



Kunstnerisk kvalitet, pragmatistisk betraktet

Av Åsmund Thorkildsen

Bakgrunnen for dette essayet, der jeg forsøker å formulere et pragmatistisk kvalitetsbegrep til bruk i kunst- og kulturhistorien, er mine egne erfaringer som praktiserende kunsthistoriker, kurator og museumsmann.¹ En pragmatisk tilnærming til arbeidet ble hensiktsmessig da jeg tidlig i karrieren arbeidet med tolkningsproblemer i abstrakt amerikansk malerkunst og fant at jeg ikke trengte begreper som «non-figurative» og «non-representational». Disse begrepene, som på 1970-tallet fremdeles ble brukt, så jeg som hindringer og dessuten som ideologisk fundert; de var til ingen nytte, og jeg holdt meg unna dem for å unngå potensielle intellektuelle skadevirkninger.

Min egen praksis startet med at jeg var intendant og kurator på Kunstnernes Hus i elleve år og direktør på Astrup Fearnley Museet i halvannet år, før jeg for 16 år siden begynte som administrerende direktør for Drammens Museum, et kon-

solidert museum for kunst- og kulturhistorie. Etter å ha jobbet med moderne kunst og samtidskunst i mange år kom jeg på Drammens Museum endelig hjem til hele faget mitt, det omfattende tysk-østerrikske og etter hvert angloamerikanske faget der kunstneriske gjenstander ses som uttrykk for kulturers verdensbilder og styrende verdier. Dette i motsetning til et fag der det legges hovedvekt på formale kvaliteter og visuell stilutvikling.

I mitt faglige virke, ikke minst som museumsleder, har jeg daglig måttet forholde meg til og måttet reflektere over kvalitetsbegrepet, siden det er så viktig i prioriteringsarbeidet som gjøres i forbindelse med innkjøp, utstillingsproduksjon, forskning og formidling av kulturelle gjenstander, det være seg av et moderne maleri, en nyklassisk hage eller et rose malt skap. Drammens Museum er i dag et komplett integrert og konsolidert museum. Vi arbeider med bygnings-



historie, hage- og parkhistorie, folkekunst, kunstindustri, kirkekunst, byhistoriens klenodier, landbrukets verktøy, malerkunst, skulpturkunst, tegne- og grafikkunst, fotokunst, dokumentarfotografiet, kunsthåndverket og nye medier ... I et slikt arbeid trenger jeg et dynamisk og forpliktende kvalitetsbegrep. Det idealistiske estetiske, det filosofiske forsøket på å utmynte en ren og autonom vurderingssans som skiller skjønne og sublim opplevelser og følelser fra andre opplevelser, er ikke tilstrekkelig og har vist seg å kunne virke splittende og hemmende for en konsolidert faglig praksis som kunsthistoriker. Hvordan dette pragmatiske kvalitetsbegrepet fortøner seg – et begrep der kunstnerisk kvalitet er en størrelse som endres gjennom den tiden tingene og verkene lever i kulturen –, er tema for det følgende.

Vi ville neppe hatt noen visuell kultur, noen kunstkritikk, noen kunsthistorie eller noen kunst- og kulturhistoriske museer hvis vi ikke hadde noen forestillinger om kvalitet – at noen ting er annerledes og bedre enn andre ting. Kvalitetsdommer forutsetter sammenligning og skaper nødvendigvis hierarkier. Problemet er å bli enige om hva som er best, og hva som ikke er så godt. Og til den diskusjonen trenger vi å sette ord på kvaliteten: vakkert og skjønt, heslig, uttrykksfylt, innholdsrikt, tankevekkende, overskridende og så videre. Vi kan ikke bare stole på følelsen servert oss av smaken, for smaken er som kjent delt. Problemet med å bli enige om smaksdommer gir seg uttrykk i et paradoks, og det har vi hatt med oss lenge. På den ene siden må kunst oppleves med sanser, følelser og refleksjon av hver enkelt av oss, på den andre siden må hver enkelt av oss komme frem til om vi vurderer opplevelsen

av et verk eller et fenomen til å være av høy kvalitet. Andre kan komme til motsatt forståelse – og hva da? Samtidig har mange en forestilling om at dette er noe vi burde kunne bli enige om, og at noen ting faktisk har en høyere kunstnerisk kvalitet enn andre, uavhengig av den enkeltes opplevelse av saken. Det var dette paradokset som satte Immanuel Kant i gang med å skrive sin tredje kritikk, om dømmekraften (*Kritik der Urteilkraft*, 1790). Han mente at dette var noe vi til slutt kunne bli enige om, siden alle mennesker har en medfødt evne til å oppleve noe som interesseløst skjønt ved at det gir en (ukorrumperbar) glede. Men etter å ha advart mot idéenes og fornuftens forførende hang – om ikke krav – til å få endelige svar på noe fornuften ikke vil kunne gi et utvetydig svar på, skjønte han selvfølgelig at en smaksdom («Dette er vakkert! Dette gir meg en spontan følelse av glede over noe skjønt!») aldri kan kunne bevises rent logisk og med objektiv nødvendighet. Derfor måtte han også nøye seg med analogisk påpekning av en mulig – eller kanskje til og med trolig – sammenheng mellom det skjønne, det sanne og det gode.²

La det med én gang være sagt at jeg her ikke først og fremst er opptatt av den filosofisk-estetiske debatten om hva som kan sies å være skjønt generelt sett, hvilke kilder (objekter som kan sanses) som tilfredsstiller våre idéer om at noen ting oppleves som – og er – skjønne. Den debatten følger jeg profesjonelt med på, men den har begrenset verdi i forbindelse med mitt arbeid med og refleksjon over kunstverk eller høyverdige kulturhistoriske gjenstander. Det jeg er interessert i, er den kunsten og materielle kulturen som danner de objektive referansene i kunst- og kulturhistorien – kall dem gjerne fakta – de gjenstandene som skrives inn i museenes proto-



koller, forskes på og stilles ut. Ikke desto mindre har den estetiske debatten om det skjønne og det sublimе en så stor betydning for måten folk har tenkt om kunstnerisk kvalitet på, at det trengs at vi må gå noen runder for å komme ut av en for snever og autonom forståelse av hva som gir estetisk glede, og som har høy kunstnerisk kvalitet.

Jeg har brukt litt plass på det autonome kunstbegrepet og kritikken av det. Grunnen er at den autonome kunstforståelsen gir seg til kjenne som smaksdommer felt av «den gode smak», som er udiskutabel. Hegemoniet garanteres av «det gode øyet», det som gjenkjenner høy kunstnerisk kvalitet og kan peke ut og skille kunstverk og kulturelle fenomener fra hverandre og sette opp en rangorden mellom dem. En slik *enten-eller*-inndeling kan føre til at høyskoler, universiteter og museer skaper skiller, oppretter og opprettholder avdelinger i den riktige smaks og distinksjons navn og dermed går glipp av faglig samarbeid på tvers av medier og faglige spesialområder. Dette oppfatter jeg som beklagelig av grunner som forhåpentligvis kommer til syne i dette essayet.

Ikke minst kan dette skillet også prege museene, der man kan ha en forestilling om at et rent billedkunstmuseum er noe vesensforskjellig fra et reelt konsolidert museum der det gis plass til mange kulturelle uttrykk – i reelt konsoliderte museer ses også billedkunst som et mangfold av kulturelle uttrykk.

