

Joar Skrede

Nasjonalgalleriets basisutstilling *Kunst 1*

- om museale tumulter

Sammendrag

Basisutstillingen Kunst 1 ved Nasjonalgalleriet i 2005 var i stor grad en tematisk ordnet utstilling og ikke kronologisk ordnet, som tidligere. Dette utløste mye debatt i media. Artikkelen presenterer noen resonnement som kan bidra til å forstå bakgrunnen for konflikten. Debattantenes måte å argumentere på og hva argumentene impliserer av ulike historiesyn blir belyst. Det blir brukt et analytisk skille mellom sentrifugal og sentripetal lesning av kunst. Dette leder til at det avslutningsvis identifiseres en viss interdiskursivitet mellom den klassiske og moderne kunst – forstått som at den eldre kunsten behandles som samtidig.

Nøkkelord: Sentrifugal, sentripetal, kronologisk, tematisk, klassisk kunst, moderne kunst, interdiskursivitet.

Innledning

I denne artikkelen vil jeg rette oppmerksomheten mot en av de mest opphetede debattene i norsk kulturliv de senere år: Debatten rundt Nasjonalgalleriets tematiske basisutstilling i 2005. Bakgrunnen er som følger: I juli 2003 etableres Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design under ledelse av direktør Sune Nordgren. Det nye museet er en fusjon av de tidligere autonome enhetene Nasjonalgalleriet, Museet for samtidskunst, Kunstindustrimuseet og Arkitekturmuseet. Målsettingen er å opparbeide en mer slagkraftig museumsenhet gjennom en felles organisatorisk plattform (Kulturdepartementet 1999:112-113). For å markere sammenslåingen ble utstillingen "Kyss frosken! Forvandlingens kunst" arrangert på Tullinløkka. Parolen "Alle snakker om museet" ble valgt som slagord for den prosess å gjøre Nasjonalmuseet til en storslått kulturinstitusjon. Som et ledd i sammenslåingen åpnet Nasjonalgalleriet 12. februar 2005 sin nye basisutstilling – *Kunst 1* – en utstilling som utløste mye rabalder og debatt i media. Sjelden har et slagord for en museal fusjon foregrepet begivenhetene i den grad bevitnet her, dog med uintendert negativt fortegn.

Den nye basisutstillingen var i stor grad en tematisk ordnet utstilling og ikke en kronologisk ordnet, som tidligere. Verkene ble nå samlet ut fra den grad de rent ikonografisk ledet oppmerksomheten mot det tema som søktes belyst. Dette medførte at den tidligere kronologiske, og derav stilistiske, ordningen ble oppløst til fordel for en mer heterogen, stilistisk sammensetning. En fant nå eksempelvis Edwards Munchs "Eventyrskogen" fra 1903 sidestilt med Marianne Heskens "Mountains of the Mind" fra 1988, et abstrakt moderne computermaleri i fluorescerende farger, under det felles temaet "landskap". En fant to fotografi fra 1993 av samtidskunstner Fin Serck-Hanssen, som viste nærbilder av ansiktene til to aidssyke mennesker, hengende på hver sin side av Eilif Peterssens "Christian II under tegner dødsdommen over Torben Oxe" fra 1875, under det felles temaet "figurkomposisjon".

Tidligere kulturminister Lars Roar Langslet hevdet galleriet var likvidert og blitt et offer for "postmoderne synsing" (Bjørkeng 2005:8). Som jeg vil komme tilbake til, hevdet andre at omrokkingen var kreativ nytenkning helt nødvendig for at kunsten skulle kunne gjenspeile den tid vi lever i, og opprettholde sin legitimitet. Forsvarerne av utstillingsendringene sa at utstillingen viser det kontingente ved historien, at utstillingen på en utsøkt måte får frem at historien er en konstruksjon, og at den kunne vært skrevet på en annen måte. Kritikerne hevdet at Nasjonalgalleriet har en konserverende og dannende funksjon, er viktig for Norges nasjonale selvfølelse, og at utstillingen derav burde være slik den hadde vært,

visende et bredt utvalg av norske og utenlandske hovedverk, ordnet kronologisk og etter nasjonale og geografiske skoler.

Utstillingen ble demontert vinteren 2007 og en ny basisutstilling åpnet 17. mars samme år – i stor grad den samme kronologiske utstillingen som henger i galleriet i dag¹. Debatten stilnet da temmelig fort og krangelen flyttet seg fra kunstfaglige prioriteringer til organisatoriske utfordringer ved museet. Jeg skal i det følgende dvele litt ved utstillingen Kunst 1 og se på hvordan debattantene argumenterte for sitt historiesyn og sine prioriteringer. Jeg vil deretter forsøke å vise at deler av debatten ble utløst av en tilbøyelighet til å behandle den klassiske kunsten som samtidig.

Fortiden er ikke hva den en gang var

Dagbladet var på vandring i Nasjonalgalleriet med Sune Nordgren før utstillingsåpningen 12. februar 2005. Her sier Nordgren at Leiv Eiriksson er henvist tilbake til Folkemuseet, der han hører hjemme (Sørheim 2005, 12. februar:42). Verket som tidligere hang i trappehallen er nå erstattet med et fargesprakende verk av modernisten Thorvald Hellesen. Tekstilveggene var ”grusomme”, forteller Nordgren, og viser frem de nymalte i ”stilren” grå farge (Sørheim 2005, 12. februar:42). I tillegg kan han fortelle at Munchrommet nå er historie. Munch er ikke lenger et isolert ikon, men har blitt satt inn i en sammenheng. Det gamle Munchrommet var et mausoleum, sier Nordgren. Utstillingen skal ikke være en gravplass, men den skal leve. Hver generasjon bør se historien med egne øyne, forteller Nordgren, for det har han og Nasjonalgalleriet gjort. Avslutningsvis i intervjuet tar Nordgren et magisk ahistorisk grep og sier at han har sett kunsten med ”tidløse” øyne. Han venter seg reaksjoner på utstillingen, men sier det er viktig at hver generasjon setter spørsmålsteget ved sin historie (Sørheim 2005, 12. februar:43). Nordgren trekker her på konstruktivistisk historieforståelse om at historien skapes i nåtid og at det ikke er noe gitt ved den (Jørgensen og Phillips 1999:14). Det er viktig for ham å stadig sette den på prøve og utfordre hevdvunne oppfatninger.

