian Grøgaard, Steinar Jacobsen, George Morgenstern, Olga Schmedling, Åsmund Thorkildsen" i *Kjell Torriset Second Nature. Works 1977-1999*, 108-139. Oslo: Astrup Fearnley Museet for moderne Kunst, 1999.
- Moulin, Raymonde, "De l'artisan au professionnel : l'artiste". I *Sociologie du Travail* 1983, nr. 4. 388-404.
- _____. *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- Munch, Inger, *Edvard Munchs brev. Familien*, Red Inger Munch. Oslo: Johan Grundt Tanum forlag, 1959.
- Myhre, Jan Eivind, "Sagene – en arbeiderforstad befolkes 1801-1875", Hovedoppgave ved Historisk Institutt, Universitetet i Oslo, 1976.
- _____. "Hovedstaden Christiania. Fra 1814 til 1900". Bind 3 i *Oslo Bys Historie*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag A/S, 1990.
- Mørstad, Erik, *Fra politikk til politur. Carl Johan-monumentet og det offentlige monuments funksjon og betydning på 1800-tallet*. Magisteravhandling i kunsthistorie, ved Universitet i Oslo, våren 1980.
- Negt, Oscar og Alexander Kluge, *Offentlighet og erfaring. Til organisasjonsanalysen av borgerlig og proletarisk offentlighet*. Oversatt av Rolf Reitan. Oslo: Nordisk Sommeruniversitets skriftserie no. 3, 1974.
- Nerdinger, Winfried, "A Hierarchy of Styles. Architecture Between Neoclassicism and Regionalism". I *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, Redigert av Dawn Ades, Tim Benton, David Elliott og Iain Boyd Whyte, 322-326. London: Thames and Hudson og Hayward Gallery, 1995.

- Norberg-Schulz, Christian, "Fra nasjonalromantikk til funksjonalisme. Norsk arkitektur 1914-1940. *Norges kunsthistorie*, bind Mellomkrigstid. Oslo: Gyldendal, 1983.
- Okkenhaug, Eli, "Documenta I-III konsept, kontekst, kritikk", hovedoppgave i kunsthistorie, Institutt for Kunsthistorie og Kulturvitenskap, Universitetet i Bergen, 1995.
- Paris, Delbée, Reine-Marie, *Camille Claudel*. Paris: Gallimard 1983. *La Revue du Louvre*, katalog, utstilling Musée Rodin 1984.
- Perry Gill og Collin Cunningham, red. *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven & London: Yale University Press og The Open University.
- Philips, Lisa, "America Takes Command: 1950-1960". I *The America Century Art & Culture 1950-2000*. New York: Whitney Museum of American Art, 2000.
- Polleross, Friedrich, "From the exemplum virtutis to the Apotheosis: Hercules as an Identification Figure in Portraiture: An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation". I *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Redigert av Allan Ellenius. Oxford: *Oxford University Press*, 1998.
- Poulot, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997.
- Puente, Joaquin de la, *Guernica. The Making of a Painting*. Madrid: Silex, 1985.
- Rabreau, Daniel "Architectures et fêtes révolutionnaires" *Art Press Spécial, 1789 Révolution Culturelle Française*, Paris: 1988.
- Rader, Melvin, og Bertram Jessup, *Art & Human Values*. New Jersey; Prentice-Hall, 1976.
- Ragon, Michel, *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1. Idéologies et pionniers 1800-1910*. Paris: Casterman, 1986.
- _____. 2. *Naissance de la cité moderne 1900-1940*. Paris: Casterman, 1983.
- _____. 3. *De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*. Paris: Casterman, 1986.
- Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000.
- Revault d'Allonnes, Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973
- Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*. Paris: Gallimard, 2000.

