
Køn og dømmekraft: Billedkunstens blinde punkt

AF HANS DAM CHRISTENSEN

Hvordan kan kunstmuseer hævde, at der først og fremmest indkøbes efter kvalitet, hvis klare præmisser for 'god' billedkunst mangler, hvis feltets diskurser og praksisser privilegerer mænd, og 'smag' er knyttet til Bourdieu's habitus? I denne artikel argumenteres for, at 'køn' placeres foran 'kvalitet', ikke for at skabe et lige indkøb af mænds og kvinders kunst, men for at lade kønstænkningen gennemsnitligt værdigrundlag.

Under førstebehandlingen af Forslag til Lov om Kunstrådet i 2003 sagde kulturministeren, at det afgørende kriterium for støttetildeling var "kvalitet, kvalitet og atter kvalitet" (Mikkelsen 2003). I denne artikel diskuteres kvalitet med særligt fokus på billedkunst og køn. Af forskellige grunde står dette skarpest i en bredere offentlighed, selv om andre æstetiske felter også har en synlig – og i visse tilfælde endnu synligere – kønsskævhed. Et nyere forskningsprojekt har fx undersøgt det norske jazzfelt, hvor størstedelen af musikerne ligesom i Danmark er mænd. En af pointerne er her, at den diskursive sammenhæng mellem maskulinitet og jazz forhindrer kvinder i at blive synlige som meget andet end vokalister. Det bidrager ikke til at give dem en høj status i miljøet, fordi 'rigtig' jazz konstrueres som 'kunst' med afsæt i virtuos instrumental improvisation og komplekse harmonier, mens jazzsangerpositionen peger hen imod populærmusikken (Stavrum 2005).

I denne artikel er formålet i stedet mere specifikt at problematisere betydningen af kunstnerisk dømmekraft for den ulige repræsentation af mandlige og kvindelige kunstneres værker på de danske kunstmuseer, hvorfra mantraet “vi køber ind efter kvalitet” ofte lyder. Selv om ministeren og andre i lyset af tal i fx Kulturarvsstyrelsens *Redegørelse for indkøbspolitikken 1983-2003 på syv danske kunstmuseer* (2005) håber på en fremtidig paritetisk repræsentation, er der stadig meget at diskutere. Da den nævnte periodes værkindkøb af nulevende kvindelige kunstnere sjældent overstiger 20 %, er håbet nemlig lysegrønt. Ydermere er procenttallet ikke steget i tidsrummet (*Indkøbspolitikken* 2005, 13ff), selv om andelen af uddannede kvindelige kunstnere er i fremgang og – ligesom antallet af kvindelige museumsledere – igennem mange år har været præget af en høj grad af ligestilling; derudover har der været opmærksomhed på køn i billedkunstheltet i mindst fire årtier (Kvinder på værtshus 2004, 7, Kofod Olsen 2004, 10).

I sidste ende handler det dog ikke om, hvorvidt repræsentationen bør være kønsneutral i forståelsen “lige indkøb af kvinders og mænds kunst”. I forlængelse af en ofte ureflekteret sammenblanding af biologisk og social køn forudsætter målet som regel, at begge køn i sig selv producerer lige god kunst!?. Denne opfattelse dukker fx op i argumenter om, at kunstakademioptag såvel som udvælgelse til censurede udstillinger, der i begge tilfælde sker mere eller mindre anonymt, afspejler en lige kønsrepræsentation (fx i interview med Merete Ipsen i Villadsen 2004). Problemet er dog, at forestillingen om kunstnerisk kvalitet herigennem let naturaliseres som en kategori *an sich*, der er uafhængig af ikke blot køn, men også andre betydningsskabende diskurser og praksisser. Med andre ord: Hvad nu hvis denne forestilling blokerer for eller, mere forsigtigt formuleret, vanskeliggør kritisk tænkning mod og med kategorier som ‘kvindelig kunstner’, ‘mandlig kunstner’, ‘feministisk

kunst’, ‘kunst’ osv.? I betragtning af ofte diffuse, ‘subjektive’ kvalitetskriterier kan det måske med lige så god ret indvendes, at resultatet af den anonyme udvælgelse blot bekræfter en statistisk sandsynlighed for, at forholdet mellem ansøgere af hvert køn svarer til udvalgte af hvert køn? Billedkunstheltet har nok effektive eksklusionsmekanismer, men i denne artikels forståelse reproducerer et fokus på u/lige indkøb trods tallenes signalværdi blot et blindt punkt, fordi det fordrer, at kvalitet som analytisk kategori kommer før køn.

