



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vårsemester 2022

Rettferdighet – på hvilke premisser?

Det postkoloniale tankesettet møter kunst fra opplysningstiden.

Lone Segbø Løvaas

Rettferdighet – på hvilke premisser?

Det postkoloniale tankesettet møter kunst fra opplysningstiden.

© Lone Segbø Løvaas 2022

Rettferdighet – på hvilke premisser? Det postkoloniale tankesettet møter kunst fra opplysningstiden.

Lone Segbø Løvaas

<http://www.bora.uib.no/>

Abstract

During late spring of 2020, racism was heavily debated all around the world. Multiple statues of people who in some way represented colonial power were attacked and their removal was demanded by antiracist activists. Other artworks depicting imagery that was deemed racist received attention as well. This iconoclastic revolt came as a reaction in the aftermath of the murder of the African-American George Floyd, and the Black Lives Matter-demonstrations that spread around the world following his death. The Norwegian public debate was also affected by this, and many activists called attention to the systemic racism in Norway. There were calls for Norwegian public art to be removed on the grounds that it depicted either racists or racist imagery. One example can be seen in Bergen, where local politician Paul Richard Johannessen argued that the painting *Rettferdigheten* (1762) by Mathias Blumenthal should be removed from the seat of the city government, located in Bergen gamle rådhus. He viewed the work as containing racist imagery due to the depiction of a white woman standing on the chest of a darker skinned woman. The initiative was met with disagreement, and his opponents argued that the painting should not be removed, as it stemmed from a different time where people had a different view on racism. This thesis is an attempt to mediate these two views and reflect on the ways in which art historians can contribute to depolarising viewpoints in polarised debates about art. Through examining the postcolonial and antiracist context of Johannessen's argument, as well as the historical context of his opponents' arguments I will attempt to show that the two sides can be combined to create grounds for an interesting debate that also opens up a conversation around the life of an artwork and how political iconoclasm can be used as a tool to establish and emphasise social change.

Forord

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til veilederen min, Henning Laugerud for alle ideer, tilbakemeldinger og engasjement. Denne oppgava hadde ikke vært mulig å gjennomføre uten din kunnskap og støtte.

Og så til mamma, tusen takk for at du alltid stiller opp for å lese gjennom, diskutere og for at du holder ut med, og retter opp i, alle kommafeilene, de lange setningene, og ikke minst slurvefeilene tekstene mine består av før du får rettet de. Kanskje jeg burde latt deg lese gjennom forordet først også.

Videre må en stor takk rettes til min fantastiske samboer, Martin. Takk for at du alltid er tilgjengelig for gjennomlesninger og oppmuntringer, og orker å høre på når jeg trenger å snakke høyt for å organisere det kaoset av tanker som har fulgt med arbeidet med masteren. Men viktigst: Takk for at du har tatt vare på den mentale helsa mi når jeg fortapt meg for mye i arbeidet til å klare det selv. Du er helt uvurderlig!

Aller sist vil jeg rette en takk til Aff, min kjære bestefar. Fra jeg var liten har du alltid tilrettelagt for at jeg skal være nysgjerrig på verden, og tenke kritisk. Gjennom de utallige rundene med quiz rundt middagsbordet, på bilturer og i solkroken i Lyubakken har min akademiske interesse vokst. Disse åtte årene på universitetet har jeg alltid tenkt at det er din fortjeneste at jeg aldri helt ble lei av å studere, men alltid har villet lære mer. Med et håp om at jeg en dag ble like smart som deg. Og kanskje blir jeg det en vakker dag.

Oslo, mai 2022

Lone Segbø Løvaas

Innholdsfortegnelse

Abstract	III
Forord	IV
Innledning	3
Presentasjon av tema og problemstilling	3
Metode	5
Teori	8
Historiografisk rammeverk	11
Oppgavas struktur	14
1. Tre perspektiver på Rettferdigheten	15
1.1 Hvem var Mathias Blumenthal?	15
1.2 Utsmykningen av rådhuset i Bergen	18
1.3 Den komplekse allegorien	20
1.4 Kunsthistoriske perspektiver	24
1.5 Et perspektiv fra det 21. århundret	28
1.6 Oppsummering	31
2. Rasisme og postkolonialisme	32
2.1 Det første steget mot avpolarisering	32
2.2 Et blikk på rasisme	33
2.3 Kunstens bruk av hudfarge	34
2.4 Fra verden på 1950-tallet til Norge på 2020-tallet	37
2.5 Kolonialismens makt og motstand	38
2.6 Overfladisk aktivisme?	44
2.7 Kulturforståelse på tvers av tid	46
2.8 Oppsummering	49
3. Historien og ikonoklasmen	50
3.1 Rasjonelle aktører og litterære virkemidler	50
3.2 En tilnærming til Blumenthals kontekst	52
3.3 Raseforskningens begynnelse	55
3.4 Antikolonialisme på 1700-tallet	58
3.5 En kunsthistorisk kontekstualisering	60
3.6 Fornuftsbegrepet	62
3.7 En postkolonial opplysningstid	63
3.8 Et blikk på Norge	64
3.9 Oppsummering	66