Nordgrens bruk av metaforer blir raskt overgått av tidligere kulturminister Lars Roar Langslet. Hans leserinnlegg i Aftenposten 2. mars 2005 kan tjene som bilde på den idealtypiske kritiker. Hans retorikk er særegen – men synspunktene er dekkende for den utstillingskritiske fraksjon:

Nasjonalgalleriet er forsvunnet. Først ble det avskaffet i navnet, gjennom den store museumsfusjonen som kulturbyråkratene satte i verk, Gud vet hvorfor, bortsett fra at de liker fusjoner. Så ble det avskaffet i gavnet, gjennom den ”basisutstillingen” som nå fyller salene – en postmodernistisk kunst-ragu med moteriktige innslag av sjokk-kontraster mellom gammelt og nytt. Alt som ikke passet inn i dette subjektive utplukket, er forsvunnet fra veggene, og andre rom stengt.

Det underligste er at så få har slått alarm mot den postmoderne tsunamien som nå skyller inn over vår billedkunstneriske museumsverden. En basis-institusjon i norsk kulturliv er blitt likvidert i all stillhet, og få har begynt å registrere ofre og ødeleggelser.

Alle kulturland jeg kjenner, har et ”nasjonalgalleri” med sin hovedoppgave i permanent presentasjon av grunnstammen i landets billedkunst gjennom tidene, ordnet i epoker og tradisjonslinjer som sammenlagt skal gi et mest mulig fullstendig bilde. Det er viktig for det brede publikum at en så omfattende og allsidig mønstring av grunnstammen er tilgjengelig, og det er avgjørende for kunsthistorisk forskning at den har et slikt arbeidssted.

(...) hos oss skal historiedimensjonen som målestokk for forståelse og opplevelse åpenbart kobles ut og erstattes med postmoderne synsing. Også Norge hadde sitt Nasjonalgalleri, helt fra 1842 til nå, med fremragende kunsthistorikere fra Lorentz Dietrichson til Knut Berg som ledere. I dag er det avskaffet, og dødsboet satt under administrasjon av en svensk utstillingsorganisasjon uten merkbar kyndighet i norsk kunsthistorie.

(...) Norsk kultur har ikke så trygge grunnmurer at en hjørnestein kan sprenges i stykker uten at det får alvorlige konsekvenser (Langslet 2005:10).

Langslets metaforbruk for å påkalle død og katastrofe ble så eksplisitt og tydelig at Nordgren i Dagbladet 4. mars jubler over det han ”mener er debatt-teknikk på høyt nivå” og at han (Langslet) har en ”helt fantastisk måte å uttrykke seg på! Han har virkelig ordets gave” (Sørheim 2005, 4. mars:53). Nordgren hadde uansett i et intervju i Aftenposten dagen før forsikret folk om at Langslet var konservativ og at han selv ”må få ta standpunkt til kunsten ut fra sin samtid” (Harbo 2005:8). Noe annet ville vel strengt tatt være umulig, men fokuset kan rettes mot samtid eller forsøksvis rekonstruksjon av fortid – begge deler gjøres imidlertid fra nåtid. Dette blir imidlertid ikke eksplisert nærmere, men førsteamanuensis Paul Grøtvedt plukker opp tråden 18. april samme år:

Hvis det er slik at kunsten ”til enhver tid leses med samtidens øyne”, gir det som nødvendig konsekvens at kunsthistorikeren også må finne ut hvordan fortidens øyne så på sin egen samtid. Ja, dette er faktisk kunsthistorikerens viktigste oppgave (Grøtvedt 2005:5).

Allerede i denne tidlige fasen utkrystalliseres to leirer av debattanter jeg vil kalle kritikere og forsvarere. Forsvarerne av utstillingen vektlegger vår tids nytte av kunsten, hva kunsten kan gjøre for oss. De ønsker å foreta en historisk revitalisering av den ved å sette den inn i nye sammenhenger. Den historiske klo skal ikke legge for sterke føringer på dagens persepsjon. De trekker på postmoderne historieforståelse om at historien er en konstruksjon, noe som betyr at den *kunne* vært konstruert på en annen måte. De ønsker å stille spørsmål ved historien og problematisere den. De forneker begreper som objektivitet og sannhet. Kurator ved Nasjonalgalleriet, Øystein Ustvedt, forsvarer et slikt historiesyn:

(...) kunsten i den historisk-kronologiske gjennomgangen har en lei tendens til å bli redusert til eksempler på kjente kunsthistoriske stilretninger, bevegelser eller epoker. (...) Det andre aspektet er denne kodens tendens til å betone kunstmuseet som en nøytral aktør som så å si avdekker kunsthistorien med stor K. Museet viser frem kunsthistorien slik den ”egentlig var”. Fordi denne forståelsesrammen er så sterkt etablert og innarbeidet i vår bevissthet har vi lett for å glemme/fortrenge at også dette perspektivet er en konstruksjon. Det blir stående som en ”naturlig” forståelsesramme for kunsten. Problemet er at ingenting er naturlig eller gitt på et museum, like lite som et perspektiv er mer riktig eller sant enn et annet. Historien er ugjenkallelig tapt og den lar seg ikke gripe. Den må derfor fremføres og gjenskapes. På museet fremstår kunstverket som løsrevet fra sin naturlige, autentiske sammenheng og i vår montering har vi søkt å tydeliggjøre hvordan kunstmuseet går inn og kompenserer for dette tapet ved å produsere nye forståelsesrammer (Ustvedt 2005:37).

