Dette er ikke en kanon

Om kanonisering og dens effekt på samtidskunsten

MERETE SANDERHOFF*

Title: This is not a canon. Canonization and its effect on contemporary art.

Abstract: *How does canonization affect contemporary art and the definition of cultural heritage? This subject is right now topical in Denmark, where the Ministry of Culture recently issued a much debated canon of Danish culture. This article looks behind the concept of canonization and examines the structures that determine why some artists and art works are canonized, while others are disregarded. The focus of the article is a marginalized group of contemporary Danish artists, named passionists, who have deliberately chosen to oppose the prevailing standards of art production. These standards are based on the tradition of the avantgarde, which itself forms a canon within art historiography today.*

Keywords: Canon, paradigm, contemporary art, passionism, avantgarde, cultural heritage, art historiography.

Kanon. Det lille ord, der er så afhængigt af, hvor trykket lægges, har i den senere tid været genstand for en usædvanlig opmærksomhed i den offentlige debat i Danmark. Den danske kulturminister Brian Mikkelsen foreslog i december 2004 at etablere en kanon over dansk kulturarv. Den blev udarbejdet af en række ekspertudvalg og offentliggjort i januar 2006. I mellemtiden har kanonspørgsmålet været et hedt debateme, der er blevet diskuteret og undersøgt på kryds og tværs af fag- såvel som lægfolk. Debatten har primært gået på det konkrete forslag om en dansk kulturkanon, samt hvilke parti- og kulturpolitiske implikationer det har at lave en officiel, kulturministeriel liste over det fremmeste indenfor dansk

kulturarv.¹ Man har imidlertid savnet en præcisering af, hvad en kanon egentlig er, og hvad kanonisering betyder for det kulturelle område. Forud for at et lands ansvarshavende kulturpolitikere kaster sig ud i at bestemme og afgrænse kulturarven, kunne man forvente, at man først analyserede motiverne og kriterierne for dette arbejde nøje.

Denne mangel i debatten giver anledning til at undersøge kanonbegrebet og dets bagvedliggende strukturer og mekanismer nærmere. Det har relevans, ikke blot for at kunne orientere sig i debatten om en kulturkanon som den danske, men for enhver der beskæftiger sig professionelt med kunst og kultur, og dermed bidrager til kanoniseringsprocesser

indenfor det kulturelle område. Kanonisering har en kolossal betydning for hvordan kulturarven defineres og fungerer i samfundet, hvilket bl.a. er blevet påpeget i forbindelse med de kanondebatter, der har stået på både nationalt og internationalt gennem de seneste år.²

KANONISERING OG KUNSTHISTORIESKRIVNING

Kanonisering virker ud fra det princip, at nogle kunstnere og værker fremhæves som særligt betydningsfulde eller fremragende, mens andre sorteres fra som mindre væsentlige. Dermed opdeles kulturarven groft sagt i centrum og periferi, eller insidere og outsiders. Denne artikel tager udgangspunkt i, hvordan kanonisering præger kunsthistorieskrivningen, og undersøger specifikt hvilken indflydelse det har på samtidskunsten. Som case story beskrives en gruppe marginaliserede dansk-nordiske samtidskunstnere, kaldet *passionister*, der bevidst har valgt at gå på tværs af de retningslinier, som kunsthistorieskrivningen udstikker for kunstproduktionen i dag. Kanon forstås ellers generelt som noget historisk, et billede på det, der har overlevet sin egen tid. Men som artiklen vil vise, skal kanon ikke nødvendigvis diskuteres som et historisk fænomen, men kan også undersøges som et igangværende konstruktionsarbejde, eller som et magtspil om centrale og perifere positioner. Artiklens case argumenterer for, at en kunsthistorisk kanon ikke er, hvad den giver sig ud for – en opregning af det bedste kunsten har kunnet præstere – men derimod en ideologisk betinget dom, der differentierer samtidskunsten ud fra det kunstbegreb, der er konsensus om.

Artiklens ærinde er således at blotlægge et overset paradoks ved kanonbegrebet, sådan

som det anvendes indenfor det kulturelle område. Kanon giver sig ud for at være en objektiv (ekspertbaseret) og brugbar bedømmelse af kunstnerisk kvalitet, men er i virkeligheden mest af alt et spejlbillede af dem, der etablerer den. Artiklens case er kunstfaglig, men dens analyser gælder generelt for ethvert område, der er involveret i kanonisering. Med de nødvendige faglige justeringer har artiklens analyse således almen relevans for det museologiske felt.

HVAD ER EN KANON?

Begrebet kanon er af græsk afstamning og betyder oprindeligt målestok. Den mest udbredte anvendelse af begrebet finder man indenfor det religiøse område, hvor kanon betegner de tekster eller forskrifter, en trosretning baserer sig på. For den kristne trosretnings vedkommende fx er det velkendt, at Biblen er sammensat af en række udvalgte tekster, de kanoniserede, mens andre tekster er blevet sorteret fra, de såkaldt apokryfe tekster. Indenfor det religiøse område betegner kanon det fundament, troen bygger på, og er i den forstand en stabil og eviggyldig ting, der fungerer som rettesnor for de troende.