4. Politisk ikonoklasme som verktøy for en ny tid	67
4.1 Oppgjøret med Sovjetunionens monumenter	67
4.2 Verket skal fjernes – hva nå?	69
4.3 Kunstens makt	72
4.4 Frykten for å trå feil	77
4.5 Et forsøk på å finne felles premisser	80
4.6 Oppsummering	83
Avslutning	85
Bibliografi	88
Illustrasjoner	93

Innledning

25. mai 2020 ble afroamerikanske George Floyd drept av amerikansk politi under et forsøk på å arrestere han for mistanke om bruk av en forfalsket dollarseddel.¹ Drapet ble en katalysator for en rekke store demonstrasjoner verden over med slagordet '*black lives matter*'. *Black lives matter*-bevegelsen ble grunnlagt i 2013 og kom som en reaksjon på frifinnelsen av politimannen som forårsaket den afroamerikanske 17-åringen Trayvon Martins død i 2012. Bevegelsens grunnleggende formål er å rette søkelyset mot det amerikanske politiets systematiske voldsbruk mot afroamerikanere, men har utvidet seg til å bli en stor frigjøringsbevegelse som har bredt seg over flere land. På hjemmesiden deres beskriver de bevegelsen slik: «Black Lives Matter Global Network Foundation, Inc. is a global organization in the US, UK, and Canada, whose mission is to eradicate white supremacy and build local power to intervene in violence inflicted on Black communities by the state and vigilantes.»² Flere ganger har det vært store demonstrasjoner i kjølvannet av drap på afroamerikanere. Demonstrasjonene har primært funnet sted i USA, men også andre steder kan vi se eksempler på slike demonstrasjoner. Våren og sommeren 2020 skiller seg likevel ut; drapet på George Floyd utviklet seg til en global bevegelse og ledet til debatter om strukturell rasisme i flere land, blant annet i Norge. Et av de sentrale leddene i disse debattene var debatten om avkolonisering av museer og offentlig kunst.

Presentasjon av tema og problemstilling

Flere kunstverk ble kritisert i dette oppgjøret, blant annet et verk av den dansk-tyske kunstneren Mathias Blumenthal kalt *Rettferdigheten* (1762) (ill. 1). Verket henger i bystyresalen i Bergen og viser den romerske gudinnen Justitia sittende med føttene på brystet til en furie. I følge romersk mytologi er furier voktere av helvetes porter. Blumenthal har malt furien som en mørkhudet skapning og det var dette valget som førte til at verket ble kritisert i oppgjøret med rasistisk kunst våren og sommeren 2020. En av Miljøpartiet De Grønnes representanter i bystyret i Bergen, Paul Richard Johannessen, så maleriet i nytt lys etter George Floyd-saken og pekte på paralleller mellom bildet av politimannen Derek Chauvins kne på Floyds hals (ill. 2) og Justitias ben på furiens bryst.³ I en artikkel i NRK sier Johannessen: «– Det gjekk opp for meg at det viser ei kvit kvinne som står oppå ein svart mann som ho har sigra over. Symbolikken fekk meg til å tenka på den systemiske rasismen

¹ Hill, Triebert, Jordan, Willis og Stein. «How George Floyd Was Killed».

² Black Lives Matter Global Network Foundation Inc. «About».