Jeg er interessert i å diskutere kvalitet hva gjelder malerier, fotografier, videoverk, film, happenings og performancer, skulpturer, installasjoner, bygninger, parkanlegg, møbler, dekorasjoner, rosemalte eller utskårne skap, intarsiarbeider, ornamenter, sølv, glass, keramikk, porselen, tekstiler og dekorerte

bondeinteriører og så videre. Jeg er altså interessert i å finne en måte å bestemme kvaliteten på de kulturprodukter vi arbeider med i forskningen og formidlingsarbeidet i museene. Jeg er opptatt av å finne et kvalitetsbegrep som jeg trenger. Jeg er selvfølgelig klar over at det finnes sanselege og psykologiske hendelser i enkeltmenneskers liv som ikke kan nås fullstendig med begreper og setninger, men jeg er mest interessert i det som kan vises, skrives og snakkes om. Jeg er interessert i å oppleve det som er vist frem for sansene, men jeg er også interessert i det som kan sies og skrives om det som oppleves med sansene. Jeg er følgelig skeptisk til kunstreligiøsitet og medfølgende kunstsjargong. Jeg er lite begeistret for at de blindsoner som unndrar seg det refleksive og argumentative språket, skal fylles med erklæringer om «sannhet» og etiketter som «genuint ekte» eller «direkte uttrykk». Uten predikat og felles referanse blir slike uttrykk løse påstander, en sjargong man kan like eller mislike, men det er uansett vanskelig å mene noe om slike vitnesbyrd om egen følsomhet.

Kunstverk er språklig strukturert, og opplevelsen av dem forutsetter en mental refleksjon som vurderer sanseinntrykkene. Kunstverk er de menneskeskapte tingene som kan beskrives formmessig og tolkes ikonografisk. Kunstverk er de tingene som kommuniserer følelser og forestillinger, og som er gitt visuell og materiell form, altså noe indre som er blitt gjort ytre, for så igjen å fanges i andres indre. «Faktum» ligger i det ytre som forbinder disse to bevisstheter. Det pragmatistiske kvalitetsbegrepet inkluderer tolkninger og forutsetter at det finnes gjenstander som opplevelsen, forståelsen, tolkningene og diskusjonen kan vise til.



Kunsthistorikere skriver tekster og avhandlinger som bygger på en reflektert sansing, og de beskrivelser og tolkninger som fremlegges i det ytre i form av språklige konstruksjoner, er i prinsippet etterprøvbare. Det er dette som gjør faget vårt til en vitenskap. Noen ganger benytter vi verk som er formmessig og teknisk svake (vurdert i forhold til en definert konsensus eller kanon om høyverdig form), men ikonografisk viktige. Andre ganger arbeider vi med gjenstander som er av formalt høy kvalitet og er fremragende representanter for en verksgruppe eller et medium, men som enten mangler ikonografiske tegn eller har en flertydig ikonografi.

Kunsthistorikere argumenterer. Når kunsthistorikere er kritikere, må de også argumentere for sine vurderinger, og vi må anta at vurderingene kan kommuniseres slik at ens likesinnede, fagfellene, kan vurdere dem og kommentere dem og eventuelt forsøke å overprøve dem. Kunsthistorikere og kunstkritikere jobber innen tradisjoner og i fellesskap, og den individuelle vurdering blir hele tiden fylt opp av *vurderte* vurderinger fra kollegaer. Å vurdere kvalitet og betydning i kunst er en evne som kan tilegnes og utvikles, og i det ligger hele formidlingstankens mulighet og hensikt. Gode skriftlige analyser kan åpne øynene ens slik at en ser mer og annerledes enn før en fikk det språklige påfyllet, de gir oss dermed mer finslipte mentale «briller». Å vite er å se noe *som noe*, å kunne navngi er å kunne se *bedre*. Kunsthistorikere av min generasjon, som studerte kunsthistorie ved Universitetet i Oslo på 1970- og tidlig på 1980-tallet, kan vanskelig stole på «the innocent eye».

Kvalitet er altså noe som i min tradisjonsforankrede praksis blir tenkt nøye gjennom, vurdert, skrevet ut og argu-

mentert for, og det resulterer i handlinger utført i essayer eller forelesninger, i kuratorarbeidet og i oppbyggingen av samlinger. Og fagligheten ligger i at vurderingen og tolkningen viser til et faktum som ligger åpen for alles sansing og refleksjon. Å oppleve billedkunst og kulturhistoriske gjenstander er ikke en spontan og direkte opplevelse av noe, det er en mangleddet prosess som foregår i et bestemt begrepsregime der den høyeste gleden består i å innse relasjonen mellom det representerte og representasjonen av det, en prosess som kan foregå svært raskt målt i klokkeid, men denne hurtigheten krever lang trening og langvarige forberedelser.

*

Kunstreligiøsitet trenger ikke et slikt faktum; den trenger bare en åpenbaring og et kultobjekt. Kunstreligiøsitet trenger bare en som peker eller preker, og en annen som senker blikket. Og her er det på tide å bringe inn Charles Sanders Peirce. I sine Harvard-forelesninger i 1903 snakket han om det som på trykk fikk tittelen «The Criterion of Validity in Reasoning». Han starter slik:

Sigwart, like almost all the stronger logicians of today, present company excepted, makes the fundamental mistake of confounding the logical question with the psychological question. The psychological is what processes the mind goes through. But the logical question is whether the conclusion that will be reached, by applying this or that maxim, will or will not accord with that fact. [...] Sigwart says that the question of what is good logic and what bad must in the last resort come down to a question of how we feel; it is a



matter of *Gefühl*, that is a Quality of Feeling.³

Vi setter dette opp mot Kants refleksjoner i *Kritikk av dømmekraften*:

A judgement of taste, on the other hand, is merely contemplative, i.e., it is a judgement that is indifferent to the existence of the object: it [considers] the character of the object only by holding it up to our feeling of pleasure and displeasure. Nor is this contemplation, as such, directed to concepts (whether theoretical or practical) and hence is neither based on concepts, nor directed to them as purposes.⁴

Det kan virke som om vi har en absolutt motsetning her, og at kvalitetsvurderinger henger igjen i følelsen og ikke kan argumenteres for. Men jeg ser ikke at dette skal by på noe uoverstigelig problem. For Kants komplekse og detaljerte argumentasjon er betinget av systemet han utvikler i de tre kritikkene, *Kritikk av den rene fornuft* (1781), *Kritikk av den praktiske fornuft* (1788) og *Kritikk av dømmekraften* (1790). Dette ser vi tydelig i sitatet, der han for dømmekraftens del avviser begreper av både teoretisk, fornuftsmessig art (det vil si den første kritikken) og praktisk, moralsk art (det vil si den andre kritikken). Denne distinksjonen, som er vesentlig for Kants tenkning om dømmekraften (den tredje kritikken), har ført til at senere tenkere har delt inn den visuelle kulturens ting i *proprie* (ren, autonom «kunst») og *ikke-proprie* (kunst som et-eller-annet, altså ikke ren, fin, autonom kunst). Distinksjonen mellom «art proper» og «art as ...» blir vanskelig å opprettholde i museene, som er fylt opp med ting som både kan ha en funksjon eller hensikt og samtidig nytes som skjønne objekter.