Kritikerne mener derimot ikke at historien er ugjenkallelig tapt, slik Ustvedt hevder, men at de nye forståelsesrammene er basert på syensing. De mener Nasjonalgalleriet plikter å vise et kronologisk representativt utvalg av nasjonens kunst, spesielt med tanke på konservering av kulturarv og tilrettelegging for forskning. Kritikerne vektlegger at historien er forankret i nasjonens erfaringer og derfor ikke kan utraderes med et pennestrøk. Kunsthistoriker Ole Henrik Moes begrep *derridantisk lirumlarum*, trolig lansert med en viss språklig stolthet, kan dekke kritikernes syn på postmoderne historieforståelse (Sky 2005:27).

Den vanskelige ideologien

Den gamle kronologiske utstillingspraksis blir av mange forsvarere forkastet som ideologisk vrakgods. Lyotards (1984) parole om de store fortellingens død finner gjenklang i mange av forsvarernes ytringer. Nå var utstillingen i stor grad løsrevet fra de kronologiske føringene og problematiserte i større grad selve utstillingspraksisen som ideologiformidler. Daværende rektor ved Kunsthøgskolen, Peter Butenschøn, skrev i Dagbladet 8. mars 2005 at ”også en

stram kronologi er dypt subjektiv og må bygges på kunstfaglig skjønn” (Butenschøn 2005:43). Han sier at all kunst ”kontinuerlig oppdages og omtolkes” og at ”det er tilstrekkelig mange museer rundt i verden som fremdeles fungerer som mausoleer” (Butenschøn 2005:43). Deretter fremsetter han noe som ligner et aksiom: ”Det ligger i kunstens særlige oppgave å stille stadig nye spørsmål, være uforutsigbar og konfronterende, og stadig tilby uventede svar på spørsmål som ikke en gang har vært stilt” (Butenschøn 2005:43).

Over ett år senere, 5. april 2006, viderefører han en lignende argumentasjon når han omtaler kunstneriske vurderinger. Han skriver at det:

(...) bør utvises betydelig ydmykhet og åpenhet for at det er snakk om tolkninger, hypoteser, faglig begrunnede prioriteringer, men at det ikke kan gis noen fasit, noen nasjonalt vedtatt kanon. Bør vi ikke ha flere fortellinger, og bør de ikke settes under debatt?” (Butenschøn 2006:11).

Paul Grøtvedt skriver 14 dager senere, ironisk, at Butenschøn ”har skjønt såpass at skal man ta innersvingen på kunsthistorien må man relativisere den” (Grøtvedt 2006:11). Han skriver videre:

Denne postmoderne klisjeen er nå så utvannet at den bare kompromitterer brukeren. For hvis det er slik at den ene fortellingen ikke er mer sann og historisk gyldig enn den andre, kan han vel holde tann for tunge. For Butenschøn og andre med samme relativistiske grunnsyn, representerer bruken av begrepet ”fortelling” som kritisk redskap en farefull strategi. Den har en bomberangeffekt som undergraver eget ståsted. Alle ”fortellinger” er nemlig like gyldige. Følgelig kan Butenschøn heller ikke kritisere kunsthistorikerne for å ha en ugyldig ”fortelling”. I så fall må han tre ut av den faglige diskursen, men da koker det hele ned til politiske revestreker (Grøtvedt 2006:11).

Som Grøtvedt påpeker, er postmodernismen selv en ideologi. Prinsipiell historieavvisning er en like totaliserende ideologi som å forfekte historiens lineære fremvekst. Å hevde at ens egen fortelling er den eneste riktige, blir selvrefererende inkonsistent. Da måtte det eksistere en annen virkelighet for den som var i besittelse av *Sannheten*, og det kan ikke forsvares med edruelig argumentasjon. Derimot kan den prinsipielt riktige, men også potensielt destruktive relativismen, få fornyet giv om en forankrer den i empiri og konvensjoner. Vektskålen har imidlertid vist seg vanskelig å balansere for noen av debattantene. Det virker ofte som forsvarerne av utstillingen brukte den prinsipielle historiske kontingens til inntekt for at *enhver* fortolkning av historien var like riktig. Et eksempel på dette er Øystein Ustvedts uttalelse om at et perspektiv ikke er mer riktig eller sant enn et annet (Ustvedt 2005:37). Han skiller ikke mellom det Habermas kaller sannhet og normativ riktighet. Riktighet er noe en kommer frem til i dialog med andre mennesker gjennom kraften i de bedre argumenter. Vi aksepterer ytringer som gyldige dersom vi finner dem akseptable (Habermas 1999:152). Det er blant annet slik konvensjoner har blitt opparbeidet – folk har funnet dem fornuftige og egnede. Noen som har gjort gode forsøk på å balansere dette, er kommentatorene. De har i kraft av sin posisjon kunnet ta både ett og to skritt tilbake og sett debatten lenger utenfra. Kulturredaktør Lena Lindgren i Morgenbladet skriver eksempelvis 11. februar 2005 at forestillingen om at ”de store fortellingene er over” er en av vår tids sterkeste fortellinger. ”Det er når vi tror på den at det begynner å bli ubehagelig” (Lindgren 2005:25). Likevel har denne selvransakende innsikten vist seg vanskelig å ta innover seg for mange av utstillingens forsvarere. Så sent som 13. september 2006 uttaler direktøren ved Drammens Museum, Åsmund Thorkildsen, følgende i et intervju: ”(...) enkelte orker ikke tanken på at ’Den store fortellingen’ er over” (Brække 2006, 13. september:34). Seniorкуратор ved Nasjonalgalleriet, Andrea Kroksnes, skriver at den tidligere direktøren ved galleriet, Knut Berg, favoriserte den

gamle utstillingen fremfor den nye. Deretter legger hun til at det gjerne ikke er så rart, siden han har blitt formet av de ideologiske strømningene i sin samtid (Kroksnes 2005:67-68). Men dette må også gjelde for Kroksnes – hun må være formet av *sin* tids ideologi. Det paradoksale er at Kroksnes ikke fremviste en slik selvransakende innsikt.