- Rochlitz, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. Paris: Gallimard, 1994.
- Rose, Jacqueline, "Sexuality in the Field of Vision", i *Sexuality in the Field of Vision*, (London: Verso, 1986), 225-33.
- Sabatier, Gérard, "Beneath the Ceiling of Versailles", i *Iconography, Propaganda, and Legitimation*. Redigert av Allan Ellenius. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Sandler, Irwing, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row, 1970.
- _____. *Art of the postmodern Era From the Late 1960s to the Early 1990s*. Boulder, Colorado: Icon Editions, 1996.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris: Gallimard, 1996.
- Schapiro, Meyer, *Modern Art 19th & 20th Centuries*. London: Chatto & Windus, 1978.
- Scheeren, Ole, "Making architecture", OMA Office for Metropolitan Architecture, Paper på internasjonal konferanse om Urbanism, 2004.
- Schmedling, Olga, "Høstutstillingen og merkantilismen". I *Statens 90. Høstutstilling 1977*, redigert av John David Nielsen og Olga Schmedling. Oslo: 1977.
- _____. "Kunst og samfunn. Refleksjoner omkring begrepet "estetisk praksis". I *Norsk Filosofisk Tidsskrift*. Oslo: Universitetsforlaget, 1979.
- _____. "Kunstner – presse – publikum. Den profane treenighets oppkomst i forrige århundre – og Morgenbladets andel". Oslo : 150-års jubileumsutgave av Morgenbladet, 1979.
- _____. "Fra kunstverk til murverk. En studie i sementering". I *Kunstnernes Hus 1930-1980*, redigert av Steinar Gjessing, 9-35. Oslo: 1980.
- _____. "Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre. Om fremveksten av kunstforhold i Norge". Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1980.
- _____. "L'art en tant que marchandise. La marchandise en tant que l'art", D.E.A. i filosofi, Paris, Sorbonne I, 1985.
- _____. "Kritikken – overflødig vedheng eller kunstens forlengelse?". I UKS Forum for samtidskunst, 1-2, 1992.

- _____. *Norsk Kunstårbok, Yearbook of Norwegian Art*, red. Universitetsforlaget,
- _____. ”Situasjonsrapport og fremtidsvisjon mot år 2000”, utstillingskatalog for Norsk Kulturråds innkjøp i perioden 1997-1999, 1999.
- _____. “Nasjonalgalleriet og fremveksten av kunstforhold i Norge”. I *Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap*. Redigert av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, 168-187. Oslo: Novus, 2003.
- _____. ”Kunstmuseer”. I *Museer i fortid og nåtid. Essays i museumskunnskap*. Redigert av Arne Bugge Amundsen, Bjarne Rogan og Margrethe C. Stang, 208-228. Oslo: Novus, 2003.
- _____. ”Art Goes Public: Kunstnerisk intervensjon”, i *Kunst i offentlige rom*. Redigert av Eivind Furnesvik, Elisabeth Tetens Jahn, Jon-Ove Steihaug m.fl., 120-128. Oslo: Press/Utsmykkingsfondet for offentlige bygg, 2003.
- _____. *Passasjer. Med samtidsblikk på agora og cyberspace*. Video i anledning Utsmykningsfondet for offentlige bygg, 25 år. 2003.
- Schnitler, Carl W. *Slægten fra 1814*. Kristiania: 1911
- Schaaning, Espen, *Modernitetens oppløsning: Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*. 3. Utg. Oslo: Spartacus: 2000.
- Sedlmayr, Hans, *Verlust der Mitte. Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom der Zeit*. Zalsburg: Otto Müller Verlag, 1948.
- Seidl, Ernst og Herman Hipp, *Architektur als politische Kultur, Philosophie Practica*, Berlin: Dietrich Reimer, 1996.
- Seip, Jens Arup, *Fra embetstmannsstat til ett partistat og andre essays*. Oslo: 1963.
- Sejersted, Francis, ”Den vanskelige frihet 1814 - 1851” i *Cappelens Norgeshistorie*, bind 10. Oslo: Cappelen, 1978.
- Senie, Harriet F. og Sally Webster, *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Sennett, Richard, *The Fall of Public Man*. New York og London: W.W. Norton & Company, (1974) 1992.
- _____. *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. New York og London: W.W. Norton & Company, 1990.