Noen kan falle for fristelsen til å tro at denne i og for seg hensiktsmessige (for å kunne fullføre et overbevisende filosofisk system) distinksjonen mellom «art proper» og «art as» kan brukes til å skille gjenstandsgrupper varig fra hverandre. Slik er det ikke i kunst- og kulturhistorien, og slik bør det ikke være i museene.

Jeg trenger ikke og ønsker heller ikke bestemte begreper som tjener til å utradere eller utsette muligheten for at et nytteobjekt også kan underlegges en interesseløs – kanskje til og med interessert – kontemplasjon. Én og samme ting kan både ha nytte og ses på uten nyttehensyn, og det spørs om ikke disse opplevelseshensynene er gjensidig bundet til hverandre – at nytten og interessen også er formbestemmende. Egenskapene *nytte/nytteløs* er ikke bundet entydig til fysiske gjenstander og deres form og innhold. Distinksjonen foregår i tankene, i refleksjonen, kontemplasjonen og argumentasjonen.

Kant nevner flere fenomener som kan gi en estetisk glede, men det er for ham forskjell på dekketøy og «fine art». Det interessante her er at den rene kunsten og skjønne fenomener må oppfattes spontant, og alt som krever arbeid og en økonomisk transaksjon, er beheftet med og heftet av interesser og funksjonsbehov. Men også hos Kant må følsomheten og forståelsen virke sammen:

Now although the two cognitive powers, sensibility and understanding, are indispensable to each other, still it is difficult to combine them without their impairing each other; and yet their combination and harmony must appear unintentional and spontaneous if the art is to be *fine* art. Hence anything studied and painstaking must be avoided in art.⁵



Kants spissing av argumentet tjener her nytten å sikre en adskilt, uavhengig instans i hele det kritiske systemet, så det hensiktsløse blir hensiktsmessig i den sammenheng. Men med denne siste setningen sender Kant store deler av de siste 150 års kunsthistorie på gangen.⁶ For kunstkritikere og kunsthistorikere er nemlig alt det som både er «studied» og «painstaking» i vår omgang med tingene, ikke til å komme utenom.

Hittil har jeg, som plassert midt i den kristne og humanistiske kulturen, tatt det for gitt at mennesker i grunnen er like, og at menneskearten kan bli enig om hva som er skjønt og av stor kunstnerisk betydning, og hva som ikke er det. Men så enkelt er det nok ikke. Mye har alle mennesker felles, men interesse og forståelse for kunst og kultur er langt mer komplekse fenomener enn å oppleve en park, en menneskekropp, et broderi, et ornament eller en vase som noe vakkert. Området for det som gir gleden ved det skjønne, er ikke identisk med det som faller innenfor grensene for hva vi i dag mener *som* kunst. Forståelse og nytelse av malerier som er kunstverk, og av kulturhistoriske gjenstander som er kunstverk, henger også – som påpekt av kunstsosiologien – sammen med forholdene i menneskers liv, de er betinget av utdanning, materielle og kulturelle oppvekstvilkår, kognitive evner, sanselig trening, interesser og så videre. Jo «høyere» habitus man har, desto mer spontan føles opplevelsen.⁷ I dette essayet vil jeg hevde at habitus er noe som kan bygges, endres og utvikles.

*

Det er en fest å følge Kants distinksjoner og klare utredninger av komplekse saksforhold. Det er kanskje tilstrekkelig for

filosofien, men det er ikke nok for kunsthistorien.

Schiller og Rancière

At det kanskje ikke er så enkelt å skille kunst og liv – med alle livets interesser og funksjoner –, minnet Friedrich Schiller om allerede i 1795 i det 15. brev i brev-samlingen *Om menneskenes estetiske utdanning*. Jacques Rancière tar i sin bok *Dissensus* (2010) opp tråden fra Schiller og hans kritikk av Kants særegne forståelse av dømmekraftens funksjon, en forståelse som sikrer dømmekraftens autonomi. Kritikken mot den tyske estetikken kom enda sterkere til uttrykk hos sosiologen Pierre Bourdieu nesten 200 år senere. Bourdieu så langt på vei den rene smak som et uttrykk for og et maktmiddel i samfunnets makt-kamp om dominans, ressurser og muligheten for individer (og klasser) til å oppnå *de facto* – ikke bare *de jure* – frihet.⁸ Hos Lev Trotskij og Theodor W. Adorno blir livet, som for Schiller og Rancière, paradoksalt nok knyttet til kunsten og gjennom det viktige ordet «og» – som viser at dette henger sammen – også tolket i politisk retning; politisk i den forstand at frihet og tilgang på sanselighetens og kulturopplevelsens vidundere kan være med å skape og holde ved like et løfte om en bedre fremtid og til og med være med å realisere et fritt og bedre liv her og nå.⁹ Utgangspunktet for Rancières drøfting av dette er særlig basert på følgende setning i Schillers 15. brev:

Man plays only when he is in the full sense of the word a man, and *he is only wholly Man* when he is playing. This proposition, which at the moment perhaps seems paradoxical, will assume great and deep significance when we have reached the point of applying it to



the twofold seriousness of duty and destiny; it will I promise you, support the whole fabric of aesthetic art, and the still more difficult art of living.¹⁰

Jacques Rancière utdyper disse linjene hos Schiller slik:

We could reformulate this thought as follows: there exists a specific sensory experience that holds the promise of both a new world of Art and a new life for individuals and the community, namely the aesthetic.¹¹

Dobbeltheten videreføres i analysene av kunstverkets autonomi og samtidige heteronomi, slik Rancière ser dette lenket sammen i Schillers formulering. Om dobbeltheten skriver han følgende:

First, the autonomy staged by the aesthetic regime of art is not that of the work of art but of a mode of experience. Second, the «aesthetic experience» is one of heterogeneity, such that, for the subject of that experience, it is also the dismissal of a certain autonomy. Thirdly, the object of that experience is «aesthetic», insofar as it is not, or at least not only, art.¹²

I en diskusjon av Schillers bruk av den romerske skulpturen «Juno Ludovisi», skriver Rancière:

The goddess and the spectator, the free play and the free appearance, are caught up together in a specific sensorium, cancelling the opposition of activity and passivity, will and resistance. The «autonomy of art» and the «promise of politics» are not counterposed. The autonomy is the autonomy of the experience, not of the work of art.

In other words, the artwork participates in the sensorium of autonomy inasmuch as it is not a work of art.¹³

Rancière skriver om hvordan Schiller ser at «det primitive mennesket» gradvis lærer å skille mellom en tings nyttefunksjon og dens skjønnhet, det være seg et verktøy eller en kropp:¹⁴

This is the plot that unfolds in Schiller's last letters, where primitive man gradually learns to cast an aesthetic gaze on his arms, tools and/or body, to separate the pleasure of appearance from the functionality of objects.¹⁵

Skifte av sinnsmetode og betraktningsform slik Rancière gir uttrykk for her, viser til en erfaring de som arbeider med kunstverk og skjønne og betydelige kulturhistoriske gjenstander, møter daglig. Schillers hele setning – der bindeordet «og» spiller den avgjørende rollen og skaper den dobbeltheten som sprenger autonomien og forestillingen om den rene kunst – minner oss om at det er lurt å lese hele setninger og forsøke å ta med alle forbehold og modereinger av utsagn. Schiller kan selv skrive om bare en del av den sammensatte setningen han lanserte. Han gjør dette når han understreker det rent selvomsluttende og selvtilstrekkelig kunstneriske i den sammensatte opplevelsen. Når han i det følgende sitatet skriver om en ren og tidløs estetisk opplevelse, er han på linje med dem som priser den frie, fine, autonome kunsten, hevet over samfunnets og historiens krefter og strukturer. I det følgende sitatet ser han selv midlertidig bort fra den vanskeligere kunsten, nemlig å oppleve skjønnhet i livet, som må leves i tiden og i rommet. Sitatet er en presis gjengivelse av det autonome kunstbegrepets innhold:



The whole form reposes and dwells within itself, a completely closed creation, and – as though it were beyond space – without yielding, without resistance, there is no force to contend with force, no unprotected part where temporality might break in. [...] we find ourselves at the same time in the condition of utter rest and extreme movement, and the result is that wonderful emotion for which reason has no conception and language no name.¹⁶

Det er ikke mye å si til dette. Ludwig Wittgenstein har jo sagt det som kan sies med tilstrekkelig presisjon i paragraf 7 i *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921): «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.» Greit nok.¹⁷ Men det er akkurat her mitt ankepunkt ligger, og igjen søker jeg hjelp hos Charles Sanders Peirce. For Schiller gir jo i dette, som er en parafraze over den interesseløse dømmekraften, et predikat til følelsen, altså en kvalitet, den «Quality of Feeling» Peirce er skeptisk til i tysk filosofi. Schiller kaller denne navnløse følelse «wonderful», han navngir det unevnelige (kanskje i en transcendentale «Aufhebung», eller en «oppheving/oppløfting?»), men siden dette er navnløst og utenfor begrepsformene tid og rom, befinner vi oss i den rene kunstreligiøsitet. Og sjargongen vises nesten tautologisk frem: «Wonderful» blir identisk med «emotion», som har som sitt predikat «wonderful», som igjen paradoksalt nok beskrives i temporære og romlige termer («utter rest» og «movement»). Er «wonderful» her en kvalitet eller en kvantitet – eller kanskje begge? Det gis ikke mulighet innenfor språket til å vurdere det, for her glir kvaliteten lett over i en kvantitet, og det blir kanskje et spørsmål

om hvem som føler sterkest, hvem som raskest fyller tåreglasset eller har den mest privilegerte utsigerposisjon i kultursystemet, og som følgelig blir den sosiale garantist for følelsens ekthet og dybde.¹⁸ Man kan, hvis man ikke passer på, lett bli rørt av sitt eget engasjement. En kunsthistoriker har ikke bruk for slike setninger (hverken mine, Wittgensteins eller Schillers, uten sammenligning for øvrig). For slike setninger er eksempler på «a difference that makes no difference», for å minne oss om pragmatismens tenkeregel og leveregel. Denne type postulert «wonderful emotion» er et vitnesbyrd som ligger utenfor – og kanskje over – det jeg mener med og trenger som tegn på kunstnerisk kvalitet.

Funksjonalismens kunstneriske kvalitet og den demokratiske formopplevelse

Det er nå tid for å minne om at forestillingen om den rene kunstopplevelsen (for den er aldri noe mer enn en opplevelse) ikke kan knyttes fullstendig og enestående til objekter som så utskilles, kategoriseres og inndeles i hierarkier, enten dette er objekter man møter i naturen eller i kunstindustriens eller malerkunstens produkter. For senere på 1800-tallet, i det pragmatiske miljøet i USA, hadde selv de mest sofistikerte tatt inn dobbeltheten, denne evnen til å skifte og forene oppmerksomhetsmodus mellom det funksjonelt nyttige og det funksjonelt skjønne. Det er hensynet til denne dobbeltheten som ligger til grunn for Louis Sullivans berømte essay «The Tall Office Building Artistically Considered» fra 1896.¹⁹ Det er her han skriver det som (i amputert form) er blitt et slagord for funksjonalismen: «Form ever follows function» – ordet



«ever» har en tendens til å falle ut når slagordet brukes. Han sidestiller den praktiske nyttens formkrav, som skaper det estetiske rutenettet i plan og fasade, med skjønnhetens funksjon, gitt uttrykk i ornamentikk og vindusplan i den sammenfattende formgivningen av den moderne, demokratiske skyskraperens tredelte figur. Den praktiske nyttens formkrav utledes av en kunstnerisk vurdering av hvordan gjennomføringen av forretningstransaksjoner, grunnetasjens ulike funksjoner på gateplan og bygningskronens visuelle signalfunksjon i det komplekse storbybildet skal gis en hensiktsmessig og særegen form. Både regnskapsbøkens rutenett, de identiske cellekontorene og den frie naturformens organiske uttrykk bindes sammen i denne nye bygningstypen, den moderne kontor skyskraper.²⁰

Kanskje den uintenderte og spontane kombinasjon av følsomhet og forståelse som Kant stiller opp som kriterium for at det er «fine art» som kontempleres, må kunne åpne for nyttehensynets formkrav og kunstneriske utførelse i møtet med kunstens praksis, og at gleden for menneskene dermed blir enda rikere ved å være mer sammensatt – kall den gjerne heterogen. I kunsthistorien er det viktig at objektet eksisterer. Vi hadde ikke kunnet glede oss over Sullivans «fine art» hvis han ikke hadde tegnet og fått bygget moderne kontorbygninger. Vi greier oss ikke uten interessen for at objektene eksisterer. Den kunstneriske kvaliteten er helt avhengig av at kunstverket refererer til noe, representerer noe, og det er den nødvendige og mulige sammenligningen av hvor presist – på hvilken måte – representasjonen treffer det representerte, som gir den kontemplative estetiske gleden ved heterogen kunst. Treffet kan være kjenne-tegnet av samklang, presisjon, meningsfull

motstand, dialektiske gnissinger, bestemmelig negasjon, bevisste bomskudd og så videre.

I en pragmatisk og demokratisk kunstfilosofi blir det ikke lenger mulig eller ønskelig å holde kunsttingens flertydige fremtredelsesformer fra hverandre i den kunstneriske opplevelsen av dem, og slik sett blir de i sin kompleksitet fremdeles opplevet som «fine art». Man kan ikke skille rutenettet langs skaftet fra krona og sokkelen i gleden ved å oppleve en Sullivan-bygning. Rutenettet er ikke noe mer – eller mindre – «fine art» enn bladornamentene. Ornamentene er *av* flaten, ikke *på* fasaden. Vi opplever bygningen som *ett* kunstverk, som en *fine, democratic art*.

*

Erkjennelsen av at noen mennesker allerede deltar, mens andre ennå ikke har nådd frem, deles av de tenkerne som ønsker alle menneskers deltagelse i den mest høyverdige kulturen. Fra Kant til Adorno: Folk må utdannes og frigjøres fra alle åk og fordommer for å kunne ta del i kulturens fremste uttrykk. Dette er et grunnleggende mål i museenes samfunnsoppdrag.

Sullivan og Rancièr tar menneskenes likeverd for gitt. Dette tar for Rancièr's del nærmest form av et kategorisk imperativ. Dette synet gjennomstrømmer hans bøker, at alle har samme intelligens – ikke empirisk undersøkt ved testing, men moralsk fastslått som et grunnlag for videre refleksjon og kommunikasjon i kulturen, utgangspunktet for intersubjektivitet.²¹ Kunst må kommunisere; et kunstnerisk utsagn er en henvendelse fra én person til en annen person, som i utgangspunktet respekteres som en som har samme type intelligens som avsenderen, det vil si er et annet menneske. Rancièr blir en anstøts-



sten for de radikale venstreorienterte, siden han har vist at frigjøring til reell elitistisk og åndelig deltagelse kan skje i en kultur også før eller uten en total og varig omveltning av samfunnet, slik han særlig argumenterer for i boken *Proletarian Nights – Workers's Dreams in 19th Century France* (1981).