En talende tale

Daværende direktør ved Bergen kunstmuseum – og nåværende direktør ved Nasjonalmuseet – Audun Eckhoff, vurderer en spesifikk sidestilling av Christian Krohgs og Edvard Munchs syke barn:

Krohgs krystallklare, fotografiske fremstilling passer dårlig ved siden av Munchs formoppløsende eksperimentbilde. På tross av tematisk likhet tilhører de to verkene forskjellige verdener. Det problematiske ligger ikke i å sammenligne de to bildene – det har vært gjort talløse ganger siden de ble malt. Problemet er å sammenstille dem fysisk. En utstilling er noe annet enn en artikkel (Eckhoff 2005:27).

Eckhoff fremsetter her sin personlige vurdering av sidestillingen av Munch og Krohg – noe han i følge Ustvedt skal ha full rett til (Ustvedt 2005:37). Det er i så måte et litt uventet svar kuratoren kommer med seks dager senere:

Kortslutningen ligger allerede i beskrivelsen av Krohgs bilde. Dette verket er nemlig ikke en ”krystallklar, fotografisk fremstilling”. Overflattisk sett kan det nok fortone seg som et fotografi, men ved nærsyn fremstår den maleriske behandlingen av stoff og overflate som, ja, påtakelig malerisk. Her gjør Krohgs pensel noe fotografiet aldri har maktet, den anskueliggjør forskjellige stofflige overflater og teksturer. Under det fotografiske ytre finner vi en betoning av maleriets særegne virkemidler, farger og former satt på en flate. Bildet er da også blitt omtalt som ”En studie i hvitt”. Dette er trekk som ikke bare knytter an til Munchs ”Det syke barn” på en tankevekkende måte, men også til frembruddet av det moderne maleriet i Norge. Sammenstillingen viser at selv det mest revolusjonerende og gripende bilde i vår kunsthistorie har sine røtter og forutsetninger. Når Munch for alvor tar spranget over i det nye og ukjente med sitt syke barn, står han på Krohgs bunnsolide skuldre. At sammenstillingen virker forstyrrende på Eckhoffs meget trente øye er så sin sak, men så galt kan det altså gå når man er mer opptatt av å felle estetiske dommer enn å stille seg spørrende overfor hva man faktisk ser ... (Ustvedt 2005:37).

Den mulige formale lesningen Eckhoff skisserer, blir fullstendig avvist av Ustvedt. Han presenterer sin egen versjon, som ikke bare forholder seg til det formale ved bildene, men også til det kronologiske utviklingsløp de henviser til – altså en hybrid leseform. Det er her passende å minne om hans egen (og museets) uttalelse om at maksimen for hele hans utstillingspraksis er at ”ingenting er naturlig eller gitt på et museum, like lite som et perspektiv er mer riktig eller sant enn et annet” (Ustvedt 2005:37). Ustvedt fremviser her en klassisk diskrepans mellom liv og lære. Hans kritikk av Eckhoff ender i et eksempel på undergraving av eget ståsted som kan være vanskelig å sno seg ut av – med mindre maksimen oppheves – og distinksjonen mellom sannhet og normativ riktighet igjen anerkjennes.

For å unngå å komme i slike situasjoner for ettertiden, uansett hvem det måtte gjelde, kan Habermas’ formalpragmatiske forutsetninger for seriøse samtaler være til hjelp. Habermas vender oppmerksomheten mot at ”spørsmålet om gyldigheten av en setning ikke lenger betraktes som et spørsmål om det objektive forhold mellom språk og verden, løst fra kommunikasjonsforløpet” (Habermas 1999:151). Etter det han kaller den epistemiske vending innen sannhetssemantikken, er det derimot tre faktorer som må være oppfylt: det vi sier må være sant, det må være normativt riktig og ytringen må være oppriktig fremsatt (Habermas 1999:151-152). Disse tre faktorene tilhører sine respektive tre verdener – den objektive, den

sosiale og den subjektive. Det er korrespondansen mellom disse verdenene og det som ytres som vil avgjøre om en lytter vil bli overbevist av argumentasjonen eller ikke. Vedrørende Ustvedt, har han eksplisitt benektet at det er forskjell på sannhet og normativ riktighet. Gjennom sin praksis har han imidlertid vist at han opererer med en slik distinksjon: han hevder at hans egen versjon er riktig og at Eckhoffs er basert på en kortslutning. Dette fører til at argumentasjonen hans neppe kan være oppriktig fremsatt, og det er følgelig ikke naturlig å akseptere den som rasjonell – alt er ikke flytende likevel. Det er her passende å parafasere Giddens: Om postmodernismen er så ustabil med tanke på stabilisering av mening at det ikke er mulig å komme til noen form for forståelse, så hadde det heller ikke vært mulig å skrive en bok om det postmoderne tankegods (Giddens 1990:46-47). Postmodernismen som sådan må frikjennes. Det er overilt empirifjern bruk av den som bidrar til uenighetene.

To idealtypiske lesemåter

Det er mulig å innføre to idealtypiske lesemåter i forhold til kunstobjekter: *sentripetal* og *sentrifugal* lesning (Krauss 1985:25-26)². I førstnevnte konsentrerer en seg om finlesing av overflater, en ser på lys, skygge, tekstur og andre rent formale elementer – generelt er oppmerksomheten rettet mot verket *per se*. Sistnevnte handler i større grad om tankevirksomhet som er rettet ut over verkets fysiske materialitet. En begrunnelse for denne distinksjonen kan gjøres gjennom en kort historisk gjennomgang.