- _____. *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*. London: Faber and Faber, 1994.
- Serota, Nicholas, *Experience or Interpretation The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames and Hudson, 1996.
- Singer-Lecocq, Yvonne, intervjuet av Catherine Francblin i *Art press spécial*, "Révolution Culturelle Française" 1989.
- Singly, de Francois, "Une autre façon de faire de la théorie. I *Sciences Humaines*, Numéro Spécial, 2002, « L'oeuvre de Pierre Bourdieu, Sociologie », redigert av Jean-Francois Dortier, Paris, 2002.
- Skinner, Quentin, *Visions of Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Slagstad, Rune, *De nasjonale strateger*. Oslo: Pax, 2001.
- Smadja, Gilbert, Monique Faux og Jean-Luc Daval, *L'art et la ville. Un dessein sur l'espace*. Genève: Editions d'Art Albert Skira SA, 1990.
- _____. *Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine*, Paris: Ministère de l'Équipement, des Transports et du Logement, Conseil général des ponts et chaussées mars 2003.
- Smith, Jonathan Z., *Rommets dimensjon i religiøse ritualer*. Oversatt av Kåre A. Lie. Oslo: Pax, 1998.
- Solhjell, Dag, *Norsk kulturpolitikk 1814-2014*. Fire bind. Oslo: Unipub :2004-2006.
- Sonesson, Göran, *Bildbetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Lund: Studentlitteratur, 1992.
- Sprauten, Knut, "Byen ved festningen. Fra 1536 til 1814", Bind 2, *Oslo Bys Historie*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag A/S, 1992.
- Stallabrass, Julian, *Art Incorporated. The Story of Contemporary Art*. Oxford: Oxford University Press, 2002
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts og London, England: The MIT Press, 1998.
- Steihaug, Jon-Ove, "Andre teknikker – et alternativ til "det norske maleriet", i *Norsk Kunstårbok/Yearbook of Norwegian Art 1993-94*, red. Olga Schmedling, 81-97. Oslo: Gyldendal, 1993.

- Stimson, Blake, "The promise of conceptual art". I *Conceptual Art: a critical anthology*, redigert av Alexander Alberro og Blake Stimson, xxxviii. Cambridge, Massachusetts, og London, England: The MIT Press, 1999.
- Stout, Frederic, og Richard T. LeGates, *The City Reader*. London og New York: Routledge, 1996.
- Suderbug, Erika, red. *Space, Site, Intervention, Situating Installation Art*, Minneapolis: University of Minnesota, 2000.
- Sveen, Dag, *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Bind I. Oslo: Pax, 1995.
- _____. *Om norsk kunst og kunstformidling*. Bind II. Oslo; Pax 1996.
- Sæter, Oddrun, red. *Kunstrommet, Byrommet, Maktrommet*. Antologi fra det tverrfaglige KULT-prosjektet "Visuelle uttrykk i offentlige rom", KULTs skriftserie nr. 103, Norges forskningsråd, 1998.
- _____. *Stedsblikk, stedsfortellinger og stedsstrider. En sosiologisk analyse av tre kasus*. Doktoravhandling, dr. philos, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo, 2003.
- Thue, Oscar, og Ingeborg Wikborg, *Christian Krohg*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.
- Utaker, Arild, "Språk, vitenskap og historie. Det langsomme bruddet med historiemetafysikken i det 19. Århundre". I *Utviklingsteorier og historiesyn*, red. Mai Britt Guleng og Kjell M. Paulssen. Oslo: Forum for universitetshistorie, Skriftserie I/2001.
- _____. *La philosophie du langage. Une archéologie saussurienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.
- _____. "Michel Foucault om liberalisme og nyliberalisme", i *Sosiologi i dag*, årgang 35, nr. 2/2005.
- Vattimo, Gianni, *The end of the modernity: nihilism and hermeneutics in post-modern culture*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- Veiteberg, Jorunn, "Det moderne maleri er plakat. En historisk studie av norske bildeplakatar 1898-1945", avhandling for den filosofiske doktorgrad, universitetet i Bergen, 2000.
- Vergo, Peter, *The New Museology*, 4. utg. London: Reaktion Books Ltd, 2000.
- Vovelle, José, *La provocation. Une dimension de l'art contemporain*. Paris: CIRHAC, 2004.