Når man møder kanonbegrebet indenfor det kulturelle område, sker der imidlertid en forskydning i betydningen, som bør præciseres. Her i artiklen skelnes der mellem to kanontyper fra det kulturelle område, nemlig 1) kulturkanoner og 2) kunsthistoriske kanoner. 1) Kulturkanonen, som den danske kulturminister har sat i værk, er defineret som en liste over værker indenfor otte forskellige kategorier (arkitektur, billedkunst, design og kunsthåndværk, film, litteratur, musik, scenekunst og børnekultur), som har haft størst betyd-

76 ning for dansk kulturhistorie i bred forstand. Der har været nedsat en række ekspertudvalg, der hver har haft til opgave at vælge tolv værker, der opsummerer den danske kulturarv indenfor deres respektive område. Ved offentliggørelsen af kulturkanonen blev der udgivet en oversigt over de udvalgte værker med argumenter for de enkelte valg. Kulturkanonen kan således beskrives som en form for styret selskabsleg, der munder ud i en konkret hitliste, som er eksplicit, alment tilgængelig og får en forklaring med på vejen. Dens formål har været at nå til klarhed over den mest betydningsfulde danske kulturarv, og ikke mindst at udbrede kendskabet til så mange indbyggere i Danmark som muligt, med henblik på at definere og styrke en særlig dansk identitet.³ Det er desuden blevet understreget, at kulturkanonen ikke skal opfattes som endegyldig eller evig, men derimod bør revideres løbende, i takt med den kulturelle udvikling. 2) Indenfor kunsthistorieskrivningen opererer man også med kanonbegrebet, men med væsentlige nuanceforskelle. Kunsthistoriske kanoner handler om, hvilke værker, kunstnere og kunstretninger, der har opsummeret eller udfordret deres samtids æstetiske og moralske normer. En kunsthistorisk kanon udformes selvsagt ikke i ét hug, men bliver til løbende, i en intrikat vekselvirkning mellem mange forskellige aktører på kunstscenen. I modsætning til den danske kulturkanon er dens tilblivelsesproces ikke eksplicit, alment tilgængelig og forklaret. Tværtimod kan det virke diffust, hvorfor det lige præcis er den kunstner, der er kanoniseret, og ikke den anden. Der findes ingen samlet officiel forklaring på en kunsthistorisk kanon. Den er ikke samlet et sted, men er en amorf størrelse, der justeres løbende i takt med den kunstfaglige forskning og udvikling.

Når kanonbegrebet anvendes på kunst og kultur, ændrer det altså karakter på et afgørende område: Det mister sin eviggyldighed. Derimod beholder det sin egenskab af rettesnor. I det følgende ser vi nærmere på denne egenskab, med særligt henblik på den kunsthistoriske kanon.

KANONS STRUKTUR: PARADIGMETEORIEN

Som nævnt bruges ordet kanon gængs om de hellige tekster, der anses som fundament og rettesnor indenfor en trosretning. Denne betydning føres med over i den kulturelle anvendelse af kanonbegrebet. I forbindelse med offentliggørelsen af den danske kulturkanon i januar 2006 skrev det danske Kulturministeriums organ *Kulturkontakten*:

I en kanon samler man det, der er anerkendt, og som nogen har udpeget som det bedste eller rigtigste. F.eks. er teksterne i Nye og Gamle Testamente den kristne kirkes kanon (...) En kanon er noget, der kan bruges som rettesnor eller forbillede, hvis man f.eks. vil vurdere kvaliteten af noget. Og så kan en kanon også vejlede og give nogle pejlemærker, hvis man vil lære noget nyt at kende. (Mathiesen 2006: 4)

Selvom den institution, der udsteder kulturkanonen altså understreger, at den ikke er et eviggyldigt forbillede, skal den ses som en model, man kan holde op foran kulturelle produkter for at vurdere deres kvalitet og originalitet.

Indenfor kunsthistorieskrivningen fungerer en kanon på samme måde, omend mere diffust. En kunsthistorisk kanon indebærer, at der findes en række værker, kunstnere og kunstretninger, der anses for uomgængelige. Det medfører, at ikke-kanoniseret kunst må anses for

at være historiens spildprodukter, der ikke har formået at løfte sig til klassikerstatus eller rykke kunsthistorien i nye retninger. En kunsthistorisk kanon er altså en mekanisme, som definerer og afgrænser kunstens område historisk og kvalitativt, og som derfor giver indtryk af overblik og stabilitet. Stabiliteten er dog kun til låns, for kanon forandrer sig over tid. Paradoksalt nok sker der ofte det, at kunst, der engang har været kanoniseret, går i glemmebogen eller forrykkes til periferien, mens det tidligere perifere rykker ind i kanon. Denne vekselvirkning kommer af, at enhver kanon er afhængig af paradigmer.

Begrebet paradigme stammer fra naturvidenskabens område og er grundigt defineret og analyseret af videnskabshistorikeren Thomas S. Kuhn. I sin bog *The Structure of Scientific Revolutions* udvikler han på baggrund af eksempler fra naturvidenskaberne en paradigmeteorie, der længe har været anvendt indenfor humanvidenskaberne.⁴ Kuhn definerer paradigmet som den herskende videnskabelige overbevisning i en given periode indenfor et givet område. Indenfor naturvidenskaberne forstås et paradigme som det til enhver tid højeste stade for den videnskabelige erkendelse af verden. Samtidig er paradigmet født med muligheden for at blive væltet af nye opdagelser og erkendelser, hvilket leder til paradigmeskift. Paradigmer er altså per definition overgangsfænomener, det til enhver tid bedste bud på, hvordan verden hænger sammen. I og med at nye videnskabsfolk, metoder og apparater kommer til, udvikles menneskets forståelse i nye retninger, og gamle paradigmer afløses af nye.

Paradigmebegrebet kan med fordel anvendes indenfor kunsthistoriefaget, der opererer med skiftende kunstbegreber og derfor er fortrolig med idéen om paradigmeskift. Overfø-

res paradigmebegrebet på kunsthistorien, dækker det de skiftende kunstbegreber, som bestemmer, hvad der er oppe i tiden, og som afløser hinanden med jævne mellemrum. Man kunne kalde et kunsthistorisk paradigme for "state of the arts" – ligesom et paradigme indenfor naturvidenskaben er det bedste bud på en tidssvarende tolkning af verden. Hvor et paradigme gælder i en bestemt og afgrænset periode, spænder en kanon over flere paradigmer. En kanon udgør et tværsnit i paradigmenes historie og består af de værker fra ethvert paradigme, som man mener er mest banebrydende eller eksemplariske.