Før mot slutten av 1700-tallet var det ikke etablert en kunstinstitusjon (Danbolt 2001:144). Kunsten var fortsatt en del av det større samfunn og var som håndverk å regne. Den fungerte som markedsføring av keisere og den katolske kirke, eller den hadde andre politiske oppgaver. For at den skulle kunne utføre disse oppgavene, måtte billedtegnene være konvensjonelle – det vil si felles for de fleste. Iakttakeren måtte kunne tolke bildene om de skulle fungere til inntekt for kirkens oppslutning eller styrking av en keisers herredømme. Mot slutten av 1700-tallet starter en utdifferensiering av kunsten fra sine tidligere samfunnsmessige oppgaver. Den blir nå i økende grad autonom og kan konsentrere seg om seg selv. Det er først nå det utvikles et estetisk blikk slik vi kjenner det. I denne perioden etableres også den borgerlige salongen og museene hvor en kan møtes for å se på – og samtale om – kunst. Akademiene blir etablert som utdanningsinstitusjoner for malere og skulptører. Denne utdifferensieringen medfører at kunsten i større grad vendes innover mot seg selv. Den blir stadig mindre konvensjonell med tanke på felles referansepunkter. Billedtegnene kan ikke lenger oppfattes av alle, med mindre en kjenner kodene i kunstfeltet. Som Dag Sveen påpeker kom man langt med alminnelig livskunnskap for å forstå kunsten før i tiden. I dag er det bare kunnskap om kunsten som gjør den forståelig (Sveen 1995). Dette kulminerer med modernismens fremvekst tidlig i det 20. århundre med de første avantgardebevegelsene. Noen av disse fjerner også siste rest av konvensjonelle billedtegn. I de mest ytterliggående eksemplene finnes det ikke noe verk i det hele tatt – det konseptuelle trer i forgrunnen. Hvor den klassiske kunst i dag ofte leses sentripetalt, har den moderne kunst oftere et sentrifugalt fokus. Dette fordi ideene er overordnet. Når George Brecht i 1961 stiller ut et verk som kun består av ordene "Ice, Water, Steam" under overskriften "Three Aqueous Events", så er det ikke fordi en skal rette oppmerksomheten mot penselstrøk og perspektivlinjer. Verket er ikke annet enn ord på lerret. Poenget er at iakttakeren selv skal reflektere rundt denne underlige metamorfosen vannet kan foreta. Verkets materialitet er først og fremst en assosiasjonsforløser for den sentrifugale tanke (Skrede 2007:20).

En kan komme langt i samtidskunst uten å ha håndverksmessig kompetanse – så fremt en har gode idéer og får dem omsatt. Den eldre klassiske kunst er imidlertid basert på et håndverk som få mennesker behersker. En kan i dag la seg imponere av Christian Krohgs *Syk pike* utelukkende på grunn av det solide håndverket. Det er heller ikke mange som kan hugge ut naturalistiske skulpturer fra store steinblokker. Dette krever rett og slett særdeles gode

håndverksmessige evner og lang trening. Dette bidrar til at dagens blikk på den klassiske kunsten – idealtypisk – påkaller den sentripetale interesse i større grad enn samtidskunsten. Distinksjonen er på ingen måte gjensidig ekskluderende – moderne kunst er også opptatt av materialitet og den eldre fungerte også som assosiasjonsforløser – men jeg innfører distinksjonen her som ledd i en argumentasjonsrekke for å synliggjøre litt av hva debatten implisitt har handlet om. Begge lesestrategiene vil oftest være tilstede samtidig – men dette er ikke statiske størrelser. Mitt ærende er å identifisere en balanseforskyvning til fordel for den sentrifugale lesningen.

To utstillingsstrategier

Det er ikke bare kunstobjektene alder som påvirker balansen av henholdsvis sentrifugal og sentripetal lesning – dette påvirkes også av utstillingsgrepen. Stipendiat i museologi, Frank Falch, har laget en typologi over den kronologiske og den tematiske utstillingsformen. Den kronologiske ordning kaller han en *additativ* struktur, hvor verkene henviser til et historisk lineært utviklingsforløp. Tematiske utstillinger kopler han til et begrep om en *assosiativ* struktur (Falch 2004:102-103). Dette er en åpnere form som bidrar til at iakttakeren selv kan assosiere rundt de tema som søkes belyst. Begrepet om den assosiative struktur kan fungere synonymt med begrepet sentrifugal interesse. Tidligere hadde en i Nasjonalgalleriet kronologisk og stilistisk ordnede verker samlet på ett sted. Iakttakeren fikk se det han forventet å se og kunne konsentrere seg om verkene *per se*. En kunne drive finlesing av overflaten på maleriene, se på lys, penselstrøk, dybde, perspektiv og andre rent formale elementer – altså en sentripetal oppmerksomhet mot verket. Etter at store deler av utstillingen ble syntaktisk dekonstruert, blir iakttakeren overrasket over sammensetningen, eksempelvis av Munchs verk ved siden av Heskens abstrakte computermaleri. Verkene som sådan får svekket interesse som fysiske objekter, og iakttakeren blir stimulert til å bedrive tankevirksomhet som i større grad er vendt ut fra verkene (Skrede 2007:18). En undres over sammenstillingen og den sentrifugale interesse påkalles. En kan tolke Langslets forargelse som et uttrykk for denne dreiningen, der han sier at det nå bare tas hensyn til ”et formidlingsjag som søker sensasjonsdop og gøyale overraskelser” og at ”alt av historisk substans blir rørt sammen til et opplevelsesmiks etter modell av Tusenfryd og Frosken” (Langslet 2006:10). Det overraskende, kreative og grenseoverskridende dyrkes i større grad på bekostning av det bekreftende og vante.

Jeg hevder altså at interessen i større grad er sentrifugal i moderne enn i klassisk kunst. Etter modernismens fremvekst blir kunsten i stor grad selvrefleksiv og begynner å utforske forutsetninger for egen eksistens. Performance og konseptkunst blir viktig for å utforske forholdet mellom kunst og liv. Idéer blir like viktig eller viktigere enn verk. Seniorкурator Kroksnes stiller et retorisk spørsmål om hva som skjer når Munch og Heske henger side om side. Hun besvarer dette spørsmålet selv: ”uten å gå inn i en konkret analyse av *hva* som skjer, er det klart at *noe* skjer” (Kroksnes 2005:69). Kroksnes mener her at sidestillingen av disse bildene med sikkerhet påkaller en reaksjon hos iakttakeren, men går ikke inn i spørsmålet om hvilken reaksjon dette er. Dette er en demokratisk vridning som gir publikum rett til å ha mange forskjellige private opplevelser av kunsten, men det er også naturlig å tolke dette som en indikasjon på at den klassiske kunst i tiltakende grad absorberes i det sentrifugale assosiasjonsforløsende prinsipp. Jeg vil nå derfor rette oppmerksomheten mot et fenomen som mange forsvarere av basisutstillingen Kunst 1 har til felles – behandlingen av den klassiske kunst som samtidig.