- Vovelle, Michel, *Les mots de la Révolution*. Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 2004.
- Vaagen, Kirsten, "Impressionisten i lys av Bohemen, ytringsfriheten og kunsten". Hovedgave i norsk, Institutt for nordiske språk og litteratur, Universitetet i Oslo, 1984.
- Wallenstein, Sven-Olov, "Det utvidgede feltet – från högmodernism till konseptualism". I *Konsten och konseptbegreppet*, redigert av Tom Sandqvist m.fl., 117-153. Stockholm: Raster, 1996.
- _____. "Opptegetelser til en monumentets logikk", oversatt av Olga Schmedling, i *Norsk Kunstårbook/Norwegian Art Yearbook 2002*, 6-17. Oslo: Bonytt, 2002.
- Warnke, Martin, *L'artiste de cour*, Paris, 1985.
- Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundrisse der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr, 1976.
- Webster, Sally og Harriet F. Senie, *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Weibel, Peter, "Kontextkunst - zur sozialen Konstruktion von Kunst." 1-69. I *Kontextkunst*, redigert av Peter Weibel. Köln: DuMont, 1994.
- Weisner, Ulrich, "Munchs Inszenierung symbolischer Konstellationen", i *Edvard munch. Liebe.Angst.Tod. Themen und Variationen Zeichnungen und Graphiken aus dem Munch-Museum Oslo*, redigert av Ulrich Weisner, 443-445. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1980.
- Wellmer, Albrecht, "Architektur und Territorium (1988), i *Endspiele: Die Unversöhnte Moderne*, 257-279. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Werenskiold, Marit, *De norske Matisse-elevene Læretid og gjennombrudd*. Oslo: Gyldendal, 1972.
- _____. "Werenskiold og Thaulow som kampfeller: Kunstnerrevolusjonen 1881-1884", 4-32. I *Frits Thaulow Erik Werenskiold*, redigert av Svein Olav Hoff, Lillehammer: Lillehammer Kunstmuseum, 1998.
- Wickstrøm, Anne, *Kvinneliv Kunsnterliv Kvinnelige malere i Norge før 1900*. Oslo: Gyldendal, 1997.
- Wikborg, Ingeborg, og Oscar Thue, *Christian Krohg*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.

Wikborg, Tone, *Gustav Vigeland. mennesket og kunstneren*. Oslo: Aschehoug, 1983.

_____. *Gustav Vigeland. En biografi*. Oslo: Gyldendal, 2001.

Wodiczko, Krzysztof ”Strategier for offentlige henvendelser. Hvilke media, hvilken offentlighet?” i *UKS Forum for samtidskunst*, nr. 1/2 1997, red. Bjørn Bjarre, 14-15.

Wolfe, Tom, *The Painted Word*. New York: Bentam Books, 1976.

Woll, Gerd, ”Angst findet man bei ihm überall”, i *Edvard Munch. Liebe.Angst.Tod. Themen und Variationen Zeichnungen und Graphiken aus dem Munch-Museum Oslo*, redigert av Ulrich Weisner, 315-335. Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1980.

Ydstie, Ingebjørg, ”Dahls fornemmelse fornemmelse av terreng”. I *Johan Christian Dahl*, redigert av Nina Sørli, 109-133. Oslo: Labyrinth Press/Kistefos-Museet, 2000.

Økland, Einar, *Per Krohg som illustratør*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1989.

Østerberg, Dag, *Sosialfilosofi. Forståelsesformer. Samfunnsmotsetninger*. Oslo: Gyldendal, 1982.

_____. ”Gjentagelse og fornyelse”. I *Terskel. Tidsskrift for Museet for Samtidskunst* 1990, nr. 1, redigert av Jan Brockmann, 193-201.

_____. *Jean-Paul Sartre. Filosofi, kunst, politikk, privatliv*. Oslo: Gyldendal, 1993.

_____. *Fortolkende sosiologi I*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.

_____. ”Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – en begrepsavklaring”, i *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, red. Dag Sveen 143-161. Oslo: Pax, 1995.

_____. ”Oslo som sosio-materie”, i *Christian Norberg-Schulz. Et festskrift til 70-årsdagen*, 181-201. Oslo: Norsk Arkitekturforlag, 1996.

_____. *Arkitektur og sosiologi i Oslo, en sosio-materiell fortolkning*. Oslo: Pax, 1998.

_____. *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Oslo: Gyldendal, 1999.

_____. ”Bourdieu's forhold til Cassirer”, i *Agora, journal for metafysisk spekulasjon*, 198-213, nr. 1-2, 2006.

Aamold, Svein, ”Arnold Haukeland – liv og verk. Monumenter over livet – aspekter ved Arnold Haukelands kunst”. Magistergradsavhandling i kunsthistorie, Institutt for Kunsthistorie, arkeologi, Universitetet i Oslo, februar 1992.

Andre kilder:

Juryprotokoll for Statens Kunstutstilling, 1880-tallet, arkivert på Kunstneres Hus

Møteprotokoll for Sentralkomiteén for Statens Kunstutstilling, 1880-tallet, arkivert på Kunstneres Hus.

Intervjuer med Nathalie Heinich, Francois Barré, Gilbert Smadja.

Aviser fra 1800-tallet er sitert etter min magistergradsavhandling: ”Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre. Om fremveksten av kunstforhold i Norge”. Universitetet i Oslo, 1980.