På grund af denne for mange kætterske anfægtelse af kvalitetsbegrebet følger en dybere problematisering, og i forlængelse heraf inddrages en teoretisk argumentation med baggrund i den franske sociolog, Pierre Bourdieu. Med dette grundlag diskuteres, hvordan ‘kunstnerisk dømmekraft’ er så indlejret i billedkunstens diskurser og praksisser, at disse såvel som kunstoplevelsen er svære at tænke uden, selv om fx mange samtidsværker ikke forudsætter en ‘subjektiv’ (kvalitetsbaseret) oplevelse. Dernæst problematiseres måleliggørelsen af den manglende kønsneutralitet i spørgsmål om museernes indkøb, fordi den forudsætter, at kunstværket (og herigennem kunstneren) er i centrum, og at det ‘andet’ er perifert. Det skaber en hierarkisk orden, selv om kunstheltet også består af fx formidlere, indkøbere, forskere, kritikere, gallerister og forbrugere, og at ingen af kategorierne kan elimineres fra feltets praksisser; i sammenligning med så mange andre samfundsområder i Danmark findes tillige en relativ høj andel af kvinder i rækken af decentrerede kategorier. Under de nuværende rammer medfører det, at de fleste kvindelige kunstnere først og fremmest vil købes på grund af kvalitet og ikke køn, selv om kvalitetskategorien i andre tilfælde godt kan komme i anden række. Afslutningsvis argumenteres derfor for, at kønsneutralisering – men ikke nødvendigvis lige indkøb – opnås ved, at kønnet som analytisk kategori placeres foran kunstnerisk dømmekraft.

Det må blive et åbent spørgsmål, om artiklens konklusioner dækker andre æstetiske felter, hvor den kunstneriske dømmekraft også står centralt, men hvis det bagefter blot står nogenlunde klart, at kvalitetskategorien ikke eksisterer uafhængig af, men i kraft af det respektive felts diskurser og praksisser, er meget nået.

DEN KØNNEDE DØMMEKRAFT

Selv om der i de sidste 40 år er blevet skabt feministisk kunst, som behandler billedkunstfeltets kønsideologi, har denne ikke haft mærkbar indflydelse på andelen af kvinders kunst på museerne (for præsentation af kvinders kunst, heriblandt også udprægede feministiske værker, se Hinum 2004). I en kønskritisk optik begrundes det ulige indkøb blandt andet med:

- At bedømmelseskriterier ikke tager højde for en 'kvindelig' æstetik, som kan involvere utraditionelle praksisformer.
- At kriterierne tilpasses eksisterende samlinger, hvor maskulin kunst i forvejen er overrepræsenteret på grund af en historisk dominans og herigennem har udstukket rammer for 'god' kunst; den udtrykker tilsyneladende almenmenneskelige værdier, der efter en kritisk granskning ofte viser sig at være kønsideologiske.
- At kvindelige kunstnere i historiens løb sjældent har udviklet samme potentialer som mandlige kunstnere, fordi strukturelle mekanismer stod i vejen; det kan fx være den tidligere vanskelige adgang til nøgenstudier, der var forudsætning for at begå sig i figur- og historiemaleriet, som repræsenterede magtens sprog.
- At bedømmelseskriterier i for høj grad præges af praksisser, der favoriserer mandlige kunstnere; det kan fx være, fordi gallerierne satser på museumssalgbare kunst, og/eller mandlige kunstnere netværker bedre i kunstfeltet.

Aspekterne fordrer, at mænd og kvinder

som udgangspunkt kan producere lige god kunst, men at billedkunstfeltet (ligesom jazz-feltet) består af kulturelt skabte strukturer, som sætter maskuliniteten i scene og herigennem tiltrækker mandlige aktører. Selv om aspekterne altså er kritisk reflekterede, og de desuden har været fremført i lang tid, eksisterer ikke desto mindre fortsat en manglende paritet i museernes indkøb.

I dansk sammenhæng findes spredte forslag om indplacering af kønnet som analytisk kategori før kvalitet (fx Gade 2000a) eller endda afskaffelse af 'kunstnerisk kvalitet', fx på konferencen *Før usynligheden – Om ligestilling i kunstverdenen* (2003). Denne konference havde til hensigt at præsentere bud på, hvilke strategier som kunne fremme køb og formidling af kvindelige kunstnere. I et af oplæggene foreslog den daværende formand for foreningen UKK (Unge Kunstnere og Kunstformidlere)

en afrustning og afskaffelse af kvalitetsvåbnet, således at vi kan komme til at diskutere det virkelige vigtige: Hvad er det, vi vil have, at kunsten skal gøre i samfundet, og hvilken kultur er det, vi ønsker at medvirke i produktionen af? (Jakobsen 2005, 75)

Selv om enkelte andre oplæg var på vej hen imod en lignende kritik af kvalitetsbegrebet, gik de ikke så langt som UKK-formanden. Den radikale kritik understreges af, at indlæggets pointe ved udgivelsen af konferenceakterne præsenteredes som "en kontroversiel løsning" (Høyer Hansen et al. 2005, 6-7).

Det kontroversielle skyldes, at kvalitetsspørgsmålet er til stede næsten overalt i billedkunstfeltet, hvorfor en kritisk italesættelse truer det i sin nuværende form. Med Bourdieu hævdes det dog i denne artikel, at forestillingen om kunstnerisk kvalitet er kunstfeltets *illusio*, dvs. det, der nok binder aktører og felt sammen, men også er det, der ikke kan ekspliciteres, fordi det vil opheve feltets sammenbindende kraft. Kunstfeltets værdigivning foregår således ofte ved