Kuhn opererer med en model for paradigmers udvikling, der fastslår, at et paradigme får status af normalvidenskab, når der opstår konsensus om det. Paradigmets normalvidenskabelighed medfører en institutionalisering, hvor repræsentanterne for paradigmet gives autoritet til at definere og videregive viden. Når den institutionaliserede sandhed i forbindelse med et paradigmeskift drages i tvivl, er det indlysende, at dens repræsentanter vil forsøge at forsvare den. Det er ikke kun et angreb på paradigmet, men også på deres position. Paradigmeteorien indebærer således et socialt magtspil, som er med til at forklare, hvorfor anderledes standpunkter, der afviger fra det herskende paradigmes logik, som regel mødes med modstand fremfor nysgerrighed.

PARADIGMESKIFT I KUNSTHISTORIEN

Men paradigmeskift kommer så sikkert som sol følger regn. I essayet *The End of Art Theory* gennemgår kunstkritikeren Victor Burgin en række berømte paradigmeskift i kunsthistorien, fx skiftet fra gotik til renæssance, overgangen fra oplysningstid til romantik og igen

78 fra romantik til det moderne paradigme omkring 1900. Artiklen påviser, hvordan kanon har forandret sig i takt med paradigmerne. Det giver sig udslag i to former for kanonrevision: 1) Kunst, som i en periode har været kanoniseret, går senere i glemmebogen og skrives ud af kanon, fordi man af forskellige kulturelt eller sociologisk betingede årsager får smag for andre kunstneriske kvaliteter, og 2) kunst, der i en periode har været genstand for kritik eller er blevet overset, får siden hen status som "forud for sin tid" og indskrives i kanon.

Et eksempel på det første kunne være historiemaleriet, der fra og med renæssancen og frem til 1800-tallet blev betragtet som den fornemste genre. Men i takt med autonomiseringen af det vestlige kunstbegreb blev det didaktiske og særdeles formålstjenlige historiemaleri genstand for stigende skepsis, og de tidligere så højt besungne bestillingsværker gled efterhånden ud af kanon.⁵ Et eksempel på det andet kunne være den danske surrealistiske maler Wilhelm Freddie (1909-95), der i 1930'erne blev stemplet som pornografisk og fik konfiskeret en række kunstværker af politiet. Siden er de moralske vinde vendt, Freddie har fået oprejsning og betragtes i dag som en af de fremmeste avantgardekunstnere i dansk kunsthistorie.⁶

Den kunsthistoriske kanon er altså konstitueret som foranderlig, i modsætning til en religiøs kanon. Derfor har Burgin også kun delvist ret, når han hævder, at en placering i kanon er ensbetydende med evig ihukommelse og status. I sit essay fastslår han, at kanon er en konkretisering af en given periodes paradigme, og omvendt at paradigmet udgør ånden i kanon.⁷ De to størrelser hænger uløseligt sammen. Når ånden i kanon forandrer sig, dvs. når der sker et paradigmeskift, så justeres også synet på, hvad der er den mest betydningsfulde og uomgængelige kunst – hvad der hører til i kanon. Set i det store historiske perspektiv er ingen kunstner og intet kunstværk sikret en evig plads i kanon.

ningsfulde og uomgængelige kunst – hvad der hører til i kanon. Set i det store historiske perspektiv er ingen kunstner og intet kunstværk sikret en evig plads i kanon.

KANONS EFFEKT PÅ SAMTIDSKUNSTEN

Imidlertid påvirkes historieskrivningsprocessen af, at et bestemt paradigme foretrækker bestemte typer kunst fremfor andre. Som Burgin ganske rigtigt påpeger, så er kanon det, der bliver skrevet om, indsamlet og undervist i. Med Kuhns ord dét, normalvidenskabens beskæftiger sig med. Mens det, der udelades af en periodes kanon, er i fare for at gå over i glemslen, fordi det ikke regnes for væsentligt i nuet og derfor ikke havner i kunsthistoriebøgerne. Dette synspunkt har også været fremført i debatten vedrørende den danske kulturkanon, bl.a. af kunstkritikeren Peter Michael Hornung:

Det må forventes, at kanonudvalgenes valg af værker vil forlenes med en særlig autoritet eller aura bare i kraft af, at de er valgt ud af netop dette udvalg. Man kan næsten tale om selvopfyldende betydningsprofetier. Den kunstner, der får tildelt en Thorvaldsen Medalje (opkaldt efter den danske billedhugger Bertel Thorvaldsen, *forfatterens note*), er heller ikke helt den samme bagefter. Den kunstner, der får en stor udstilling på et stort museum, med katalog og det hele, bliver i hvert fald større, når han får det (...) I hvert fald for en tid. (Hornung 2005: 7)

Kanons indflydelse på samtidskunsten består altså i to ting: Dels er der en direkte effekt i at bestemte kunstnere, der i en eller anden forstand falder i hak med eller bekræfter det herskende paradigme, opnår status af kanon i nuet. Et aktuelt eksempel kunne være den

dansk-islandske installationskunstner Olafur Eliasson, der i den grad er blevet etableret som samtidskanon af et stort set enigt dansk og internationalt korps af kunstfaglige.