Den sentrifugale lesnings tilbakevirkende kraft

En kan tolke basisutstillingen Kunst 1 som at den kronologiske oppløsning, og tematiske ordning, nå også skulle stimulere til sentrifugal lesning av den klassiske kunst. Dette kan tas til inntekt for en viss interdiskursivitet mellom samtidskunsten og den klassiske kunst. Med interdiskursivitet menes at to (eller flere) diskurser – eller idégrunnlag – overlapper og trekker på hverandre (Jørgensen og Phillips 1999:84). Dette kan imidlertid høres ut som en anakronisme, siden disse to feltene har en historisk forskyvning. Følgende nyansering må derfor gjøres: Samtidskunsten er samtidig, den klassiske kunsten er ikke klassisk før den blir historisk. Er den ”historisk” når den er samtidig, tenderer den til å bli definert som kitsch. Men den klassiske kunsten kan kun gripes gjennom nåtid, og således kan idégrunnlagene smelte sammen synkront.

Den klassiske kunst var frem til modernismens fremvekst i stor grad illusjonistisk. Verkene ledet iakttakeren via verkets overflate til en ytre virkelighet. Et verks evne til å gjøre dette var helt avhengig av de formale virkemidler kunstneren benyttet seg av. Håndverket var en sentral del og følgelig påkalles den sentripetale interesse når en i dag ser på klassisk kunst. Samtidig fører en kronologisk ordning til at verkene blir gjort til paratekster for hverandre (Solhjell 2001:82-83). Med paratekster menes pekere som alluderer mot konteksten verkene kan leses innenfor. Når flere verk fra samme periode eller skole samles, fremheves omstendighetene de ble skapt under – *sjangerligheten* står frem. Den tematiske utstillingens syntaks bidrar derimot ofte til at verkene ikke fungerer som paratekster for hverandre. Den henviser ikke til det historiske bakteppet og *sjangerulikheten* står frem. Den historiske rekonstruksjon trer i bakgrunnen og den sentrifugale interesse stimuleres – hvor iakttakerens nåtidige assosiative evner står i høysetet. Kunstsosiolog Dag Solhjell (2005) tolker dette som en dreining mot å vise tekst – ikke tekst i kontekst. I en av hederssalene i Nasjonalgalleriets midtbygning – selve den museale indrefilet – ble utstillingen ”Figurkomposisjon” presentert. Her var kronologien oppløst og verkene spredt både med tanke på alder og uttrykk, og mange forskjellige visuelle teknikker hang side og side. En kunne vanskelig gripe noen sammenheng mellom dem – bortsett fra at alle skulle belyse et felles tema. Under dette temaet fant en blant annet verkene beskrevet innledningsvis av Eilif Peterssen og Fin Serck-Hanssen, i tillegg til et stort kubistiskinspirert maleri av Karen Holtsmark, med tittelen *Mennesket og vilkårene*. Andres Serrano var representert med *Nomad* – et hverdagslig fotografi av en kvinne som identifiseres som Bertha. Morgenbladets Caroline Uglestad mente rett og slett at Serck-Hanssen ved siden av Peterssen var ”flaut” (Uglestad 2005:28). Det er nærliggende å kalle denne presentasjonen historisk umulig. Her er det assosiasjonen som påkalles, ikke den historiske refleksjon. Hvert enkelt assosierende subjekt kan lese inn sitt eget innhold basert på opplevelsen av de sidestilte verkene. Det som vises er at figurkomposisjonen har blitt fremstilt på mangfoldige måter gjennom historien. Det som bekreftes er eksistensen av mange stilistiske genrer – ikke den indre sammenheng i hver og en av dem.

Historisk provinsialisme kan ha bidratt til denne sentrifugale lesnings tilbakevirkende kraft, hvor også den klassiske kunst skal fungere assosiasjonsforløsende. Den sentrifugale interesse er uansett lettere å påkalle enn den sentripetale – som krever mer kunnskap. Det var mange forsvarerne som ikke eksplisitt anerkjente en distinksjon mellom denne sentrifugale og sentripetale balansegang. Mange gikk derimot ut og bekreftet at en slik distinksjon ikke ble gjort. På en pressekonferanse der det ble kunngjort at utstillingen skulle skiftes ut, forsøkte Nordgren å avdramatisere at den nye utstillingen skulle vende tilbake til kronologisk presentasjon. For ordens skyld nevner jeg at det Nordgren i sitatet fra pressekonferansen kaller dialogbaserte utstillinger, er utstillinger der eldre kunst blir satt sammen – i dialog – med moderne kunst.

(...) dette er helt udramatisk for oss, det er våre kritikere som har dramatisert situasjonen. Vi har vært ute i verden og sett, og der forsøker man det samme vi har gjort tidligere: steder som Tate Modern har dialogbaserte utstillinger. Nå prøver vi noe annet (Haugen 2006:15).