hjælp af upræcise smagsudtryk fra hverdagens værdigivning. Herigennem virker det som om diskussioner om kunstkvalitet åbner for kommunikation mellem ikke blot professionelle indbyrdes, men også i forhold til lægfolk; dette fører til, at den almindelige dømmekraft forveksles med feltets og tillige – uden kendskab til kunstteori, kunsthistorie m.m. – ofte anfægter sidstnævnte. Den upræcise anvendelse gør med andre ord termer og domme mangetydige. Betydningerne afhænger af specifikke historiske og socialt situerede diskurser, og det muliggør, at folk med forskellig *habitus* anvender fælles termer, men kan tillægge dem forskellige betydninger. ‘Kunstnerisk kvalitet’ er således kunstfeltets *illusio*, som aktørerne får ind under huden i deres faglige socialisering. I udøvelsen af dømmekraften, den ofte intuitive fornemmelse for smag, foregår tillige en historisk amnesi, nemlig en fortrængning af de diskurser og praksiser, som den specifikke æstetiske vurdering er produkt af. Det fortrænges, at den er lige så relativ og situeret som alle foregående domme. Det lader sig blandt andet gøre, fordi hovedparten af de æstetiske teorier i en pærevælling har fremmet ideer om kunstens særlige erkendelsespotentiale, dens almenmenneskelige, universelle eller endda elitære værdier (Bourdieu 1987). Der har derudover været en tendens til definitioner, som sætter lighedstegn mellem god kunst og selve kunstdefinitionen, hvorimod modvægten, ‘dårlig’ kunst, forties eller fortrænges. Definitionerne har sjældent kunnet rumme, at størstedelen af de æstetikhistoriske forudsætninger befinder sig i et særligt modernistisk, meget kønsladet diskursivt rum, som billedkunsten ikke kan tænkes foruden.

Denne artiklens overordnede teoretiske påstand er således, at *illusio*’en implicerer en kønsideologisk magtudøvelse, som det er svært at argumentere imod, fordi den kontrollerer diskursen omkring et blindt punkt, som ligger hinsides kønnet som analytisk kategori; når kønnet italesættes, er

det oftest med den kunstneriske bedømmelse som underliggende præmis. Feltets kønsideologiske diskurser kan ikke isoleres fra samfundets i øvrigt, men dets blinde punkt begrænser feltets kritiske selvrefleksion.

DEN KUNSTNERISKE DØMMEKRAFT

Problemet med at komme hinsides den kunstneriske dømmekraft er omfattende, fordi den er ‘naturlig’ for de fleste af kunstfeltets aktører, så i det følgende er formålet blot at relativere dømmekraftens betydning i forhold til køn. Dømmekraften dukker op lige fra fx *connaissurens* over kritikerens til kunsthistorikerens vurdering af vigtige kunstnere, udstillinger og andre begivenheder samt perioder og ismer i historieskrivningen. *Illusio*’en forstærkes ifølge Bourdieu af konkurrencen om at komme med de ‘rigtige’ domme, indkøbe de ‘rigtige’ kunstnere, udnævne de ‘første’ inden for et ‘nyt’ spor i kunstens udvikling osv. Sidst, men ikke mindst, instrumentaliseres dømmekraften hos kunstnerne selv: fra den anonyme optagelse på kunstakademierne videre til fx undervisningens gruppekritik og den afsluttende bedømmelse. Undervejs og efter spiller selvcensur, censurerede udstillinger, priser og legatuddelinger samt udstillingskritik på samme måde en væsentlig rolle.

Selv om det sjældent fremgår af den danske billedkunstlovgivning, er dømmekraften tilsvarende betragtet som forudsætning for fremme af kunst. Der sættes ingen lighedstegn mellem “fremme” og “kvalitet” i hverken *Lov om billedkunst* (2001) eller *Lov om Kunstrådet* (2003), men lighedstegnet var til stede i de indledende lovbehandlinger, ligesom spørgsmål til kulturministrene under arbejdet med begge love om, hvorvidt “kunstnerisk kvalitet” skulle indskrives som bedømmelsesparameter, blev afvist, fordi det fremgik af bemærkningerne til lovforslaget. Det fremgår direkte i fx § 2 i *Bekendtgørelse om Statens Kunstfond m.v.*

(*Statens Kunstfond* 1998), at kvalitet er den afgørende præmis for tildeling af støtte. Med henvisning til denne paragraf blev kvalitetskravet senere betegnet som en “naturlig forudsætning for statslig kunststøtte” i et høringssvar fra Akademiraadet, der blandt andet rådgiver staten i kunstneriske spørgsmål (Zahle 2002). Selv om udvalgsposter i kulturministerielt regi altid er af begrænset varighed for at sikre åbenhed for nye kunstneriske udtryk, er kvalitetsparameteren stadig afgørende under forudsætning af, at kvalitet uanset udtryk er sammenligneligt; det handler som nævnt om “kvalitet, kvalitet og atter kvalitet”, og det er uden betydning om “det tværskabende eller det nyskabende tilhører en af de etablerede kunstarter” (Mikkelsen 2003).