³ Løland og Dolve, «Måleriet i bystyresalen».

heile verda snakkar om for tida»⁴. Johannessen sier videre: «– Personleg hadde eg ikkje syns det var dumt om måleriet heller hamna på eit museum.»⁵ To kunsthistorikere blir i saken bedt om å kommentere Johannessens utspill: fagdirektør ved Universitetsmuseet i Bergen, Henrik von Achen, og tidligere professor i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen, Siri Meyer. De to stiller seg på hver sin side av saken: von Achen mener at bildet ikke er rasistisk og burde få bli hengende, mens Meyer mener bildets symbolikk ikke er tilpasset vår tid og mener kunstverket burde bli flyttet.⁶ Utover disse to kommentarene er det få kunsthistorikere som tok del i den påfølgende debatten, og det er denne mangelen på deltakelse fra kunsthistorikere som førte til spørsmålet som denne masteroppgava springer ut fra: Hvorfor tok ikke flere kunsthistorikere tak i debatten? Oppfølgingsspørsmålet ble videre: Som kunsthistoriker, hvorfor tok ikke jeg selv del i debatten? Debatten dreier seg om kunstverk og deres plassering og betydning. Det er dermed naturlig at denne debatten også faller på kunsthistorikerens bord. Det var likevel et overveldende flertall av andre aktører i ordskiftet: journalist, forfatter, byarkivar, og regissør er blant titlene som var synlig i debatten.⁷ Denne masteroppgava er ikke et forsøk på å bidra direkte inn i denne debatten, men heller et forsøk på å undersøke rammeverket for debatten, og undersøke kunsthistorikerens rolle i debatter hvor samtidens tanker går på akkord med fortidens motiver. Med utgangspunkt i *Rettferdigheten* av Mathias Blumenthal, vil jeg undersøke problemstillinga: På hvilke måter kan kunsthistorikere bidra til å nyansere polariserte debatter om kunst? Følgende spørsmål vil spisse inn problemstillinga og forme retningen for oppgava:

- 1) På hvilke premisser kan vi tilnærme oss kunst som med samtidens øyne forstås som rasistisk?
- 2) Kan analyser skapt ut fra forskjellige kontekster forenes på en god måte for å unngå polarisering? I så fall: Hvordan kan dette gjøres?
- 3) Hvordan kan vi forstå og håndtere debatter av denne typen fra et kunsthistorisk perspektiv?

Gjennom undersøkelse av de forskjellige temaene som utgjør debatten, ledet av problemstillingen og forskningsspørsmålene, skal jeg forsøke å komme til kjernen av uenighetene som har kommet fram i debatten, og forsøke å finne en mer avpolarisert inngang til tematikken.

⁴ Løland og Dolve, «Måleriet i Bystyresalen».

⁵ Løland og Dolve, «Måleriet i Bystyresalen».

⁶ Løland og Dolve, «Måleriet i Bystyresalen».

⁷ Blågestad, «Det er historisk vandalisme.»; Guttormsen, «Museumsapp viser spor etter slaveriet i Bergen.»; Ravnestad, «Når empatisk rus blir til idioti.»; Fonn, «Se en gammel film i dag!»; Skivenes, «At det fremdeles vekker debatt er bare bra.»; Andersen, «Retusjere historien?».

Metode

I det første kapittelet vil jeg å se nærmere på Mathias Blumenthals historie, samt undersøke og analysere *Rettferdigheten* for å skape et godt grunnlag for den videre drøftningen rundt verket. Jeg vil undersøke verket fra flere forskjellige vinkler for å bedre kunne utforske debatten om verket. Gjennom undersøkelse av de få biografiske verkene som er skrevet om Mathias Blumenthal vil vi få et bakteppe for å se videre på *Rettferdigheten*. En kort biografisk innføring vil gi en kontekst for Blumenthals virke, og inngår samtidig i den større konteksten for verkets produksjon som vil bli undersøkt nærmere i kapittel 3. Et annen viktig element er verkets romlige kontekst, samt verkets historie. For å kunne analysere verket vil det være nyttig å vite noe om verkets plassering og bakgrunn, samt hvordan det har blitt påvirket av tiden som har gått siden Blumenthal først malte det. Dette vil bli gjort gjennom å undersøke den litteraturen som finnes om verket, primært hentet fra de tre kunsthistorikerne Anna Margrethe Gandrup, Ole Rønning Johannesen (heretter Rønning Johannesen for å skille mellom kunsthistorikeren Johannesen og politikeren Johannessen) og Carl W. Schnitler. Den mest sentrale delen av det første kapittelet er verket i seg selv, og for å bedre forstå de skillelinjene i debatten som blusset opp rundt verket våren og sommeren 2020, vil jeg analysere verket fra tre forskjellige perspektiver. Den første analysen vil være basert på Blumenthals egne beskrivelser av kunstverket, og vil være en formalanalyse. Denne analysen kommer til å fungere som et slags utgangspunkt for de to påfølgende analysene, som ikke tar inn andre elementer enn de Blumenthal selv peker på, og fortolkninger av disse. I den andre analysen vil jeg benytte meg av Gandrups, Schnitlers og Rønning Johannesens perspektiver på verket i deres respektive tekster om Blumenthal. Alle tre ser på verket ut fra Blumenthals egen kontekst, og med hans biografi som bakteppe, og holder seg i stor grad unna perspektiver fra sine respektive samtider. Den tredje analysen vil ikke ligge like tett opp til litteraturen ettersom det siste blikket ikke er nedtegnet i det omfanget de tidligere innfallsvinklene er. Blikket til de som så rasisme i dette maleriet vil legges til grunn for denne tredje og siste analysen, altså vil det være en analyse som tar inn moderne perspektiver. Analysene har to sentrale funksjoner for oppgava. Det første er å tydeliggjøre i hvor stor grad verdiene som betraktere selv legger til grunn vil påvirke utfallet av analysene de utfører. Dette tydeliggjør videre hvordan motpolene i debatten skapes. Det andre er å skape et tydelig rammeverk for den videre drøftingen, og, gjennom det, undersøke om, og eventuelt hvordan, disse tre analysene kan forenes.