Det Nordgren her sier, er talende. Han viser til Tate Modern for å legitimere Nasjonalgalleriets utstilling. Men han problematiserer ikke at Tate Modern er et galleri for moderne kunst – ikke historisk kunst. Nordgren bekrefter her eksistensen av en viss interdiskursivitet mellom samtidskunst og klassisk kunst gjennom utstillingens vekt på sentrifugal lesning. Sidestillingen av moderne og klassisk kunst er basert på et lignende idégrunnlag som samtidskunsten. Idéene overskrider ofte verkenes fysiske materie. Nordgren selv har bakgrunn som redaktør av "Kaleidoskop", et magasin for samtidskunst, mellom 1975 og 1990. Han har vært direktør ved Malmö Konsthall mellom 1990 og 1996. I tillegg har Nordgren vært direktør ved BALTIC, et senter for samtidskunst i Gateshead i England, mellom 1998 og frem til stillingen ved Nasjonalmuseet i 2003. Etter Nordgrens oppsigelse høsten 2006, fikk han ansvaret for oppbyggingen av Kivik Art Centre, som åpnet i Sør-Sverige sommeren 2007 (Sørheim 2006:22). Denne institusjonen er et nytt senter for samtidskunst. I Aftenposten 20. desember 2006, få dager etter at Nordgren er fullstendig fristilt fra stillingen som direktør ved Nasjonalmuseet, forteller han også at han snart skal åpne en utstilling med den amerikanske samtidskunstneren, Richard Prince, på Astrup Fearnley Museet i Oslo (Andreassen 2006:11). Det er altså kun stillingen som direktør ved Nasjonalmuseet som har vært preget av å håndtere historisk kunst med sine særegne implikasjoner. Alle de øvrige stillingene har vært i samtidskunstens tjeneste. En kan derfor stille spørsmål om ikke Nordgren burde vist større anerkjennelse for den klassiske og den moderne kunsts egenart. At det kan være problematisk å bruke den historiske kunst som assosiasjonsforløser, har debatten vist til fulle.

Det er imidlertid ikke kun Nordgren som behandler kunsten på Nasjonalgalleriet som samtidskunst. Også kurator Øystein Ustvedt viser liten interesse for å vise historiske linjer når han siterer en personlighet innen samtidskunsten: "Er du ute etter kunsthistorien kan du kjøpe deg en bok, sier Tate-museets Nic. Serrota et sted, etter min mening en av vår tids viktigste museumspersoneheter" (Ustvedt 2005:37). Direktøren ved Astrup Fearnely Museet for moderne kunst, Gunnar Kvaran, kommenterer Nordgrens avgang slik i et intervju: "Hvis du finner ut hva Sune Nordgren har gjort feil, må du absolutt ringe meg" (Bjørkeng 2006:8). Deretter legger han til at det handler "om å variere og skape interesse" og at Nordgren har gjort dette på en forbilledlig måte (Bjørkeng 2006:8). Kvaran tolker det Nordgren har gjort i Nasjonalgalleriet som positivt og helt uproblematisk. Grunnen til dette er at heller ikke Kvaran skiller mellom et nasjonalgalleri og en institusjon for samtidskunst. Målet er å "variere og skape interesse" (Bjørkeng 2006:8). Dette er en av samtidskunstens kardinaldyder. Også direktøren ved Drammens Museum, Åsmund Thorkilden, støtter Nordgren i et intervju når han "mener det er Nasjonalmuseets oppgave å bevisstgjøre sitt publikum om at all framvisning av kunst er en aktiv handling som krever fortolkning. Det ville vært merkelig om man ikke kunne ta slike grep nettopp på Nasjonalgalleriet" (Brække 2006, 13. september:34). Heller ikke Thorkildsen ser noen grunn til å skille mellom den klassiske og moderne kunst. Det er også illustrerende at det danske motstykket til Nasjonalgalleriet – Statens Museum for Kunst i København – nylig har gått over til tematisk presentasjon etter tilsvarende modell som i Norge (Brække 2006, 22. november:36). Jeg vil derfor hevde at det er tydelige tendenser til at det foreligger en viss interdiskursivitet mellom den klassiske og den samtidige kunst. Sagt på en annen måte: distinksjonen mellom den sentripetale og sentrifugale lesning svekkes – noe som fører til at den sentrifugale lesning får tilbakevirkende kraft.

Konkluderende tanker

Ledsaget av en viss syntaktisk naivisme uttalte Sune Nordgren følgende til Dagbladet i et intervju: ”Jeg hadde aldri trodd at det å bytte om på bildene i Nasjonalgalleriet, skulle være så farlig” (Høifødt 2006:36). Sjelden har syntaktiske grep utløst så stor debatt som i etterkant av Nasjonalgalleriets nye basisutstilling.

De som ønsker å rive hierarkier og utfordre kanoner, har ofte en konstruktivistisk oppfatning av så vel historie som nasjon. Begge deler oppfattes som resultat av ideologi. Dette medfører en subjektiv frigjøring hvor individene har rett til å revurdere fortiden fra sitt eget ståsted. Denne retten styrkes ved å gå over til tematisk presentasjon – som også er assosiasjonsforløsende ved hjelp av hverdagskunnskap. Det fremvises en tilbøyelighet til å se alle versjoner av historien som like gode. Det finnes ikke lenger en *Sann* versjon, men individene tolker materialet slik de selv ønsker og evner. Resultatet er en motvilje overfor den klassiske dannelsen og større vekt på opplevelser. Museet skal i større grad stimulere og pirre våre sanser ved hjelp av syntaktiske grep. Dette blir styrket av en interdiskursivitet mellom den klassiske og den samtidige kunst – balansen mellom den sentripetale og sentrifugale lesning endres.

Utstillingens forsvarere ønsket å problematisere den kronologiske konsensus ved å konstruere nye forståelsesrammer og gjøre krav på å kunne rekonstruere historien etter eget forgodtbefinnende. Jeg har imidlertid vist at utstillingens forsvarere, gjennom sin praksis, likevel levde etter en maksime som sa at noe var mer riktig enn noe annet. En burde derfor fremvise en større oppriktighet overfor egne synspunkter – en bør mene det en faktisk sier og anerkjenne distinksjonen mellom sannhet og normativ riktighet. Dette kan bidra til å hindre unødvendige retoriske floker og inkonsistente ytringer for ettertiden. Hevdvunnen konsensus ble avfeid som ideologisk vrakgods, selv om dette argumentet falt for egen øks. Kritikerne foretok derimot en empirisk forankring. Noen ganger gikk de vel langt i sin jordnærhet og kunne fremstå som tverre og statiske, men likefremt hadde de den forankringen forsvarerne manglet.