Dels er der en indirekte effekt, afstedkommet af den ældre kunst, der kanoniseres. Når bestemte udsnit af kunsthistorien fremstilles som mere væsentlige end andre, påvirker det synet på den kunst, der skabes i nuet. Fortidens kanoniserede kunst sætter dagsordenen for samtidskunsten, idet den udstikker de retninger, som de nulevende kunstnere bør bevæge sig i. Når man står i situationen, virker det ikke odiøst, for da vil der herske en normalvidenskabelig konsensus om, at kanon udgør det bedste og mest interessante, kunsten har kunnet præstere. Så hvorfor skulle den ikke danne præcedens for kunstens videre udvikling? Alt andet ville ligne et tilbageskridt.

ET PARADOKS I KANONBEGREBET

Når man hæver blikket fra nuet til et større historisk perspektiv, er kanon imidlertid ikke en evig størrelse, men en afspejling af paradigmer, der per definition er flygtige, styret af tidens politiske, religiøse, filosofiske, æstetiske og kulturelle ideologier. Men paradigmets repræsentanter opdager ikke nødvendigvis, at de udøver en ideologisk funderet ekskluderende og inkluderende adfærd overfor forskellige grene af samtidskunsten, netop fordi de selv repræsenterer paradigmets værdisæt. Fx er en kunstner som Olafur Eliasson ikke sikret en blivende plads i kanon, skønt hans arbejde bekræfter nogle tendenser indenfor det herskende paradigme.⁸

Kort sagt fortæller den kunsthistoriske kanon mere om den samtid, der formulerer den, end om den kunst, den enten hylder eller for-

kaster. Selvom man fralægger sig forventningen om det eviggyldige, når kanonbegrebet anvendes på det kulturelle område, så medfører kanonisering uværgeligt en positiv stempling. Det indebærer at bestemte kunstnere og værker kommer til at indtage en særlig plads i kunsthistorien, og endvidere at hvis man kender dem, har man overblik over kunsthistoriens væsentligste punkter. At bruge kanonbegrebet på kunst indebærer altså et paradoks, der har stor betydning for, hvordan kunsthistorien formes, og dermed for samtidskunsten. En kunsthistorisk kanon er ikke kun en sluttet enhed, der passivt opregner de kunstnere og værker, der har haft størst betydning, men er også en rettesnor, der aktivt udstikker retningslinier for den kunst der er nu og som kommer. Den påvirker i høj grad samtids- og fremtidskunsten.

DET HERSKENDE PARADIGME: DEN INSTITUTIONALISEREDE AVANTGARDE

Hvordan er den kunsthistoriske kanon, der udstikker retningslinierne for kunsten i dag? De principper, der har afgørende betydning for den kunstneriske produktion og reception, er bl.a. konceptet, den procesorienterede værk-kategori og den grænseoverskridende æstetik. Disse standarder kan føres tilbage til de avantgardistiske kunststrømninger, der i løbet af det 20. århundrede omformede den traditionelle kunstopfattelse og satte nye dagsordener for, hvad kunst er og hvordan den udformes. Blandt disse strømninger kan fx nævnes dadaisme, popkunst, fluxus og konceptkunst, der alle har haft det fælles udgangspunkt at ville revolutionere kunstinstitutionen og kunstbegrebet indefra ved at rykke kunsten ud af sine velafgrænsede autonome rammer og

80 integrere den i livspraksis, som en måde at leve på fremfor en refleksion over livet.

Denne avantgardistiske tilgang til kunst har i løbet af det 20. århundrede afstedkommet hidtil usete kunstneriske kategorier og strategier, fra readymades og happenings til brugen af landskabet og kroppen som kunstnerisk medie.⁹ Alt dette for at sprænge kunstinstitutionen indefra med en kunst, der ikke kunne håndteres ud fra den eksisterende forståelseshorisont. Umiddelbart lykkedes det avantgarden at afstedkomme de ønskede chokbølger og refleksagtige afvisninger. På længere sigt reagerede kunstinstitutionen imidlertid ved langsomt at tilpasse sig de nye udtryksformer, indlemme dem i sine samlinger og kanonisere dem. I dag er kunstinstitutionen indrettet på at aftage en type kunst, der problematiserer og udfordrer kunstbegrebet, mens de avantgardistisk orienterede kunstnere har omdefinieret deres målsætning fra at ville sprænge og udvise kunstbegrebet til at diskutere og udvide det. Den engang så oprørske og udskældte avantgarde er således blevet et stykke institutionaliseret og kanoniseret kunsthistorie, der udgør en bærende søjle i det paradigme, som kunsthistorikere i dag arbejder ud fra. Den fungerer dermed som rettesnor for samtidskunsten.

I PERIFERIEEN AF PARADIGMET: PASSIONISMEN

I dag forventes det altså nærmest automatisk, at kunst udfordrer, antager nye og uventede former, overskrider kunstinstitutionens fysiske og mentale grænser og folder sig ud i alle tænkelige medier. Artiklens case story omhandler imidlertid en række kunstnere, der helt bevidst anvender nogle former, der opfattes som

gammeldags, fx arbejder de med genrer som landskabs-, portræt- og historiemaleri og lægger stor vægt på det klassiske håndværk. Jeg har valgt at kalde den aktuelle kunstretning for *passionisme*.

Passionisme er en neologisme. Betegnelsen er dannet ud fra ordet *passion*, der er afledt af *patos*, som direkte oversat betyder lidelse eller lidenskab. Passionismen dækker en type male-ri, der i et klassisk formsprog skildrer eksistensens store spørgsmål, vilkår og fortællinger. Dette gøres med følelsesmæssig investering i motivet og i selve det at arbejde med maleriet som udtryksform. Passionisternes arbejde er kendetegnet af en række formelle og indholdsmæssige træk, som tilsammen danner et sæt normative kriterier for betegnelsen. Disse kriterier er: Mimetisk (efterlignende) malestil, håndværkstradition, inspiration fra barok, romantik og symbolisme, det autonome værkbegreb, insisteren på de store fortællinger, narrativitet og *patos*.