I *Museumslovens* kapitel 3 om kunstmuseerne står, at de “belyser billedkunstens historie og aktuelle udtryk samt dens æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner” (*Museumsloven* 2001). Man kan videre læse, at Statens Museum for Kunst er Danmarks hovedmuseum, og at museet for dansk kunsts vedkommende skal “anlægge og opretholde repræsentative samlinger.” Læses kapitlet bogstaveligt, kan repræsentativiteten tolkes som 1) en historisk dokumentation af den danske kunsthistorie, 2) et bredt billede af bevægelser på den aktuelle kunstscene, samt 3) indføring i spektret af “æstetiske og erkendelsesmæssige dimensioner”. I *Redegørelse for indkøbspolitikken 1983-2003 på syv danske kunstmuseer* tolkes Museumslovens formål i forbindelse med kunstmuseerne ligeledes forsigtigt som “at dokumentere billedkunstens historie og aktuelle udtryk”, og det forventes endda, “at museerne overvejer om og i givet fald på hvilke måder den retrospektive, dvs. den historiske indsamling og dermed opgaven: at dokumentere billedkunstens historie bør styrkes også ud fra en kønsspecifik synsvinkel.” (*Indkøbspolitikken* 2005, 23)

Der står med andre ord ingen steder, at samlingerne skal give et repræsentativt billede af det ‘ypperste’, der er skabt af danske

kunstnere i løbet af historien, hvilket ellers er et udtryk, som ofte anvendes af ikke blot direktøren for Statens Museum for Kunst (se fx Thøgersen 2003), men også i præsentationen af andre kunstmuseers formål (se fx Arkens *Mission Statement*). I Statens Museum for Kunsts seneste resultatkontrakt tolkes en repræsentativ samling da også som følger: “Statens Museum for Kunst vil fastholde det *kvalitative* sigte gennem erhvervelse af *væsentlige* danske og udenlandske værker” (*Resultatkontrakt* 2002). [min kursivering] De færreste drømmer om at betvivle dette kriterium, men det betyder, at mange historier ikke fortælleres på landets hovedmuseum, fordi de involverer kunstværker, som ikke tæller blandt de ‘væsentligste’. Og kvalitetskriteriet forhindrer, at museerne er tilstrækkeligt kønsanalytiske.

Samme paradoksale tænkning genfindes i kulturministerens begrundelser for Kulturkanonen. Ved lanceringen i december 2004 blev det blandt andet nævnt, at den skulle danne afsæt for “en spændende diskussion om kunstnerisk kvalitet” (Mikkelsen 2004). I den første pressemeddelelse citeredes ministeren for at mene, at listen ikke blot ville være “en kunstnerisk opdagelsesrejse”, men tillige “en rejse op gennem Danmarkshistorien.” På den ene side skulle kanonen indeholde “de væsentligste” værker; på den anden side sagde disse værker noget om “vores udvikling som værdi- og kulturfællesskab”. I andre af de kulturministerielle begrundelser kunne man læse, at “kanonen angiver en målestok for kvalitet – en målestok, der selvfølgelig konstant vil blive udfordret”. Ekspertterne skulle udpege værker, der “i særlig høj grad har kunnet give kunstneriske oplevelser til stadig nye generationer” “uden at der er tale om statsligt smagsdommeri i form af diktat ovenfra”; listerne var ikke ment som en “popularitetskonkurrence”, men pegede “ud over øjeblikket” (Kulturministeriet 2005. For omfattende analyse af hele begrundelsen, se Dam Christensen 2005).

Nogle vil mene, at balancen mellem den 'frie' smag og eksperternes vejledende befinder sig på kanten af selvmodsigelse. I en kønskritisk optik er det mere interessant, at der på den ene side er en tæt sammenhæng mellem kunstnerisk kvalitet og historisk betingethed, som på forhånd vil udelukke hovedparten af kvindelige kunstner fra at bidrage til rejsen gennem danmarkshistorien, fordi de ikke har været synlige som førende billedkunstnere og derfor heller ikke har bidraget til "vores udvikling som værdi- og kulturfællesskab". På den anden side hæver den kunstneriske kvalitet sig også "ud over øjeblikket", dvs. den historiske betingethed, ved gang på gang at have affødt nye kunstneriske oplevelser. Som udgangspunkt medfører det, at de kvindelige kunstnere får svært ved at markere sig selv i den nyere kunsthistorie, fordi præmisserne for dens betydning allerede er lagt i kraft af det tætte forhold mellem kunstnerisk kvalitet og historisk betingethed, selv om det nu hævdes, at den 'gode' kunst hævder sig over det historiske. Hvis de alligevel er til stede, bekræfter de selvfølgelig blot betydningen af det æstetiske unikke, som det mandlige køn i forvejen bidrager mest til. Der er i praksis tale om et typisk modsatrettet dobbeltgreb, som – oftest ureflekteret – anvendes, når historieskrivning og kunstkvalitet operationaliseres med baggrund i en historisk amnesi; den dårlige kunst er i øvrigt altid tidsbunden, men altså på den 'dårlige' måde.

Fra kritisk hold hævdes derimod, at kunstnerisk dømmekraft er relativ og situationeret. Med Bourdieu kan man sige, at 'subjektiv' eller 'intuitiv' 'fornemmelse' for 'god' kunst aldrig hviler i sig selv, men er præget af sociale og kulturelle forhold; 'fornemmelsen' for kunst er ikke blot historisk foranderlig, men også afhængig af forhold i samfundet generelt. Selv om dette er blevet påvist mange gange, er den maskuline hegemoni svær at komme uden om, fordi kunstnerisk bedømmelse fordrer denne særlige historiske amnesi, som blot forstærkes, hvis der tillige argumenteres for, at

samtiden sjældent selv er i stand til at foretage en 'objektiv' vurdering, men at historien vil lade brikkerne falde på plads (Toubro 2003). Alligevel, eller måske derfor, underkaster selv de fleste kønskritiske kunstnere, kritikere og forskere sig dømmekraftens potentielt ekskluderende mekanisme i en eller anden form, fordi køn er så svær at tænke før kvalitet.