Konflikten i etterkant av den nye basisutstillingen ved Nasjonalgalleriet kan i stor grad leses som en konflikt mellom teori og empiri – mellom de poststrukturelt begeistrede og de empirisk forankrede. De poststrukturalistiske innsikter er i prinsippet riktige – men en oppnår trolig best effekt om innsiktene brynes mot en erkjent virkelighet av levd liv og historie – ikke når en bruker tankegodset til å danne nihilistisk enevelde.

Joar Skrede

Master i sosiologi, Universitetet i Oslo
FoU-seksjonen/Forskningsprogrammene, Høgskolen i Oslo
E-mail: joar.skrede@hio.no

Referanseliste

- Andreassen, Thorleif (2006, 20. desember). Vil bygge kunsthall i Skåne. *Aftenposten*, 11.
- Bjørkeng, Per Kristian (2005, 2. mars). Langslet skaper rabalder om Nasjonalgalleriet. *Aftenposten*, 8.
- Bjørkeng, Per Kristian (2006, 18. august). Skremmende og absurd debatt. *Aftenposten*, 8-9.
- Brække, Jonas (2006, 13. september). Nordgrens etterfølger? *Dagsavisen*, 34-35.
- Brække, Jonas (2006, 22. november). Kan få dansk etterfølger. *Dagsavisen*, 36.
- Butenschøn, Peter (2005, 8. mars). Ikoner på villspor? *Dagbladet*, 43.
- Butenschøn, Peter (2006, 5. april). Når kunsten veies og kategoriseres. *Aftenposten*, 10-11.
- Danbolt, Gunnar (2001). *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Det norske samlaget.
- Eckhoff, Audun (2005, 8. april). Basisutstillinger og museets hensikt. *Bergens Tidende*, 27.
- Falch, Frank (2004). Fra stil til opplevelse – Kunstindustrimuseenes utstillingsstrategier i et historisk og samtidig perspektiv. *Kunst og kultur* (2), 95-106.
- Giddens, Anthony (1990). *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Grøtvedt, Paul (2005, 18. april). Kunsthistorien blir avvirket. *Aftenposten*, 5.

- Grøtvedt, Paul (2006, 19. april). Kunstpolitiske revestreker. *Aftenposten*, 11.
- Habermas, Jürgen (1999). Handlinger, talehandlinger, språklig formidlet samhandling og livsverden. I Kalleberg, Ragnvald (red.). *Kraften i de bedre argumenter*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Harbo, John (2005, 3. mars). Krass uenighet om Nasjonalgalleriet. *Aftenposten*, 8.
- Haugen, Karin (2006, 17. november). Nasjonalmuseet snur. *Klassekampen*, 15.
- Høifødt, Frank (2006, 13. januar). Nasjonalgalleriet tappet for mening. *Dagsavisen*, 36.
- Jørgensen, Marianne Winther og Louise Phillips (1999). *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Krauss, Rosalind E. (1985). *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oslo: Pax forlag.
- Kroksnes, Andrea (2005). Visual Culture and Public Discourse in Art Museums. *Kunst og kultur* (2), 67-75.
- Kulturdepartementet (1999). *Kjelder til kunnskap og oppleving*. Om arkiv, bibliotek og museum i ei IKT-tid og om bygningsmessige rammevilkår i kulturområdet. St.meld. nr. 22 (1999-2000). Oslo: KD.
- Langslet, Lars Roar (2005, 2. mars). Nasjonalgalleriet avskaffet. *Aftenposten*, 10.
- Langslet, Lars Roar (2006, 1. august). Skal historien bannlyses? *Aftenposten*, 10.
- Lindgren, Lena (2005, 11. februar). Å fyre opp en kanon. *Morgenbladet*, 24-25.
- Liotard, Jean-François (1984). *The postmodern condition. A report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Skrede, Joar (2007). *Det postmoderne eksperiment. En analyse av polemikken rundt Nasjonalgalleriets nye basisutstilling*. Masteroppgave i sosiologi, Universitetet i Oslo
- Sky, Jeanette (2005, 22. april). Du er så gammeldags! *Morgenbladet*, 27-27.
- Solhjell, Dag (2001). *Formidler og formidlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, Dag (2005, 12. februar). Nye grep i Nasjonalgalleriet. Lastet ned 12. oktober 2009 fra <http://kunstkritikk.no/article/7157>.
- Sveen, Dag (1995). Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv. I Sveen, Dag (red). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax Forlag.
- Sørheim, Sarah (2005, 12. februar). Nasjonens museumsvokter. *Dagbladet*, 42-43.
- Sørheim, Sarah (2005, 4. mars). Nordgren glad for debatten. *Dagbladet*, 53.
- Sørheim, Sarah (2006, 1. desember). Mastodontens motsats. *Morgenbladet*, 22-23.
- Uglestad, Caroline (2005, 25. februar). Et trist kapittel. *Morgenbladet*, 28.
- Ustvedt, Øystein (2005, 14. april). Kunstmuseenes sanne ansikt. *Bergens Tidende*, 37.

¹ Navnet "Kunst 2" ble brukt på basisutstillingen ved Museet for samtidskunst. Basisutstillingen som åpnet 17. mars 2007 ved Nasjonalgalleriet fikk derfor navnet "Kunst 3", selv om den var nummer to i rekken.

² Begrepsparet har jeg lånt fra kunsthistoriker Rosalind E. Krauss, men med noen bruksmessige endringer. Krauss bruker begrepsparet for å vise til et spesifikt motiv i modernismens billedkunst – rutenettet – i betydning bilder som repetitivt fremstiller firkantformer spredt utover billedflaten (Krauss 1985:7-34). En kan i forhold til denne typen motiv rette oppmerksomheten sentripetalt mot selve verket, eller en kan, grunnet verkets matematiske natur, vende fokus sentrifugalt mot den større sammenheng verket inngår i. I forhold til Krauss, begrenser jeg ikke bruken av begrepene til et spesifikt motiv, men lar det gjelde alle typer av motiv, både innen klassisk og moderne kunst. Jeg utvider også begrepenes gyldighetsområde til å inkludere totalopplevelsen av sammenstilte bilder, ikke bare ett bilde (Skrede 2007:18-19).