Passionismen kan sammenlignes med billedet af et atom, hvor elektronerne bevæger sig i forskellige afstande fra kernen. De passionistiske malere deler de nævnte fællestræk, men

Thomas Kluge: Første kapitel (1999). Akryl på lærred. 174 x 152 cm.

Fotograf Klavs Bo Christensen. Billedet gengives med kunstnerens tilladelse.

"... motiverne bliver puttet ind i et rum, som jeg også har gjort mørkere med tiden. Dermed bliver tingene også mere isoleret og fjernet fra distraherende omgivelser, således at de på én gang bliver mere nærværende og mystiske. Og hvis jeg skal være lidt højtidelig, er de midt i deres mørke også blevet reddet ud af tiden og forgængeligheden".

Fra et interview med kunstneren i kataloget til udstillingen Thomas Kluge. Kunstens virkelighed på Vejle Kunstmuseum 2001.

82 samtidig er der indbyrdes store forskelle stilistisk og i temperament. Passionismen dækker således et bredt spektrum af kunstnere, der ikke normalt ville blive set i samme kontekst, men som viser sig at være bundet sammen af en patosfyldt indstilling til maleriet og dets udsigelsesmulighed. Derfor er patos et nøglebegreb i passionismen, og derfor har det givet betegnelsen sit navn. Når jeg har lavet en samlet betegnelse, er det blot for at indramme en tendens indenfor samtidskunsten, der ikke kan indpasses i det paradigme, som kunsthistorikere gængs arbejder ud fra, og derfor ikke er artikuleret indenfor kunsthistorieskrivningen. Passionismen skal derimod ikke opfattes som en bevidst gruppering af kunstnere med enslydende projekter og mål.

De kunstnere på den danske kunstscene, der mest markant repræsenterer passionismen, er Thomas Kluge, Ulrik Møller, Preben Fjederholt, Peter Martensen, Balder Olrik, Martin Bigum, Michael Kvium og Nina Sten-Knudsen. Norges enfant terrible Odd Nerdrum, hvis malerier siden 1960'erne har været genstand for massiv kunstfaglig afvisning, bør også nævnes i denne sammenhæng, da han har virket som en direkte inspirator for flere af de danske passionister.¹⁰

Skulle disse kunstnere være særligt marginaliserede? De har givetvis et større publikum, også salgsmæssigt, end mange af de kunstnere, der placerer sig mere centralt i forhold til det herskende paradigme. Passionisterne opfylder imidlertid ikke de forventninger, der stilles til et tidssvarende kunstnerisk udtryk, fordi de går på tværs af den logik, kunsthistorikere i øvrigt møder samtidskunsten med. Da der ikke findes et opdateret teoretisk apparat til at artikulere deres bestræbelser, omtales de generelt med negative bestemmelser. Deres arbejde betragtes desuden som anakronistisk, fordi det

forsømmer at tage stilling til den udvikling, kunsten har gennemgået de seneste hundrede år.¹¹ Den kunstfaglige reception af passionismen er således overvejende skeptisk. Da der ikke er plads til at demonstrere alle dens facetter her, skal et af de følgende eksempler blot tegne et omrids af receptionen. Det første eksempel drejer sig om Nina Sten-Knudsen. I en katalogtekst vurderes hendes arbejde med landskabsmaleriet ud fra den optik, at genren er forældet og derfor tynget af klichéer:

Der må ligge en fundamental beslutning om naivitet hos Nina Sten-Knudsen i hendes valg af det klassiske landskabsmaleri som udgangspunkt for en privat kamp med det figurative. Den valgte motivkreds fordrer naiviteten des stærkere. Med landskabsgenren som optik må det blive umuligt at tage et eneste skridt uden at kaste sig lukt ind i et forkættet og fortærsket rum, der forlængst er okkuperet af klichéer. (Friborg 2000: 2)

Et andet eksempel gælder Martin Bigum. I et essay om hans tilgang til kunstnerrollen kritiseres han for at insistere på det afsluttede, autonome værk fremfor den avantgardistiske, processuelle værkkategori:

Der flirter hos Bigum kraftigt med romantiske forestillinger om kunstneren som en, der besidder en særlig sensibilitet, der gør, at han, som en anden astronaut, kan udforske specielle og anderledes områder hinsides det daglige liv. (...) Implicit i et sådant synspunkt ligger forestillingen om, at man kan gå umedieret til værkproduktionen, at det kan lade sig gøre at udtrykke sig i dogmatisk og absolut præsens, hvad der imidlertid (...) blot gør en sådan tilgang til bytte for det 'økonomiske system'. (Bolt 1997: 19)

Disse udpluk fra den kunstfaglige reception af passionismen vidner om, at samtidskunsten

betragtes gennem bestemte optikker, og at afvigelser vurderes som forsømmelser mod det herskende paradigme, der er konsensus om.

SELVOPFYLDENDE PROFETIER

I det før omtalte essay om kanoniseringens mekanismer beskriver Burgin rammende, hvordan kunst til hver en tid opdeles i en fløj, der er institutionelt legitimeret, og en outsiderfløj, der ikke arbejder udfra det herskende paradigmes (*the master discourse*) principper:

Institutional legitimation imposes a grid of the permissible upon the field of the possible (...) The master discourse organises the field of the generally permissible in terms of what, in its terms, is *thinkable* (...) The discourse allows the fiercest debates (as proof that it is open and spontaneous) but cannot recognise dissent – in the dispute over the number of angels who may gather on the head of a pin the *existence* of angels cannot be brought into doubt; in the art world also, to question the existence of certain ideological 'angels' is to commit selfexile, to disappear over the discourse horizon. (Burgin 1986: 158-59)