TAL, TAL OG ATTER TAL

Ligesom i andre sammenhænge anvendes tal til at dokumentere manglende kønsneutralitet, når det ulige indkøb af kunst på de danske museer føres til påstand for feltets kønsideologi. I det følgende argumenteres for, at fokus på dette eller andre tal, der, omvendt, peger på kønsneutralitet, ikke er vigtige for en kritisk debat. Eller mere skarpt kan man hævde, at et fokus på det ulige indkøb i værste fald opretholder en tænkning med kønsideologiske følger, nemlig fremhævelsen af 'kunstnerisk kvalitet', hvis ikke værdigrundlaget gentænkes i en kønskritisk optik. I andre sammenhænge, fx inden for forskningen, kan man ligeledes argumentere for, at begunstiggelsen af kvinder ved stillingsbesættelser i tilfælde af lige kvalifikationer, eller øremærkningen af særlige stillinger til kvindelige forskere, i værste fald blot opretholder kønsideologien, hvis ikke værdigrundlaget tænkes med; med andre ord risikerer man, at såvel kvindelige som mandlige forskere, der har prioriteret anderledes i forhold til dominerende kvalitetsparametre, diskvalificeres.

Den primære anledning til konferencen, *Før usynligheden*, var tilsyneladende statistisk materiale, som det hedengangne Statens Museumsnavn havde samlet på foranledning af en folketingsforespørgsel (*Kunstmuseernes indkøb af kunst i perioden 1989-98*, 1999). Forespørgslen var ikke affødt af bekymring over kvindelige kunstneres position, men *Ekstra Bladets* kampagne, *Statens Klike for Kunst*, fra samme år; redegørelsen undersøgte, om museernes indkøb skete ud

fra objektive kriterier, og hvorvidt kunstmuseerne i for høj grad indkøbte værker af de samme kunstnere. En artikel i *Information* foråret 2001 pegede på, at tallene viste, at kun 6,5% af museernes indkøb af malerier i tiåret 1989-98 var lavet af kvinder (Haugaard 2001). Fra konferencearrangørernes side blev dette tal i 2003 fremhævet som et vigtigt afsæt til at spørge, "hvordan denne besynderlige skæve situation kunne ændres?" Anledningen blev yderligere forstærket af et kapitel i bogen, *Den danske elite* (2001/04) fra Magtudredningsserien. Kapitlet, "Kultureliten", påviste, "at ikke en eneste kvinde er repræsenteret i den billedkunstneriske elite" (Høyer Hansen et al. 2005, 9). På et selverklæret spinkelt grundlag (13 billedkunstnere og 14 museumsdirektører) konkluderedes, at der slet ikke var kvinder blandt de magtfulde billedkunstnere, men en hel del blandt det administrative ledelsespersonale (Munk Christiansen et al. 2001/04, 190ff og 209).

Spørgsmålet er imidlertid om man – som det blev gjort på *Før usynligheden*, i *Den danske elite* og *Redegørelse for indkøbspolitikken 1983-2003* – skal skelne mellem producenter og administrativt personale i denne sammenhæng, idet begge generelle kategorier, vævet ind i hinanden, bidrager til produktion, distribution og reception af kunst, og ingen således blot kan elimineres fra billedkunstheltet. I *Den danske elite* blev det administrative personale inden for de forskellige kunstarter imidlertid betragtet under ét, dvs. at det ikke fremgik, hvor mange kvindelige ledere der var blandt de 14 kunstmuseumsdirektører. Disse var udvalgt i forhold til deres position som ledere af større kulturinstitutioner, mens kunstnerne, domæneadskilt, var valgt ud fra en såkaldt reputationsmetode af en gruppe kulturjournalister. Forfatterne bag *Den danske elite* formodede, at det skyldtes dels kvaliteten af deres kunst, dels deres folkelige appel, som resulterede i store symbolske og diskursive ressourcer (Munk Christiansen et al. 2001, 195).

Som en uddybning af kvindeandelen blandt det billedkunstadministrative personale kan nævnes, at 21 ud af 39 statslige og statsanerkendte kunstmuseer i dag har kvindelige ledere (Juhl 2005). I snart mange år har der desuden været kvindelige ledere på alle tre statsanerkendte kunstmuseer, Statens Museum for Kunst, Hirschsprungs Samling og Ordrupgaard. Bevæger man sig uden for det museale felt, fik det kunsthistoriske universitetsfag i Danmark en kvindelig professor tilbage i 1954. Hun blev som den anden kvindelige universitetsprofessor overhovedet ansat ved Århus Universitet og flyttede i 1967 videre til Københavns Universitet, hvor hun var indtil 1984; i alt har to af fire kunsthistoriske professorer i Århus været kvinder. I perioden 1985-2005 var rektoren for Kunstakademiet i København en kvinde, som allerede i 1982 tillige afløste den førnævnte professor i direktionen for den private, meget indflydelsesrige Ny Carlsbergfondet, der årligt køber en betydelig mængde dansk kunst; professoren var selv tiltrådt den trepersoners store direktion tilbage i 1961. Siden 1996 har der været en kvindelig rektor (en kunstner) på det Jyske Kunstakademi, og i dag er rektoren for Det fynske kunstakademi atter kvinde; for første gang er det en kunsthistoriker, og i begge tilfælde er det kønsbevidste ledere. Formændene for Statens Kunstfonds billedkunstneriske udvalg, der er endnu en væsentlig faktor i indkøb af samtidskunst, har løbende været kvinder (kunstnere såvel som kunsthistorikere), og tillige er formanden for Akademiraadet i dag en kvindelig kunstner; cirka halvdelen af formændene siden 1975 har været kvinder. Endelig er lederen af Kunststyrelsens billedkunstcenter er kvindelig kunsthistoriker.