Hva skal så til for at alle som har samme intelligens, som alle er personer, skal kunne ta del i skjønnhetens og kunstverkenes verden? Man må ta med både kunsten og livet. Rancièr drøfter Lyotards lesning av Kant:

In Lyotard's analysis, this defines the space of modern art as the manifestation of the unrepresentable, of the «loss of a steady relation between the sensible and the intelligible».²²

Dette er velkjent, og det er en form for gjentakelse av halve setningen til Schiller, der «fornuften ikke kjenner noe begrep og språket ikke noe navn». Rancièr repliserer til Lyotard med hele Schillers setning i tankene:

Strictly speaking, however, it is in the representational regime that you can find unrepresentable subject matters, meaning those for which form and matter cannot be fitted together in any way. The «loss of steady relation» between the sensible and the intelligible is not the loss of the power of relating, but the multiplication of its forms. There is nothing that is «unrepresentable» in the aesthetic regime of art.²³

Pragmatisk kvalitet – dynamisk fungerende og historisk bestemt

Og her kan vi komme tilbake til spørsmålet om kvalitet.²⁴ Kvalitet er knyttet til vurderinger av fakta, i form av kunstverk – maleri, skulptur, fotografi, keramikk, folkekunst, arkitektur, hageanlegg, tekstil, performance, videofilm, konseptuelle fremstillinger og så videre. Kunstverkene må kunne sanses, men de må også kunne tolkes. Susan Sontags «erotics of art» (i essayet «Against Interpretation» fra 1966), som skulle gjøre tolkninger overflødige, er ikke nok.²⁵ En erotisk opplevelse av kunst er hedonistisk og viser bare til «kvaliteter ved følelser». Kvalitet – som skal skille ut noen ting som mer høyverdige enn andre – er stikk i strid med dette avhengig av tolkning, det er avhengig av en utesking av innhold, tema og det som kan sies å komme i tillegg til, men som samtidig er bundet til, den sansbare form.

Og selv om et kunstverk som fysisk ting ikke forandrer seg nevneverdig, kan dets kunstneriske form, innhold og betydning endres ved gode tolkninger. Tolkningene må åpne for det å se mer og noe annet enn det man så før tolkningen muliggjorde en mer fokusert opplevelse. Ren ikke-representerende form – om noe slikt er mulig – er aldri nok for å finne kvalitet. For form tenkt rent abstrakt, uten at formens elementer representerer noe annet enn det som tillegges den rene formen, er vanskelig å sanse i seg selv og særlig vanskelig å sanse *som kunst*. Dobbelttheten i en form og det den representerer, gir den språklige strukturen ethvert kunstverk og kulturgjenstand laget av mennesker *for* mennesker er avhengig av. Det er et spørsmål om ikke ren form er et abstrakt fenomen som nok kan tenkes (stipulert som definisjon), men ikke sanses. Selv når «ren



form» skal vises, som en modell eller et skjema, er det et åpent spørsmål om det som vises, er sanset eller tenkt. Som sanset gis det ingen tegn på noe generelt (å være et skjema eller et paradigme) – dette generelle må være et stipulert, begrepslig tillegg. Man kan ikke male, bygge eller skjære ut en essens, man kan ikke høre et begrep. Kunstverk må bestå av ikoner, indikasjoner eller symboler. Opplevelsen av kunst forutsetter et begrep om kunst som gir mulighet til å reflektere over hva som skiller kunstfakta fra andre fakta.

Tolkninger må fremføres språklig og i form av reflekterte argumenter. Argumentene må kunne etterprøves, og det krever at det finnes et faktum man kan vise til. Et kunstverks kvalitet er ikke en stabil og evigvarende størrelse, men alltid må det kreves at den kan lokaliseres av flere på et bestemt sted og i en bestemt tid. Alt som skal kunne tolkes og bli synlig, må være til stede og kunne pekes på i tingen, men synligheten skifter. Å se *som* kunstnerisk kvalitet er ikke noe som tilligger «det uskyldige øye». Kvalitet blir endret etter den betydning og bruk verket får utover i kunsthistorien. Den må altså være til stede i den form og ikonografi verket har fysisk, og må som et faktum kunne pekes på, selv om dette nye lenge har vært uoppdaget, undervurdert eller oversett. Dette vet samlere, at også kvaliteten og verdien rent økonomisk kan stige.²⁶ Men også den kunstneriske kvaliteten kan stige, eller kanskje til og med synke. Også dette vet samlere. Kunstverk som fakta er altså ikke bare «form», men også noe som gir mening.

Et kunstverk kan også ha en mening som er med på å øke dets kvalitet – selv om meningens referanse ikke er positivt og synlig til stede i verket, men må lokaliseres i dets kontekst. Og da snakker

vi om et faktum som ikke er en fysisk del av tingen, men som allikevel kan lokaliseres og gjøres rede for i den kulturelle forståelseshistorien verket er blitt til i og tolkes innenfor. Og denne horisonten og dens struktur og egenskaper må vi også kunne lokalisere. Meningen med en form og dens innhold kan altså (også) være betinget av det som ikke er synlig eller positivt til stede i tingen og dens ikonografi. Som historisk faktum kan den fysiske tingen vise til sin egen negasjon. En slik negasjon kan ikke være generell. For generell negasjon i kulturhistorien er *nonsense*, ved å peke til alt og ingenting. En meningsfull negasjon må ha en retning, som bestemmes av kontekst, som igjen blir tolket ut av kulturelle situasjoner. Dette er en type virksomhet som kunsthistorikere driver med.

At et amerikansk maleri fra 1950-tallet ikke viser billedlig illusjon om dybde, kan ikke ses i bildet annet enn som en retningsstyrt negasjon av illusjonistisk dybde, nemlig som en illusjonistisk flatevirkning. Denne strukturen er logisk og kan forklares språklig. Strukturen forutsetter heterogenitet, at verket er åpent for andre ting i den omgivende verden. Denne negasjonsstrukturen er med på å gi kunstverket dets høye kvalitet, og erfaringen av dette er reflektert både sanselig (ved å registrere manglende visuelle impulser i meningsfull kontrast til andre visuelle impulser) og intellektuelt (gjennom begrepsforståelsen av denne historiske dialektikken).

Praksis som kunsthistoriker, kurator, foreleser, jury medlem, kritiker, innkjøper og essayskribent har gjort det mulig for meg å leve 40 år i kontakt med kunstverk, de siste 30 av dem også i nær kontakt med de fysiske objektene. Og arbeidet med gjenstander og deres *innholds-*



bestemte form, opplevelsen av penselføring, fargesetting og så videre viser jo at formen ikke henger løst i luften – at formen på håret på et hode, kjortelen over kroppen, fargespillet i bakgrunnen og så videre ikke kan ses som *noe* hvis man ikke ser at innholdet – det tema kunstneren har følt og vil gi materiell form – faktisk vender om på prioriteringen der *form* skulle komme før *innhold* og der *tegn* skulle komme før *betydning*.