For å finne en reell avpolariserende posisjon er det sentralt å dykke dypere inn i materien, og jeg starter med det elementet i verket som i 2020 skapte debatt: Hudfargene i verket, og påstanden om at verket er rasistisk. I kapittel 2 vil jeg se nærmere på Johannessens argument for fjerning av verket, og gjennom dette utforske postkolonial teori og hva slags forståelse vi kan få for hans argumenter gjennom et utvalg sentrale postkoloniale teoretikere: Frantz Fanon, Homi K. Bhabha og Gayatri Chakravorty Spivak. Jeg vil gjengi deres perspektiver, og sette disse inn i en større sammenheng med Blumenthals verk. Analyse av elementer fra tekstene til Fanon, Bhabha og Spivak vil gi et godt grunnlag for å forstå den samtidige analysen og reaksjonene verket har vekket og legge grunnlaget for undersøkelsen av hudfargens plass i kunsthistorien som jeg starter i dette kapitlet og fortsetter i kapittel 3. Jeg vil videre undersøke hvordan disse perspektivene kan bidra inn i en debatt om verket. I tillegg vil jeg gjengi et par personlige historier fra Norge for å gi et innblikk i hvordan rasismen kommer til uttrykk her. Disse historiene kommer fra Camara Lundestad Joof og Sumaya Jirde Ali som har både like og ulike erfaringer som mørkhudede kvinner oppvokst i det norske samfunnet. Dette vil bidra til å skape et grunnlag for forståelse av situasjonen i Norge og konteksten Johannessen snakker ut fra, og sammen med Fanon vil disse bøkene bidra med å skape en forståelse for annengjøringen (*othering*) som foregår i et rasistisk samfunn. Avslutningsvis vil jeg undersøke kulturbegrepene til Spivak og Bhabha, samt se nærmere på universalistisk og relativistisk kulturførståelse for bedre å kunne forstå forskjellene mellom de to sidene i debatten, samt finne en inngang til å forene og avpolarisere debatten.

Kapittel 3 tar for seg den andre sentrale bærebjelken for oppgava: 1700-tallet og argumentet om at vi må forstå *Rettferdigheten* ut fra sin egen samtid. For å skape et rammeverk rundt Blumenthals egen kontekst vil jeg starte med å sette en historiografisk kontekst for å få kartlagt verktøyene jeg ønsker å bruke for å se nærmere på 1700-tallet. Videre vil jeg benytte Hayden Whites teori om historieskriving gjennom bruk av litterære virkemidler for å se nærmere på hvordan 1700-tallet har blitt nedtegnet i historiebøkene, og undersøke hvordan dette har påvirket vår egen samtids oppfatning av perioden. På bakgrunn av dette vil jeg undersøke hvordan raseforskning og etableringen av rasehierarki har dukket opp gjennom å se på Carl von Linnés arbeid. For å undersøke Blumenthal gjennom en hypotetisk tanke om at han malte den mørkhudede kvinnen slik han gjorde fordi han anså mørkhudede mennesker som underdanige, vil jeg benytte Quentin Skinners teori om rasjonelle aktører. I den forbindelse er Linnés arbeid om raser sentralt. Jeg vil også undersøke de argumentene som ble presentert i debatten til forsvar for *Rettferdigheten*. I tillegg vil jeg se nærmere på et forsvar