Selvfølgelig kan tallene problematiseres, men i dag findes tilsyneladende ingen større strukturelle forhindringer for kvinder i at nå ovennævnte positioner og fremstå som identifikationsfigurer. Uden at det skal betragtes som kritik af ovennævnte personers

virke kan man imidlertid spørge om tallene ikke er eksempel på, at det indtil videre ikke blot har kunnet overlades til ekspertise og fagfolk at vende udviklingen i museernes indkøb? Som det blev antydnet indledningsvist, agerer kunstens administratorer fx ikke i et neutralt felt. I kraft af forestillingen om kunstnerisk kvalitet sættes kunstværket (og herigennem kunstneren) tværtimod i centrum, selv om magtforholdet slet ikke er så entydigt. Museumspersonalet ville fx fortsat have masser af arbejde, hvis man forestillede sig, at produktion af samtidskunst ophørte. Det samme forhold gælder for feltets kritikere, formidlere m.m., hvoriblandt kvindeandelen måske er endnu større. Selv om det ikke behøver at have kønsideologiske implikationer, findes en lang tradition for at nedvurdere disse kategoriers betydning for produktion og distribution af billedkunst. I anden sammenhæng har den nuværende kulturminister beskrevet det som et mål at afskaffe "... det overflødige fedtlag af formidlere og bureaukrater" (Mikkelsen 2002). Det er en opfattelse, der ud over at sætte kunstnergruppen i centrum undervurderer den 'anden' gruppes betydning for det anvendte symptom på feltets kønsideologi, museernes kunstindekøb. Tillige er det også dette aspekt, som i særlig grad adskiller billedkunsten fra de øvrige æstetiske felter, hvor man ikke i samme omfang har lignende indkøbsinstitutioner.

KØNNET SOM ANALYTISK KATEGORI

Måske overskygger kvalitetskategorien i sidste ende et vigtigere symptom end den efterlyste paritet, nemlig et vedvarende institutionaliseret fokus på feministisk analyse af billedkunstfeltet i både det danske universitetssystem og kunstakademisystemet, der har fostret hovedparten af de ovennævnte kvindelige såvel som de mandlige ledere/kunstadministratorer. Selv om der har været feministisk kunsthistorie og kritik i udlandet siden i hvert fald 1970, har den trods

spredte tiltag været mindre synlig i hjemlig sammenhæng. Ligeledes er der i perioden produceret feministisk kunst, og uanset om den købes eller ej, er der ellers tradition for at tillægge avantgardekunst potentiale som samfundskritisk modmagt. Men hvordan kan et kritisk potentiale blomstre frem og forbinde liv og kunst osv., når det ikke engang er særligt virkningsfuldt inden for kunstfeltet? Inden for de senere år har publikationer, som problematiserer institutions ekskluderende mekanismer, set dagens lys; de foretager dog ikke egentlige analyser af mekanismerne (fx *Udsigt* 2004, *Gade* 2000b). I samme tidsrum er der kommet langt flere publikationer, som opretholder kvalitet som en kategori hinsides køn.

Når der ikke findes indlysende præmisser for god kunst, når eksisterende strukturer privilegerer maskulinitet, og smag er knyttet til særlige værdigivningsprocesser og *habitus*, må man alligevel spørge, hvorfor kunstmuseerne så fortsat hævder, at de køber og præsenterer det ypperste og tillige understøttes i dette mål af lovgivningens præmisser og den almindelige forventning til museumsindkøb? Svaret er dobbelt: dels mangler, som antydnet, et institutionaliseret analytisk fokus på kønsspørgsmål i billedkunstfeltet, dels indkøber museerne i praksis heller ikke uden videre den ypperste kunst. I forhold til vedtægter og lovgrundlag foregår nemlig allerede her en prioritering af indsamlingen. Statens Museum for Kunst har forpligtelse til at anlægge og opretholde repræsentative samlinger vedrørende *dansk* kunst, hvorfor en ikke altid indforstået sondring mellem dansk og ikke-dansk kunst er nødvendig. Ribe Kunstmuseum har guldalderen, skagensmalerne og fynboerne samt 1900-tallets første tredjedel som fokus, Arken har kunst efter 1945 osv. Selv om rammerne kan være endda meget vide og upræcise, foregår ikke desto mindre en indramning, som ydermere præges af tyngdepunkter omkring fx særlige kunstnere, motivgrupper, medier og regionale forhold. Der er tale om prioriteringer, der,

som nævnt flere steder, privilegerer eksisterende strukturer, men der er også tale om en række analytiske kategorier, som er så naturaliserede, at de uden problemer kommer før kvalitetskategorien. Det er desuden kategorier, som trods alle uklarheder er væsentligt mere operative end 'kunstnerisk kvalitet'. Men i prioriteringen mellem kvalitet og køn, som også må siges at være en præcis kategori i denne sammenhæng, vover de færreste altså at placere kønnet forrest, selv om denne placering i løbet af kort tid kunne skabe paritet. Er det fordi 'køn' er en ny kategori?