I praktisk kunstnerisk virke og i jobben med å forske tolke og formidle kunstverk ser vi at det er temaets interesser som bestemmer formen i malerier, møbler og fotografier, på samme måte som forretningsvirksomhetens og det demokratiske individs menneskelige behov er med på å skape formen på den moderne kontorbygning. Skal man male en ung, vakker mann som Adonis, slik kunstnere til tider har gjort, blir ansiktet formgitt med indikasjoner om at ansiktet er ungt, huden stram, blikket klart, kjaken skjeggløs og håret rødtlig. Uten dette ville det ikke blitt malt noe bilde av Adonis, og vi ville ikke hatt noen fremtredelsesform («free appearance») som kan oppleves som et kunstverk.

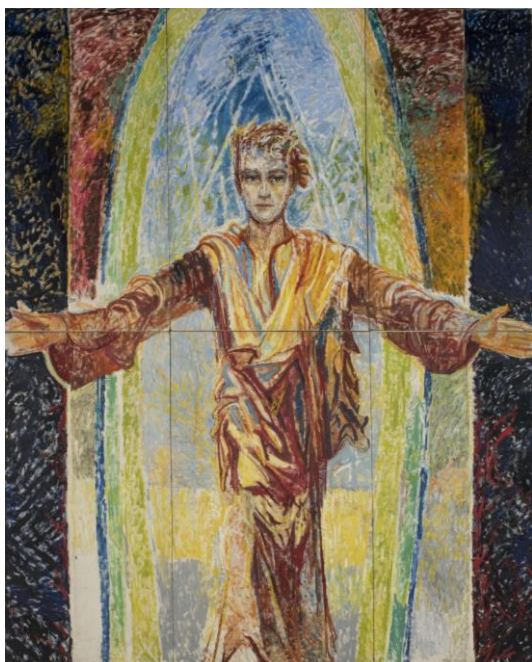
La meg her konkretisere ved å vise til et pågående forskningsprosjekt der jeg analyserer og tolker Henrik Sørensens siste Kristus-fremstilling, som jeg kaller «Holmsbu-Kristus» (1955–58). Drammens Museum er konsolidert med og driver Holmsbu Billedgalleri, Henrik Sørensens samlinger, der *Holmsbru-Kristus* er representert. Den monumentale skissen til et alterbilde som aldri ble ferdig eller plassert i noen kirke, slik fem forutgående Kristus-fremstillinger ble det, er malt på seks store paneler og måler til sammen 480 x 420 cm. Til daglig er det bare hodet av den unge, rødhårede, skjeggløse ynglingen som

henger i galleriet, og slik har det vært siden det åpnet i 1973. Jeg har tre ganger de siste 23 årene hatt muligheten til å se hele skissen (på Kunstnernes Hus i 1994, Vestfossen Kunstlaboratorium i 2007 og i Drammens Museum i 2017). Publikum elsker det milde, lysstrålende hodet, men det forteller bare en liten del av bildets samlede uttrykkskraft og betydning. Og opplevelsen av hodet når det er sammenhengende med kroppen, blir ganske annerledes og mye rikere enn når vi – som vi gjør til vanlig – bare ser hodet. Kort fortalt viser hele skikkelsen så mange ikonografiske tegn at det åpner for en radikalt ny tolkning, nemlig at dette er en Kristus-figur i tradisjonen etter Adonis–Attis–Balder-komplekset. Som forsker i et konsolidert museum med store laftehussamlinger og fabelaktige folkekunstgjenstander blir jeg spesielt lydhør overfor Sørensens utvikling av Kristus-motivet i lys av hans egen utvikling fra europeisk modernist (Paris) til norsk tradisjonalist-modernist (Vinje i Telemark og Holmsbu i Buskerud).

Motivet i Holmsbu-Kristus har fjernet seg fra det store europeiske og bibelske sentralkulturfeltet, som den berømte Linköping-Kristus fra 1934 representerer. Jo fjernere Sørensen kom fra avantgarden i Paris og den svenske og norske høykirken, og jo nærmere han kom Vinje og den norske folkloristikken og telemarkskulturen, desto mer fortettet og original ble hans fremstilling av Kristus. Via Notodden- og Hamar-Kristus ser vi i Holmsbu-Kristus en yngling som åpenbarer seg i form av Balder som en lyn-, sol- og ildgud, og som eiketreguddom. Ved å påpeke et voksende vell av etnologiske og folkloristiske referanser som kan leses ut av tegnene i hele den kolossale Kristus-skikkelsen og dens maleriske omgivelser, vil verket få høyere kvalitet.²⁷ Veien går



fra gammeltestamentenes profeter og kirkefedrene (Linköping) over Gjallarbrui i *Draumkvedet* (Notodden) til den gjenoppståtte, bålbrente solguden Balder. En skisse kan bli et mesterverk hvis vi arbeider videre langs de linjer jeg lanserer i denne forskningen. All form i bildet er båret frem av elementene i temaet, som blir tegn i maleriet satt ned som penselstrøk som en direkte følge av kunstnerens interesse av å vise den oppstandne Kristus som seirer over sin innveving i folketroen, en seier som skjer på folketroens egen hjemmebane.



Henrik Sørensen:
Holmsbu-Kristus (1955–1958).
Foto: Bjørn Johnsen

Dette kan også uttrykkes slik: Man ser mer jo mer man ser. Denne setningen er ikke tautologisk. For eksempel vil noen av Edvard Munchs løse, «slurvete» og «uferdige» malerier få høyere kvalitet hvis vi sammenligner dem med Gustav Klimts kvinnefremstillinger. Klimts integrering av

figur og omgivelser i et erotisk plasma gjør blad- og fruktornamentet rundt kvinnefiguren hos Munch (for eksempel portrettet av Ingeborg Kaurin fra 1912) enda mer meningsfullt.²⁸ Modellen har treet som hodepryd, avorientalisert i forhold til de moderne wienerne og plassert i en frukt-hage i Oslofjordområdet. Og Munchs bilde blir bedre! – for vi ser nå mer. Slike relasjoner er med på å skape kunstnerisk kvalitet, og de kan kunsthistorisk argumenteres godt og logisk for. Nye innsyn i Klimts verden kan dra bort slør foran Munchs verden. Og nye innsyn i Munchs verden kan få oss til å skjønne Klimts endring av teknikk rundt 1912 (kanskje han har sett enda mer på Munch?) Man ser en annen – og bedre – Munch ved siden av Klimt (eller Egon Schiele) – og vice versa – enn uten denne relasjonen, en relasjon som også tjener som et faktum.

*

Kvalitet som kunsthistorisk praksisverktøy

Kunstnerisk kvalitet er for meg noe som kjennetegner de fakta som representerer noe, som er formgitt som noe som relaterer seg til dette *noe*. Dette *noe* er et faktum som kan identifiseres utvendig, som er sansbart, og som kan bli en felles referanse for kunstner og betrakter, fortolker og leser. Relasjonen mellom det sansbare og det meningsfulle er ikke stabil, men nettopp skiftende blant annet etter hvilken fortolkningsmengde og påvirkningsfunksjon verket har blitt tillagt og kan vise til gjennom tiden i en kultur. Derfor er kunstnerisk kvalitet for meg noe som kjennetegner disse komplekse, språklige strukturerte faktaene, som vi kan bli enige om hva omfatter, og det kan etter hvert bli



ganske mye. Kunstnerisk kvalitet kjenner de verk som gir kunstnere noe å bryne seg på, kunsthistorikere og kritikere mye å tenke på, mye å fortolke, mye å vise og sammenstille og mye å skrive om og snakke om. Derfor bør man vente en god stund før man bygger en kvalitetssamling i et museum for kunst- og kulturhistorie.²⁹ Man må se hvilke verk som øker mest i kvalitet.