Passionisterne falder i vidt omfang udenfor de toneangivende bestemmelser og diskussioner af samtidskunsten, fordi de ikke anerkender det herskende paradigmes "ideologiske engle" som gyldige for deres arbejde. Som tidligere nævnt tæller disse ideologier bl.a. den procesuelle værkkategori, den grænseoverskridende æstetik og vægten på det konceptuelle. Tag fx Odd Nerdrum. Hans symbolladede figurmalerier af mennesker isoleret i gådefulde, tidløse scenarier er altid blevet mødt med massiv skepsis i kunstfaglige kredse, hvor de afvises som kitsch. Med sin kritik af den etablerede kunstinstitution og den avantgardistiske

kunsttradition nægter Nerdrum omvendt at anerkende det fundament, som kunsthistorien skrives ud fra, og som kanon baserer sig på.¹² Hans arbejde kan ikke rummes indenfor den normalvidenskabelige diskurs, fordi det sætter spørgsmålstegn ved selve fundamentet for denne. Nerdrum henviser af den grund sig selv til periferien af den kunstfaglige diskurs.

Det er han ikke ene om. Passionisterne er med få undtagelser fælles om en grundlæggende selvforståelse som outsiders. Alle er de rundet af de uskrevne regler, det herskende paradigme medfører, og ikke mindst af bevidstheden om at overtræde disse regler.¹³ Flere af passionisterne lægger eksplicit afstand til det etablerede kunstbegreb, fordi deres tilgang til det kunstneriske arbejde ikke passer ind under den gældende norm. Martin Bigum udtaler fx i et interview:

For mig er det ikke nok at sige bandeord på engelsk til en lille båndoptager, smide den i en sok og slænge hele molevitten i et hjørne af et undergrundsgalleri. Jeg er værkorienteret, og anser ikke min "skabelsesproces" som værende et værk i sig selv. (Hansen 1997: 1)

På samme vis fortæller Nina Sten-Knudsen i en katalogtekst, hvordan hun som narrativ og patosbåren maler ikke kan se sig selv som en del af det etablerede kunstbegreb, og derfor ikke ønsker at være en del af det:

Jeg var endelig også blevet meget træt af den evindelige skepsis overfor maleriet, som jeg jo havde hørt på lige fra min første tid på akademiet, og som i 90'erne igen var blevet meget udtalt. Jeg ville male – jeg orkede ikke høre mere på alle de indvendinger. Så jeg lavede en lidt mærkelig aftale med mig selv: at jeg ikke længere var en del af kunstverdenen, ikke længere kunstner; jeg var maler, og nu ville jeg male lige hvad jeg havde lyst til. (Sten-Knudsen 2004: 34)

Martin Bigum: Døden tager barnet/Barnet tager døden (2001). Olie på lærred. 190 x 240 cm. "For mig er det ikke nok at sige bandeord på engelsk til en lille båndoptager, smide den i en sok og slænge hele molevitten i et hjørne af et undergrundsgalleri. Jeg er værkorienteret, og anser ikke min "skabelsesproces" som værende et værk i sig selv". Fra et interview med kunstneren i Jyllands-Posten 14. januar 1997.

Fotograf Bent Ryberg/Planet Foto. Billedet gengives med kunstnerens tilladelse.

Passionismen som case viser, hvordan samtidskunstnere, der bevidst afviger fra den rute, som kanon udstikker, tildeles en perifer position indenfor kunsthistorieskrivningen. De fastholdes således i en slags pligtforhold til kanon, på trods af at de frasiger sig dens kunstneriske principper. Som Burgin påviser foregår der ingen debat af den kunsthistoriske kanons bagvedliggende ideologier. Hvis nogen alligevel forsøger at betvivle kanons grundlæggende principper, ekskluderes de fra det diskursive felt. Passionismen fortæller dermed om, hvilken indflydelse kanon har på samtidskunstens vilkår. Fordi avantgardens tradition er kanoniseret, bliver passionismens afvigelse fra kanon til en selvopfyldende profeti.

DETTE ER IKKE EN KANON

Kunsthistoriske kanoner etableres og udvikles på baggrund af tidsbestemte paradigmer, som der er konsensus om, og som ikke sættes til egentlig diskussion, så længe de går for at være normalvidenskab. I kanonbegrebet ligger en forventning om en objektiv kvalitativ vurdering, om end den indenfor det kulturelle område ikke anses for eviggyldig. I lyset af artiklens analyser kan det imidlertid diskuteres, hvorvidt en kunsthistorisk kanon faktisk byder på en objektiv kvalitativ vurdering af sin genstand, eller snarere er et præcist billede af den instans, der etablerer kanon.

Det forekommer derfor problematisk, når sam-

tidskunst vurderes i forhold til en kunsthistorisk kanon. En sådan vurdering er per definition uholdbar, men har nogle meget håndgribelige konsekvenser både for de enkelte kunstnere og for kunstscenens mangfoldighed i videre forstand. Når bestemte samtidskunstnere, værker og strømninger på baggrund af toneangivende faglige teoridannelser fremhæves fremfor andre, breder dette beskårne billede af samtidskunsten sig ud i det praktiske kunstliv, blandt kuratorer, gallerister, formidlere og forvaltere af forskellig art, der alle er rundet af det

samme faglige paradigme.¹⁴ Feltet indsnævres til primært at omhandle kunst, der bekræfter de kanoniserede traditioner, der går forud. Det betyder, at en gruppering som passionismen, der afviger fra paradigmets logik, stort set er fraværende, når kunsthistorien om samtiden skrives og kanon etableres. Her er vi tilbage ved udgangspunktet, den aktuelle debat om kanon og kulturarv. De valg og fravalg, som foretages i forhold til kanoniseringen af samtidskunsten, vil præge indholdet i den kulturarv, der videregives til kommende generationer.