for Linné, som kom i sammenheng med den samme debatten om rasisme, for å forsøke å nyansere og undersøke videre det forholdet vi har til historiske personer og hendelser når vi skal drøfte temaer som rasisme. For å videre nyansere 1700-tallets historie med raseforskning vil jeg se nærmere på antikolonialismen som eksisterte i perioden, for å kunne undersøke om Blumenthal kan sies å være en rasjonell aktør. En del av dette vil være å undersøke andre framstillinger av Justitia og furien Tisiphone for å se hvordan andre foregående kunstnere har framstilt disse. Også 1700-tallets fornuftsbegrep er nyttig å se nærmere på, ettersom dette er et av elementene som gis stor tyngde i fortellingen om 1700-tallet. Avslutningsvis vil jeg kort undersøke den norske 1700-talls historien for å videre etablere en kontekst rundt Blumenthal

I oppgavas siste kapittel vil jeg undersøke et utvalg andre relaterte temaer som ikonoklasmer, hvilken påvirkningskraft kunsten har, samt se nærmere på selve debatten. For å undersøke ikonoklasmer vil jeg trekke paralleller til Sovjetunionens fall, hvor det i etterkant av unionens fall ble et oppgjør med de monumentene som ble reist som symboler for regimet. Denne politiske ikonoklasmen vil gi bedre forståelse for både strømningene som førte til debatten om rasistisk kunst i 2020, samt gi noen perspektiver på hvordan slike debatter kan løses. Videre vil jeg drøfte kunstens påvirkningskraft, for å gi et grunnlag for å forstå *hvorfor* vi kan reagere så kraftig på et kunstverk at vi ønsker å få det fjernet. Gjennom teoretiske innfallsvinkler fra David Freedberg og W. J. T. Mitchell vil jeg forsøke å etablere om vi kan si at kunsten har makt. Deretter vil jeg se nærmere på rammene rundt debatten, og om det polariserte formatet førte til at stemmer uteble fra debatten i frykt for de sosiale konsekvensene av å uttale seg. Boka *Det er personlig: Om rasisme og ytringsfrihet* (2022) av Lisa Esohel Knudsen ser på mange måter på debatten om rasisme i 2020 med samme blikk som jeg gjør i denne oppgava, men med et bredere fokus. I denne boka er det mange gode betraktninger jeg vil bringe inn for å drøfte frykten for å delta i debatten, og, ikke minst, debatten om debatten. Avslutningsvis vil jeg forsøke å finne noen felles premisser for debatten som kunne bidratt til en mer avpolarisert debatt hvor kunnskapsutveksling og refleksjoner stod i sentrum. Premissene jeg framlegger vil basere seg på de undersøkelser som er gjort i de tidligere kapitlene, og vil dermed også bidra til å samle trådene fra resten av oppgava.

Teori

Litteraturen for første kapittel er i stor grad rettet inn mot Mathias Blumenthal og hans liv og arbeid. Den første bolken av litteratur tar for seg Blumenthal selv, hvor han kom fra og hvordan han arbeidet. Det er ikke en enkel oppgave å finne utfyllende informasjon om Blumenthal, og kun to verker tar for seg livet hans over mer enn et par sider. Disse verkene er forfattet av henholdsvis Gandrup og Rønning Johannesen. Gandrups hovedoppgave, *Mathias Blumenthal* (1950), tar for seg Blumenthals liv fra opphav til bortgang. Dette er en av de mest detaljerte gjennomgangene av Blumenthals liv og ser på en rekke viktige aspekter. Blant annet undersøker Gandrup Blumenthals opphav nøye. Rønning Johannesens bok, *Mathias Blumenthal: østfoldbyenes skildrer - portrettmaler i Bergen* (2002), er en kort biografi om Mathias Blumenthals liv og virke, og ser spesifikt på *Rettferdigheten*, samt hans ankomst til Bergen og hans rolle som rokokkokunstner. Et tredje verk som vil bli benyttet for å kartlegge Blumenthals liv er *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundret* (1920) av Schnitler som tar for seg en oppsummering av Mathias Blumenthals tid i Bergen, med spesifikt fokus på hans betydning for norsk rokokko. Schnitler presenterer et annet opphav enn det Gandrup presenterer, noe som er interessant for drøftingen av Blumenthals kontekst. Det er mye overlapp hos disse tre forfatterne, men alle tre bidrar med litt forskjellige perspektiver på, blant annet, Blumenthals opphav og *Rettferdigheten*.