Spørgsmålet er dog stadig, om et lige indkøb udtrykker et kønsneutralt indkøb? I forhold til fx Museumslovens mål vil det ikke føre til en mere repræsentativ fortælling om hverken kunstens historie eller dens æstetiske udtryk. Problemet er, som nævnt, at det paritetiske indkøb naturaliserer 'kunstnerisk kvalitet' som en kategori, der ligger hinsides kønnet. Pointen skal i stedet være, at kønnet bør indgå som en analytisk kategori i alle kunstens forskellige diskurser og praksisser. Kønnet skal skrives ind i museernes værdigrundlag, *mission statements*, resultatkontrakter m.m. Det skal også skrives ind i værdigrundlaget for feltets øvrige praksisser, fx universitetsforskningen, som desuden lettere kan analysere grundlæggende strukturelle in- og eksklusionsmekanismer. Endelig bør kønnet indskrives i værdigrundlaget for diverse udvalgs- og fondsbestyrelser m.m. Uddelingen behøver ikke at foregå efter paritet, men det er utilstrækkeligt blot at begrunde uddelingen i 'kunstnerisk kvalitet'. Begrundelsen bør forudsætte et kønsanalytisk værdigrundlag.

Som nævnt betyder det ikke 'lige indkøb' eller at forskningen skal fokusere lige meget på mandlige og kvindelige kunstnere. Hvis indsamlingsmålet fx er et repræsentativt billede af dansk samtidskunst fra 1990ernes første halvdel, og kunstnerudstillingsstedet Baghuset og galleriet Nicolai Wallner vægtes som analytiske tyngdepunkter, fx på grund af medieopmærksomhed,

vil den historiske dokumentation skævvrides, hvis indsamlingen skal afspejle kønsparitet blandt kunstnere, som havde den tætteste forbindelse til disse to institutioner; det var overvejende mænd (se fx Bang Nielsen 2004). Men hvis kønnet skrives ind i værdigrundlaget for undersøgelsen, betyder det, at der skal stilles spørgsmål til kønnets betydning for denne historie og dens retrospektive tyngdepunkter. Det kan ske med perspektivering til samtidige kvindelige kunstneres arbejder, fx *Bob Smith*-projektet, der havde tydelige feministiske implikationer, eller *Roomservice*, der ikke lige så klart definerede sig som et feministisk projekt (Hinum 2004). Med kønnet som omdrejningspunkt kan undersøgelsen også inddrage andre grupper af begge køn samt udelukkende mandlige kunstnere, fx Koncern, der vist nok aldrig er blevet beskrevet som et 'maskulint' projekt, selv om enkelte af medlemmerne har berørt det maskuline som tema (Kern et al. 1994, 95ff). Det betyder ikke, at Baghuset og Koncern bestod af mandschauvinistiske kunstnere, tværtimod, men der bør spørges til, om det dengang i forhold til fx kritikken eller andre kunstnergrupper fik betydning, og i den senere kunsthistoriebeskrivelse har fået betydning, at mandsdominansen var så markant?

Ligesom inden for andre domæner opnås kønsneutralisering ikke uden videre gennem paritet, men analytisk blik for kønede udsagn. Rune Gade skriver i *Maskuliniteter* (2001), at det billedkunstneriske fokus på æstetik før køn i praksis er utopisk. Derfor er kønsspørgsmålet også relevant for mandlige kunstnere, der ellers oplever det som irrelevant. Det skyldes, at de er blinde for, at ligegyldigheden er udtryk for, hvor dybt de er begravet i problematikken (Gade 2000a). Nærværende artikel har videre forsøgt at pege på, at når kunstnerisk kvalitet som analytisk kategori placeres før kønnet, er det udtryk for, hvor dybt fx kunstneren, museumsdirektøren, formidleren, kritikeren og forskeren – uanset køn – er socialiseret

ind i en kønsideologisk diskurs, der gør blind for, at kvalitetskategorien ikke eksisterer uafhængig af, men i kraft af feltets diskurser og praksisser.