Hvis man ønsker å se dette essayet også som et innlegg i debatten om hvem som bør lede norske, konsoliderte museer, så er det fullt mulig. En museumsleder er en Janus-figur, med ett ansikt vendt mot stab og de andre museumsinstitusjonene, det andre mot styre, presse og bevilgende offentlighet. Det er viktig at disse to ansiktene sitter på samme hode, og at de faglige hensyn og kulturpolitiske forpliktelser museet bærer med seg som arv og skjebne, fullt ut blir vist mot begge disse virkeligheter. I våre dager er det ikke bare folk med papirer fra universitetenes kunsthistorieinstitutter som innehar denne kompetansen og holdningen. Det er snakk om reell kompetanse, ikke en tilfeldig «posisjon». Gallerister, samlere og andre kan gjennom års arbeid og refleksjon bli troverdige og nyttige aktører innen kunst- og museumslivet.

*

Høy kvalitet eksisterer og er nødvendig for en høyverdig kultur, og det er pragmatisk bestemt, ofte knyttet til de verk som de fleste forstår som «skjønne» (som klassisk gresk skulptur, renessansemaleri og jugenddesign), og ikke – langt fra – bare de kunsthistoriske mesterverkene. En fordel med et pragmatisk og dynamisk kvalitetsbegrep er at det også rommer den uskjønne kunsten og dermed utgjør «a difference that makes a difference». Det er liten plass

til sjarlatanenes pretensjoner i denne type kvalitetsvurdering, for det å arbeide i en kultur med et slikt kvalitetsbegrep – i både fagfellers og andre interessertes fulle påsyn – er krevende og forpliktende. Spørsmålet blir om dette kvalitetssynet gir kunsthistorikere et fortrinn, og svaret er nok «ja».³⁰ Men det fortrinnet er tidsbegrenset, og fortrinnet svekkes jo flere som ønsker å komme kunstverk forstått som høyverdige på denne måten, i møte. Fortrinnet minker i den grad tilskueren nærmer seg tingene kunsthistorisk, fortolkende og vurderende. Det pragmatiske kvalitetsbegrep som er foreslått i dette essayet, setter ikke tilskueren i en passiv og rent mottagende rolle. En fenomenologisk tilnærming og full forståelse for «the beholder's share» er en forutsetning for denne måten å oppleve, tenke og arbeide på. Men det finnes ingen «quick fix».

I vår tid, hvor den internasjonale populismen og antiintellektualismen, den flytende modernitet og dens «alles kamp mot alle» allerede er godt innenfor døra, er det særlig viktig å være kritisk oppmerksom på «engasjement og innspill» fra den *pretensjøs sjarlatan*, uansett i hvilken form eller fra hvilket hold hun braser inn i kulturlivet på. Et av populismens langsiktige kulturpolitiske mål er antagelig å forkaste hele forestillingen om kunstnerisk kvalitet, enten den er idealistisk, klassisk-akademisk, avantgardistisk eller pragmatisk dynamisk, og at det ikke lenger skal være noen forskjell på Racine og den pretensjøs sjarlatans produkter.³¹

*

Bare ved anvendelsen av et pragmatisk, kunsthistorisk kvalitetsbegrep blir ting tatt inn som en del av kunstbegrepet og kan gå inn i kunsthistorien og kulturhistorien – og alt annet, vel, det er alt annet.



Åsmund Thorkildsen (f.1954) er kunsthistoriker og museumsdirektør. Intendant Kunsternes Hus 1988–1999. Direktør Astrup Fearnley Museet 1999–2001. Professor II i kunstteori ved Kunsthøyskolen i Oslo fra 1998. Direktør Drammens Museum fra 2001. Thorkildsen har gjennom de siste 28 årene kuratert et betydelig antall utstillinger og publisert bredt om billedkunst, kunsthåndverk og arkitektur. Mellom 1985 og 2000 var han kunstkritiker i Drammens Tidende.

Noter

¹ Det pragmatiske det vises til i dette essayet, er et resultat av langvarig lesning av de amerikanske pragmatikerne William James, Charles Sanders Peirce og – ikke minst – John Dewey. Disse tre ulike tenkerne har til felles at de ikke konsentrerer seg om filosofiens metafysiske problemstillinger, men om de problemstillinger og idéer som får praktisk betydning for menneskers liv. Dette viser seg blant annet i deres forhold til sikkerhet i argumentasjon og sannhet om saksforhold. Sannhet og sikker kunnskap er noe vi forsøker å nærme oss gjennom faktainnsamling, analyse, systematisering, argumentasjon og så videre. En sannhet gjelder frem til noen har kommet med en mer overbevisende fremleggelse. Sannhet er noe vi søker og forhåpentligvis kommer nærmere, men som vi ennå ikke har. Det er viktig for forståelsen av det pragmatiske kvalitetsbegrepet som fremlegges her, at det ses som *pragmatistisk* i filosofisk forstand og ikke som en lettvinnt måte for å unngå prinsipper og gå rundt og utenom vanskelige forhold i dagliglivet – snarere tvert imot. Jeg bruker ordene «pragmatisk» og «pragmatistisk» om hverandre, men betydningen er hele tiden den filosofisk forankrede.

² Sammenhengen mellom det sanne og det skjønne var en romantisk oppfatning («knowing» blir det en person subjektivt mener

å vite), blant annet gitt uttrykk i avslutningen av John Keats' *Ode on a Grecian Urn* (1820): «Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know.»

³ Sitert fra *Philosophical Writings of Peirce*, Dover Publications, Inc., New York (1940, 1955), side 121.

⁴ Immanuel Kant, *Critique of Judgement* (1790), sitert fra den engelske oversettelsen fra 1987, side 51.

⁵ *Ibid.*, side 190.

⁶ Det gjelder både ting som er skapt etter 1790, og de tolkninger som de siste to hundre år har revurdert kvaliteten og betydningen av den antikke og historiske kulturens kunstprodukter.

⁷ Habitusbegrepet jeg har i tankene, er Pierre Bourdieus begrep, slik han forklarer det i boken *Distinksjonen* fra 1979. Boken er en sosiologisk kritikk av dømmekraften. «Habitus» er den holdning, den smak og det kulturelle forbruk og orientering en person har, som Bourdieu hevder er klassebestemt.

⁸ I denne sammenheng går jeg raskt forbi Bourdieu, siden hans analyser både er selvfølgerlige og begrensede i mitt forsøk på å danne et dynamisk og pragmatistisk kvalitetsbegrep. Bourdieus analyser kritiseres av Rancièr som et eksempel på enda en type dominans i tradisjonen etter Platons *Republikken*. Se kapitlet om Bourdieu i Jacques Rancièr, *The Philosopher and His Poor* (1983, på engelsk i 2004).

⁹ Lev Trotskij tar opp dette med en forsinkelse i den brede befolkningens tilgang på den mest høyverdige kulturen i essayet «Litteratur og revolusjon» fra 1923, mens Theodor W. Adorno behandler dette viktige spørsmålet både i foredraget/essayet «Funksjonalisme i dag» fra 1965 og i den store avhandlingen *Estetisk Teori* fra 1970.