Den andre sentrale delen av kapittelet om Blumenthal er analysene av *Rettferdigheten*. For å utføre de tre analysene vil den foregående litteraturen benyttes, samt kunsthistoriker Erwin Panofskys introduksjon i boka *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*. Her skisserer Panofsky sin tredelte analysemetode for å analysere renessansekunsten. Metoden blir også benyttet for andre epoker, og blir ansett som en av de mest elementære metodene for analyse i kunsthistoriefaget. I tillegg vil den første analysen utføres ut fra en beskrivelse Blumenthal selv ga for verket: *Beskrivelse og kort Explication over det skildrede Emblematiske Stykke til Raad-Stuen* (1762) som blant annet ble trykket i avisen *Bergens Annonce Tidende* i 1899. Beskrivelsen gir en grundig betrakterveiledning for verket: Hvilke elementer verket inneholder og deres mytologiske betydning.

Det første sentrale arbeidet i kapittel 2 er Fanons *Black Skin, White Masks* (2008), som er en beskrivelse av rasismens innvirkning på svarte mennesker, og et argument for hvorfor store deler av verdenssamfunnet er gjennomsyret av systemisk rasisme. Videre er Joofs bok *Eg snakkar om det heile tida* (2018) et norsk supplement til det personlige blikket på rasisme.

Joofs bok er en personlig fortelling om hennes møte med det norske samfunnet som norsk-gambier, og den følger hennes refleksjoner gjennom enkelthendelser av rasisme hun har opplevd gjennom sitt liv. Ali skriver om hvordan 22. juli 2011 forandret hennes forhold til sin egen identitet og den annengjøringen hun har følt på i årene etter terrorangrepet i boka *Ikkje ver redd sånne som meg*. Parallelt skildrer hun sine samtaler med Suha Alhajeed, som kom til Norge fra Syria under flyktningekrisa i 2015, om det å være annerledes i Norge. Et mer teoretisk Fanon blikk får vi gjennom *The Wretched of the Earth* (1967). Boka går gjennom Fanons erfaring med rasismens innvirkning på psykologien med et spesielt blikk på den algeriske borgerkrigen og innvirkningen denne hadde på befolkningen. Bhabhas bok *The Location of Culture* undersøker kultur inngående gjennom et postkolonialt perspektiv, med et overordnet mål om å finne ut hvor kulturens metafysiske plassering er. I boka argumenterer Bhabha for at postkolonialisme bidrar til et brudd i den modernistiske revisjonen, som tvinger inn nye perspektiver som kan gi en bedre helhet til debatten. Spivak drøfter postkolonialismens påvirkning på, og forhold til, kulturen gjennom å se på filosofi, litteratur og historie i boka *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present* (1999). Bhabha og Spivak representerer den mer faglige tradisjonen av postkolonial teori, mens Fanon gir både en faglig og personlig tyngde. I møtet med postkolonial teori er det personlige et nyttig verktøy å arbeide gjennom, nettopp fordi mye av postkolonial teori er bygget opp rundt personlige erfaringer eller springer ut fra de personlige erfaringene teoretikerne på feltet har fra sine bakgrunner i koloniserte land. I tillegg vil Joof og Ali gi norske perspektiver på debatten om rasisme. Til sist vil artikkelen «The Truth of Others: A Cosmopolitan Approach» (2004) av Beck gi et perspektiv på universalistisk og relativistisk kulturforståelse.

Det teoretiske rammeverket i kapittel 3 består først og fremst av Skinners tekst «Interpretation, rationality and truth» i boka *Visions of Politics: Volume 1: Regarding Method* (2002) og Hayden Whites artikkel *Den historiske tekst som litterær kulturgjenstand* (1993). Skinner drøfter hvordan vi skal forholde oss til historiske aktører som har oppfatninger som vi i vår tid anser som falske eller feilaktige. Dette vil gi et godt grunnlag for å undersøke de oppfatningene rundt raser som eksisterte på 1700-tallet og hvordan vi kan forstå Blumenthal i lys av både disse, samt vår egen samtids oppfatning. White drøfter hvordan historieskriving bør knyttes nærmere til skjønnlitteraturen og argumenterer for at gjennom å skrive historier benytter vi mange litterære grep for å forme historiens fakta til en helhetlig fortelling. Denne teorien er nyttig for å kritisk kunne undersøke hvordan historien om 1700-tallet har blitt