LITTERATURLISTE

- Arkens *Mission Statement*. URL: <http://www.arken.dk/view.asp?ID=828> (sidst besøgt 26. januar 2006).
- Bang Nielsen, Sine (2004): "Statistik over repræsentation af kvinder og mænd i dansk kunst", in Kvinder på værtshus (red.): *Udsigt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*. Informations Forlag, København.
- *Statens Kunstfond m.v.* (1998). Bekendtgørelse nr. 228 af 19. marts 1998. Kulturministeriet, København.
- Bourdieu, Pierre (1987): "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1987/46.
- Dam Christensen, Hans (2005): "Kanonkultur og kulturkritik – Om diskurser og moddiskurser i kulturpolitikken", in *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 2005/2.
- Gade, Rune (2000a): "Køn og kunst – en introduktion", in Rune Gade (red.): *Maskuliniteter – køn og kunst*. Informations Forlag, København.
- Gade, Rune (2000b) (red.): *Maskuliniteter – køn og kunst*. Informations Forlag, København.
- Haugaard, Kasper (2001): "Den forsmåede: Langt mellem kvinderne", in *Information* d. 8. marts, 2001.
- Høyer Hansen, Lone m.fl. (2005): "Forord", in Høyer Hansen, Lone m.fl. (red.): *Før usynligheden – Om ligestilling i kunstverdenen*. Gyldendal, København.
- Hinum, Susan: "Samarbejdsprojekter mellem kvinder i det danske kunstmiljø efter 1990", in Kvinder på værtshus (red.): *Udsigt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*. Informations Forlag, København.
- *Indkøbspolitikken 1983-2003 på syv danske kunstmuseer* (2005). Redegørelse. Kulturarvsstyrelsen, København.
- Jakobsen, Jakob (2005): "De er for pæne ...", in Lone Høyer Hansen m.fl. (red.): *Før usynligheden – Om ligestilling i kunstverdenen*. Gyldendal, København.
- Kern, Kristine, I.N. Kjær og Jørgen Michaelsen (1994): *3 samtaler (om kunst)*. Gyldendal, København.
- Kofod Olsen, Sanne (2004): "En ny kunsthistorie!", in Kvinder på værtshus (red.): *Udsigt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*. Informations Forlag, København.
- *Kulturministeriet* (2005). Kulturministeriets website, URL: <http://www.kum.dk> (sidst besøgt 16.1.06).
- *Kunstmuseernes indkøb af kunst i perioden 1989-98* (1999), Redegørelse til Kulturministeren. Statens Museumsnavn, København.
- Kvinder på værtshus (2004): "Forord", in Kvinder på værtshus (red.): *Udsigt. Feministiske strategier i dansk billedkunst*. Informations Forlag, København.
- *Lov om billedkunst* (2001). Lov nr. 400 af 21. maj 2001. Kulturministeriet, København.
- *Lov om Kunstrådet* (2003). Lov nr. 230 af 2. april 2003. Kulturministeriet, København.
- Mikkelsen, Brian (2002): "Kulturstøtte uden fedttag", in *Søndagsavisen* d. 13. januar, 2002.
- Mikkelsen, Brian (2003): "Bemærkninger", in *Forslag til Lov om Kunstrådet*. URL: http://www.folketinget.dk/Samling/20021/lovforslag_oversigtsformat/L128.htm.
- Mikkelsen, Brian (2004): "Hvorfor en kulturkanon?". URL: <http://www.kum.dk/sw28752.asp> (sidst besøgt 15. januar 2006). Kulturministeriet, København.
- Munk Christiansen, Peter m.fl., *Den danske elite* (2001/04). Hans Reitzels Forlag, København.
- *Museumsloven* (2001). Lov nr. 473 af 7. juni 2001. Kulturministeriet, København.
- *Resultatkontrakt 2002-2005* (2002). *Resultatkontrakt for Statens Museum for Kunst i perioden 2002-2005*. Kulturministeriet, København.
- Stavrum, Heidi (2005): "Wow, hu kan jo spille, jo!" – Om jenter og jazz i Norge", in *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 2005/2.
- Toubro, Elisabeth (2005): "Kvindelige kunstnere i det offentlige rum", in Lone Høyer Hansen m.fl. (red.): *Før usynligheden – Om ligestilling i kunstverdenen*. Gyldendal, København.
- Thøgersen, Andreas Fugl (2005), "På jagt efter kulturarven". Kulturministeriets hjemmeside, URL: www.kum.dk/sw5996.asp (sidst besøgt 6.1.06).
- Villadsen, Jeppe (2004): "Kunststøtte under lup", in *Kulturkontakten*, september 2004.
- Zahle, Karen (2002): "Høringssvar fra Akademirådet, den 22. november 2002", in *Høringssvar L 128, bilag 3. Forslag til Lov om Kunstrådet*. Kulturministeriet, København.

SUMMARY

Gender and Judgement: The Blind Spot of the Visual Arts 'Quality' is the foremost criteria, when Danish art museums collect artworks. At least that is what curators claim when it comes to gender, and most female artists agree: gender issues are second to quality. However, in this article the concept of 'quality' is an obstacle for a critical thinking of gender. 'Quality' does not exist as an autonomous analytic category in the field of the visual arts. On the contrary, it is depending on the agents' habitus as well as the cultural and social processes of valuing in the field. Therefore, this article argues, 'gender' should

be considered before 'quality', just as 'periods', 'geography', '-isms', 'motives' and so on are naturalized analytic categories in the museums' everyday which without trouble go before any concern of 'quality'. The article is not aiming at an equal number of male and female artists' represented in the museums, which would just reproduce the traditional concept of quality, but of an increased professional awareness of gender issues in all practices and discourses of art.

Hans Dam Christensen, ph.d.
Lektor ved Institut for Kultur og Medier
Danmarks Biblioteksskole