Nina Sten-Knudsen: These Are Letters (2000). Olie på lærred. 240 x 300 cm.

"Jeg var endelig også blevet meget træt af den evindelige skepsis overfor maleriet, som jeg jo havde hørt på lige fra min første tid på akademiet, og som i 90'erne igen var blevet meget udtalt. Jeg ville male – jeg orkede ikke høre mere på alle de indvendinger. Så jeg lavede en lidt mærkelig aftale med mig selv: at jeg ikke længere var en del af kunstverdenen, ikke længere kunstner; jeg var maler, og nu ville jeg male lige hvad jeg havde lyst til".

Fra kataloget til udstillingen Nina Sten-Knudsen på Sophienholm og Holstebro Kunstmuseum 2004.

*Fotograf Jens Frederiksen.
Billedet gengives med
kunstnerens tilladelse.*

Det leder frem til en principiel diskussion, som også er relevant i forhold til debatten vedrørende den danske kulturkanon. Når man er med til forvalte kulturarven og samtidig marginaliserer dele af det felt, man skal forvalte på grundlag af et tidsbestemt paradigme, er der så i virkeligheden ikke tale om en form for embedsmisbrug, omend ubevidst? Kan kulturarvens brugere være tjent med, at den defineres og sorteres på et så lemfældigt grundlag? Hvis det kulturelle område skal underlægges en kanon, kræver det så ikke en tilbundsående analyse af kanons strukturer og mekanismer, før man med nogen form for saglighed kan diskutere en rimelig, kvalitativ sortering?

Spørgsmålet er, om det overhovedet lader sig gøre at formulere en kanon, der kan hæve sig over enhver diskussion, sådan som kanonbegrebet lægger op til. Passionismen er blot et eksempel på, hvordan samtdiskunst til hver en tid vurderes ud fra tidstypiske og forgængelige kriterier. Disse kriterier tages også i anvendelse, når kulturarven udvælges og en kanon formuleres, fordi det af gode grunde gøres af folk der er situeret i tid og sted. Kanoniseringssprocessen er således præget af et væsentligt paradoks, der ligger gemt i spændingen mellem kanon og paradigme.

Ikke desto mindre fortsætter kanoniseringen indenfor det kulturelle område. Den tradition kan ikke vendes på en formiddag. Men det ændrer ikke ved det faktum, at enhver kanon bliver til på et arbitrært grundlag, og at der bagved gemmer sig et langt mere facetteret billede af, hvad kulturen egentlig rummer. Kanons særlige værdisættelse af udvalgte kunstnere, værker og kulturelle tendenser er en illusion, der kan føre til, at samtdiskunstens udfoldelsesmuligheder begrænses, og at historieskrivningen ensrettes. Derfor er det væsentligt

at diskutere kanon offentligt, også i en større kontekst end den aktuelle danske.

Artiklen er baseret på en besvarelse af prisopgaven "I periferien af kanon", der i januar 2006 blev tildelt Aarhus Universitets guldmedalje.

NOTER

1. Christensen 2006 s. 37. Lenler 2004 s. 1 og 4. I forbindelse med udarbejdelsen af den danske kulturkanon er der flere gange opstået interessekonflikter mellem kulturministeren, der repræsenterer det borgerlige parti De konservative, og de politisk uafhængige ekspertudvalg. Bl.a. da kulturministeren i en partipolitisk tale udtrykte det synspunkt, at den danske kulturkanon skulle udgøre et værdimæssigt alternativ til de værdier, som muslimske indvandrere i Danmark angiveligt skulle stå for. Det danske kanonprojekt hænger således uløseligt sammen med den udlændingedebat, der har præget dansk politik og medier i de seneste godt ti år, og som har ændret Danmarks ry ude i verden som en frisindet og åben nation. Der har i de senere år været rettet en del kritik mod den danske udlændingelovgivning, bl.a. fra Europarådets menneskerettighedskommissær Alvaro Gil-Robles, der i 2004 lavede en meget omdiskuteret rapport derom, og fra den daværende svenske integrationsminister Mona Sahlin, der sammen med den belgiske og franske regering indleverede en kritik af den danske flygtninge-indvandrerpolitik til EU, kort før Danmark overtog EU-formandskabet i 2002.
2. Povlsen 2006 s. 51-55.
3. I forbindelse med at forslaget til en dansk kulturkanon blev lanceret i december 2004 udtalte Brian Mikkelsen bl.a.: "Som borgere i Danmark er vi jo ikke kun fritsvævende atomer uden for

tid og sted. Vi hører til i en særlig tradition, tid og kultur. Og en national kulturkanon kan være med til at gøre os klogere på os selv og på den nation, vi er en del af". Boding 2004 s. 2.