¹⁰ Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (1795), sitert fra den amerikanske utgaven (1954, 2004), Dover-utgaven, New Haven, side 80.

¹¹ Jacques Rancièr, *Dissensus – On politics and aesthetics* (2010), London og New York, side 115.

¹² *Ibid.*, side 116–117.



¹³ Ibid., side 117.

¹⁴ 1800-tallets og store deler av 1900-tallets tenkere om kunst, kultur og samfunn har inntatt en evolusjonistisk holdning til utvikling av sivilisasjoner, der en avantgarde utvikler nye kulturformer og andre grupper følger etter, hjulpet frem av disse mest avanserte til å komme videre. For noen kunne nok dette være knyttet til historiske prosesser. For andre måtte en kommunistisk revolusjon til for å frigjøre menneskene fra utnyttelse, og at utopien en gang som en følge ville gi alle tilgang på de edleste opplevelser. En kultursosiologisk påpekning av klassebestemte terskler inn til det som ble oppfattet som mest høyverdig kultur, kan gi en pedagogisk tilnærming til dette, selv om det skjer i samtid, og uavhengig av samfunnomveltninger. Rancièr har påpekt at dette kan skje på individnivå og familiebasis også før den store samfunnsomveltningen, særlig i bøkene *Dissensus* (2010), *The Ignorant Schoolmaster* (1987) og særlig *Proletarian Nights, Worker's Dreams in 19th Century France* (1981). I boken *The Philosopher and his Poor* (2004) tar han et oppgjør med avantgarden, filosofen, fyrsten, sosiologikongen som hever seg over menneskene han skal føre fremover.

¹⁵ Ibid., side 118.

¹⁶ Schiller, side 81.

¹⁷ Jeg hevder ikke at slike følelser ikke finnes, men de kan ikke brukes til pragmatisk å vurdere kunsthistorisk og kunstkritisk kvalitet, slik jeg argumenterer for det i dette essayet.

Wittgensteins setning kan oversettes med «Om det man ikke kan tale, må man tie.»

¹⁸ Jeg ser ikke at en kulturpolitisk «posisjon» er tilstrekkelig garantist for en tolknings eller kvalitetsvurderings betydning. For meg er argumenter og tolkninger forpliktende og må kontrolleres i den spesielle artikkelen, utsagnet, utstillingsformuleringen, direkte og i hvert enkelt tilfelle for å unngå maktpilletets posisjoner.

¹⁹ Å skille mellom nytteverdi og skjønnhetsverdi gjøres konseptuelt og i språket, det kan ikke skilles i en reflektert fullstendig kunsterfaring, som erfaring.

²⁰ Her er eksemplene Sullivan nevner som kriterier for funksjonalismen: «Whether it be the sweeping eagle in flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law.» Sitert fra Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and other writings* (1947), New York, side 208. Det demokratiske hos Sullivan forutsetter at vi befinner oss i en kultur der arbeidskjøper og arbeidsselger i sitt motsetningsforhold har en felles arena og gjensidig avhengighet gjennom det Zygmunt Bauman i boken *Liquid Modernity* fra 2010 kaller «Solid Modernity».

²¹ «Lik intelligens» betyr ikke lik IQ eller samme kunnskapsnivå, innsikt eller kunstneriske talent. Rancièr tar opp akkurat dette, som lett kan misforstås ved en overfladisk, populistisk lesning. Han starter med et sitat av Jacotot: «We believe ourselves to be Racine, and we are right.» Han går videre med: «This belief has nothing to do with any charlatan's pretensions. It in no way implies that our verse is as good as Racine's, or that it will soon be. [...] We know first through him that we are people like him.» Jacques Rancièr, *The Ignorant Schoolmaster* (1987), sitert fra 2007-utgaven av den amerikanske oversettelsen fra 1991, side 70. Se også side 96.

²² *Dissensus*, side 131.

²³ Ibid., side 131.

²⁴ Kvalitetsbegrepet i kunsthistorien omfatter det som finnes i museene og som flere generasjoners konsensus har skrevet inn i en kanon, men også den uskjønne kunsten, avantgardens urene fenomener, er tatt inn i kanon og utgjør i dag eksempler på høy kvalitet *uten* å gi den spontane og interesseløse følelsen av skjønnhetsglede.

²⁵ En kroppsner, fenomenologisk opplevelse og analyse av for eksempel malerier, hageanlegg eller arkitektur, har utvilsomt sin «erotics», men åpner allikevel for tolkninger.

²⁶ Det er ingen fast og nødvendig relasjon mellom et kunstverks kunstneriske og økono-



miske verdi/kvalitet. Men det er ikke en ikke-relasjon heller.

²⁷ Poenget her er at tegnene kan lokaliseres i maleriet og vises som representasjoner av temaer i den rike religionshistoriske, etnologiske og folkloristiske litteraturen som har tolket disse tradisjonene og deres forvandling og flere tusenårige vei fra Midtøsten, gjennom et Europa i full bredde og opp til Norden.

²⁸ Om Klimts og Schieles erotiske plasma, se Åsmund Thorkildsen: *Carroll Dunham Monotypes 2005–2015* (2016), Prestel: München/London/New York.

²⁹ Disse betraktningene ligger tett opp til den såkalte *significance*-metoden som kan brukes når norske museer nå skal prioritere samlingene sine.

³⁰ Dette kvalitetsbegrepet skaper et problem for kunstnerens og arkitektens og treskjærernes bestemmelse av kvalitet utover en formal, akademisk og teknisk utførelse i forhold til en kanons regler i samtiden. For dette dynamiske og historiske synet gjør at kunstverkets kvalitet *ikke er bestemt når kunstprodusentene sender det fra seg*. Antageligvis er det de kunstnere, arkitekter, designere og kunsthåndverkere som arbeider mest intenst innenfor de rikholdige kulturelle sekvenser eller problemkomplekser som legger til rette for mange og varierte tolk-

ninger, og som dermed muliggjør fremtidig kvalitetsøkning, som etter hvert vil oppnå en fremtredende plass i kunsthistorien. Men dette er noe som hverken kunstnerne selv eller noen andre har full kontroll over. Marcel Duchamps *Fontene* (1917) kunne lett ha endt opp som en ubetydelig fotnote i kunsthistorien. Dette betyr *ikke* at hva som helst kan oppnå høy kvalitet.

³¹ En tendens til dette har vært merkbart siden 1970-årene, for eksempel med den nye etnologiens bevegelse bort fra på den ene siden å stille spørsmål til et kulturelt faktum om «hva?» (tolkning og innholdskvalitet), «hvordan?» (formkvalitet og tolkning) eller «hvorfor?» (hvilken interesse eller funksjon har ført til at tingen ble skapt?) til på den annen side å oppfordre til «doing» – «doing folklore». Med en slik bevegelse kan kvalitet bli kvalitetsløs ved at kvalitetsdistinksjonen blir slukt av et «at». Det er ikke så viktig *hva* eller *hvordan* eller *hvorfor* du synger, men *at* du synger. Det er ikke så viktig om den «svedjerug» («*hva*») du sår, kommer opp som havre og ikke som rug, men *at* du sådde. I slike situasjoner er det umulig å tolke, umulig å vurdere, umulig å prioritere, umulig å formidle. Det er ikke lenger noen relasjon (hverken fast eller skiftende) mellom det å så og det å høste, og det er både et faglig og moralsk problem.