4. Collin 1995 s. 94-106.
5. For en nøjere gennemgang af historiemaleriets skæbne henvises til Thomas W. Gaetgens & Uwe Fleckner: *Historienmalerei. Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Band 1*. Dietrich Reimer Verlag 1996.
6. Gottlieb 1999 s. 50-57.
7. Burgin 1986 s. 159.
8. Når Olafur Eliasson nævnes i denne forbindelse, er det fordi han er den mest kanoniserede danske samtidskunstner p.t. og derfor giver et oplagt eksempel på, hvad kanonisering kan betyde for en samtidskunstners arbejde. I 2004, hvor hans installation *The Weather Project* på Tate Modern i London bragte hans navn på alles læber, røg han ind som nr. 29 på kunstmagasinet *ArtReviews* top 100 over de mest magtfulde personer indenfor den internationale kunstverden.
9. For den interesserede læser kan jeg kort definere en readymade som en ting fra dagligdagen, fx en sneskovl, der placeres i en kunstinstitutionel kontekst og blot derved bliver til kunst. Kunstobjektet er således allerede-lavet, men får status af kunst, idet en kunstner udvælger og positionerer det. En happening er en konkret hændelse i tid, der i større eller mindre grad planlægges og udføres af en eller flere kunstnere. Som kunstværk er den således immateriel og eksisterer kun i et afgrænset tidsrum, hvorved den problematiserer kunstinstitutionens traditionelle pekuniære værdisættelse af kunstværket.
10. Fx Michael Kvium, Thomas Kluge og Martin Bigum.
11. Michael Kvium er en markant undtagelse fra reglen. Dels er hans arbejde fuldt ud anerkendt og kanoniseret indenfor den kunsthistoriske faglighed. Dels har han gennem alle årene haft en avantgardistisk orienteret praksis sideløbende med arbejdet med det klassiske maleri, bl.a. som medlem af kunstnergruppen *Værkstedet Værst*. En oplagt forklaring på, at Kvium ikke er marginaliseret, på trods af at han beskæftiger sig med et klassisk figurativt og patosbåret maleri, kunne være at han samtidig arbejder indenfor den avantgardistiske tradition, som det herskende paradigme baserer sit kunstbegreb på. En anden forklaring er, at han var med blandt 80'ernes såkaldte "unge vilde", en generation, der samlet blev kanoniseret allerede i det årti, der var deres storhedstid. Se Frederik Stjernfelt & Poul Erik Tøjners bog *Billedstorm* (Amadeus 1989) s. 76. Også Nina Sten-Knudsen var tilknyttet de unge vilde, og arbejdede tidligt i sin karriere med et konceptuelt skulpturbegreb med rødder i den amerikanske avantgarde. Siden begyndelsen af 1980'erne har hun imidlertid ikke haft et tilhørsforhold til den avantgardistiske traditions praksis. Henrik Wivel: *Dansk Nutidskunst 6.. Nina Sten-Knudsen* Forlaget Palle Fogtdal 1990.
12. Se fx Odd Nerdrums artikler i Aftenposten "'Det nye' i kunsten" (29. april 1972) og "'Det rasjonelle' og kunsten" (10. juni 1972), Jan Erik Ebbestad Hansens bog *Odd Nerdrum. Malerier* (H. Aschehoug & Co. Oslo 1994) s. 9-14 og Jan Erik Ebbestad Hansen, Odd Nerdrum & Jan Ove Tuvs artikel "Kitsch and Art" (*ARTnews* april 2000),
13. Se fx Torben Weirups bog *Under baretten. En fortælling om Thomas Kluges maleri* (Aschehoug Dansk Forlag A/S 2002) s. 100-02, katalogerne *Thomas Kluge. Kunstens virkelighed* (Holstebro Kunstmuseum, Nivaagaards malerisamling, Vejle Kunstmuseum 2001) s. 19-20, *Preben Fjederholt. Erindring* (Vejle Kunstmuseum 2002) s. 28 og *Nina Sten-Knudsen* (Sophienholm og Holstebro Kunstmuseum 2004) s. 9-37, samt avisinterviewene "Bigums billeder" af Jørgen Hansen i Jyllands-

- Posten 14. januar 1997 og "Et bud på en konge" af Birger Thøgersen i Politiken 12. august 2002.
14. Hvilke praktiske konsekvenser dette kan have, belyses bl.a. i Kulturministeriets magasin *Kulturkontakten 02 Bag billedkunsten*, juni 2004.

LITTERATURLISTE

- Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Harcourt Brace & Company 1994.
- Boding, Julie Jo, Jakob Nielsen og Bjarne Steensbeck: Dansk Folkeparti: Husk nu det folkelige. *Politiken* 10. december 2004.
- Bolt, Mikkel: Den neo-liberalistiske kunst og dens spøgelse. *Øjeblikket*. Nr. 34, 1997: 19.
- Bürger, Peter: *Om avantgarden*. Cappelen Akademisk Forlag A/S (1974) 1998.
- Burgin, Victor: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. Macmillan Education Ltd London 1986.
- Christensen, Hans Dam: Kanonkultur. *Magasinet Humaniora*. Februar 2006: 37-39.
- Collin, Finn & Simo Køppe (red.): *Humanistisk Videnskabsteori*. Danmarks Radio Forlaget København 1995.
- Friborg, Flemming: *Nina Sten-Knudsen. Landskabet senere*. Horsens Kunstmuseum 2000.
- Gottlieb, Lennart: *Skandaler. Danske kunstkandaler*. Århus Kunstmuseum 1999.
- Hansen, Jørgen: Bigums billeder. *Jyllands-Posten* 14. januar 1997.
- Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*. The University of Chicago Press (1962) 1996.
- Lenler, Jens, Martine Lind Pedersen og Lotte Thorsten: Statsautoriseret kultur? *Politiken* 10. december 2004.
- Mathiesen, Dorte Skaaning (red.): *Kulturkanon. Kulturkontakten (særnummer)*. Januar 2006.

Povlsen, Karen Klitgaard: Køn, litterær kvalitet og presset fra medierne. Kanondebatten i kulturhistorisk lys. *Kvinder, Køn & Forskning*. Nr. 1, 2006: 51-58.

Sten-Knudsen, Nina & Carsten Thau: *Nina Sten-Knudsen*. Sophienholm og Holstebro Kunstmuseum 2004.

**Merete Sanderhoff, Lecturer at Department of Art History, Institute of Aesthetic Studies University of Aarhus. She was given a gold medal for the paper with the Danish title "I periferien af kanon", January 2006 at University of Aarhus.*

*Address: Vilhelm Bergsøesvej 13, 2. 8210 Århus V.
E-mail: merete-sanderhoff@get2net.dk or
kunpb@hum.au.dk*