framstilt, og for å gi en indikasjon på hvordan denne framstillingen har påvirket vår oppfatning av hva som faktisk var Blumenthals egen kontekst. Som et eksempel på hvordan 1700-tallet ofte blir framstilt vil jeg se nærmere på Ellen Kreftings *Vestens Idéhistorie: Modernitetens fødsel* (2013) som ser på perioden 1600-1800 og undersøker framveksten av moderniteten, sentrale personer og de viktige utviklingene som skjedde i Europa på denne tiden innenfor områder som religion, kunst, vitenskap og filosofi. Videre vil jeg se nærmere på raseforskningen, og her er Linné et sentralt navn. For å lære mer om Linné vil jeg se til Gunnar Brobergs biografi *Mannen som ordnede naturen: En biografi över Carl Von Linné* (2019). I tillegg vil Torgeir Skorgens bok *Rasenes oppfinnelse* (2002) og David Bindmans *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century* (2002) gi bredere perspektiver på raseforskningshistorie og utvikling. Videre vil boka *Postcolonial Enlightenment* (2009) av Daniel Carey og Lynn Festa bidra til et bredere blikk på 1700-tallets historie og 1700-talls tenkeres forhold til raseforskning, kolonialiseringen og den transatlantiske slavehandelen. Avslutningsvis vil jeg se nærmere på forholdet i Norge på 1700-tallet gjennom Ståle Dyrviks bok *Norsk historie 1625-1814: Vegar til sjølvstende* (1999), som kartlegger norsk histories vei fram til grunnlovens tilblivelse i 1814. Dyrvik ser på historien gjennom den politiske utviklingen, endringer i religiøsitet, kunst og sentrale hendelser i Danmark-Norge i løpet av denne perioden. Dette vil bidra til å skape en kontekst rundt Blumenthal som kan kontekstualisere og utdype argumentet som blir framført av Johannessens motstandere.

I kapittel 4 vil det teoretiske rammeverket bestå av litteratur som ser på ikonoklasme, samt kunstens makt. Dario Gambonis bok *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997) vil være en sentral kilde for å undersøke den post-sovjetiske ikonoklasmen. I boka ser Gamboni nærmere på hva som utgjør en politisk ikonoklasme, og spesielt kapittelet om oppgjøret med kunsten fra den gamle Sovjetunionen blir et sentralt moment å trekke inn. Videre ønsker jeg å undersøke kunstens makt og påvirkningskraft gjennom David Freedbergs artikkel «The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm» (2016) og bok *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (1989), samt artikkelen «What do Pictures Really Want?» (1996) av W. J. T. Mitchell. Alle tekstene undersøker hvordan vi gir kunsten makt ut fra forskjellige perspektiver; Freedberg fokuserer på hvordan kunst vekker sterke følelser i oss gjennom gjenkjennelsesfaktorer, mens Mitchell ser nærmere på hvordan vi kan skifte samtalen om kunstens makt gjennom å spørre hva bilder vil heller enn hva de gjør. Videre vil Lisa Esohel Knudsens bok gi perspektiver på den

helhetlige debatten om rasisme i 2020. Spesielt bidrar hun med tanker om premissleverandører av den offentlige debatten og etablering av debattens premiss.

Historiografisk rammeverk

Før vi ser trer inn i arbeidet med å besvare problemstillingen vil jeg gi et lite historiografisk rammeverk over de mest sentrale temaene for oppgava. Disse er postkolonial teori, vårt samtidige forhold til eldre monumenter og tilnærming til historiske kulturer. Postkolonial teori dukket opp for alvor på 1980-tallet, og er mangefasettert og vidstrakt, men med et felles hovedformål: Å undersøke tematikk knyttet til den europeiske kolonitiden og imperialismen. Robert J. C. Young oppsummerer postkolonial teori slik:

Postcolonial theory, so-called, is not in fact a theory in the scientific sense, that is a coherently elaborated set of principles that can predict the outcome of a given set of phenomena. It comprises instead a related set of perspectives, which are juxtaposed against one another, on occasion contradictorily. [...] Above all, postcolonialism seeks to intervene, to force its alternative knowledges into the power structures of the west as well as the non-west.⁸

Postkolonial teori forsøker å rukke ved etablerte strukturer, stille kritiske spørsmål og tvinge gjennom alternative virkelighetsforståelser. Som Young viser til er det ikke slik at dette feltet er enhetlig med bred enighet. Tidvis er det store uenigheter, kanskje på grunn av feltets størrelse og mangfold av perspektiver. Det er et felt som til stadighet er i dialog med seg selv og etablert forskning i et forsøk på å skape plass for nye perspektiver og tanker. I boka *Colonialism/Postcolonialism* (1998) undersøker professor i litteraturvitenskap, Ania Loomba, hva postkolonialisme er, og kommenterer innledningsvis feltets uhåndgripelighet:

It is true that the term 'postcolonialism' has become so heterogeneous and diffuse that it is impossible to satisfactorily describe what its study might entail. This difficulty is partly due to the inter-disciplinary nature of postcolonial studies which may range from literary analysis to research in the archives of colonial government, from the critique of medical texts to economic theory, and usually combine these and other areas.⁹

Å skulle summere opp det postkoloniale feltet over noen få setninger er, med andre ord, en utfordrende oppgave. Forskjellige postkoloniale teoretikere arbeider i feltet på forskjellige måter, og innenfor forskjellige disipliner. Først og fremst har postkoloniale studier vært mest prominent innenfor litteraturvitenskapen, men i løpet av de siste tiårene har postkolonial teori spredd seg til flere disipliner. For denne oppgava er det spesielt det litterære feltet innenfor

⁸ Young, *Postcolonialism*, 6-7.

⁹ Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, xii.

postkolonial forskning som er relevant, og her har et av de viktige fokusene vært hybriditet, diaspora og liminalitet.

Under debattene som raste i kjølvannet av drapet på George Floyd var det flere monumenter som fikk oppmerksomhet rettet mot seg. Mange aktivister fremmet forslag om å fjerne skulpturer av tidligere slaveeiere, slavehandlere eller andre mennesker med en rasistisk fortid fra det offentlige rom. I Bristol tok aktivister saken i egne hender og slavehandleren Edward Colston ble både tagget ned og kastet i River Avon.¹⁰ I Norge var det ingen slaveeiere som måtte gå planken, men aktivister tok til aviser og sosiale medier med opprop og krav om at også Norge tok et oppgjør med sin rasistiske fortid, gjennom å fjerne statuen av Winston Churchill på Solli plass i Oslo, Linné-benken i Botanisk hage i Oslo og statuen av Ludvig Holberg ved Nationaltheatret.^{11 12 13} I tillegg ble det løftet en debatt om bydelen Møhlenpris i Bergen burde endre navn ettersom bydelen er oppkalt etter Jørgen Thor Møhlen som i fem år var forpakter av slavetrafikken på vegne av Danmark-Norge.¹⁴

Det er ikke kun i 2020 offentlig kunst har blitt debattert, i sammenheng med større samfunnsomveltninger har det ofte dukket opp en debatt om monumenter og kunst som tilhører den gamle samfunnsordenen. Vi kan se eksempler på dette i Frankrike under den franske revolusjonen, de revolusjonære gikk til angrep på bilder for å bidra til å undergrave kongen.¹⁵ Både under og etter 2. verdenskrig ble kunst fjernet basert på det som var de rådende idealene: Nazistene utviklet en teori om *entartete kunst* som bygget på en kritikk av moderne kunst, spesielt kunst som ikke var figurativ eller naturalistisk.¹⁶ Etter krigen ble flere av monumentene reist av nazistene fjernet, også her i Norge hvor monumenter som Snorremonumentet som var reist i Slottshagen, samt NS-monumentet på Stiklestad etter krigens slutt.¹⁷ Også etter Sovjetunionens fall ble det tatt et oppgjør med de offentlige monumentene som var reist under regimet, de ble revet, flyttet og destruert både av borgerne av de tidligere sovjetiske statene og av de nye styresmaktene.¹⁸

¹⁰ Wall, «The Day Bristol Dumped Its Hated Slave Trader.»

¹¹ Schei, «Bydel mener benk er ekskluderende.»

¹² Røsvik, «Grønn Ungdom vil fjerne Oslos Churchill-statue.»

¹³ Velle, «Flere tusen har signert krav».

¹⁴ Solberg, «Krav om navneskifte på bydel i Bergen»

¹⁵ Gamboni, *The Destruction of Art*, 31.

¹⁶ Gamboni, *The Destruction of Art*, 46.

¹⁷ Guttormsen, «Er det riktig å ødelegge monumenter».

¹⁸ Gamboni, *The Destruction of Art*, 51.

Hvordan vi tilnærmer oss historiske perioder som skiller seg fra vår egen bygger på de samme prinsippene som måten vi tilnærmer oss kulturer som skiller seg fra vår egen. Den største forskjellen mellom disse to er at dialogen mellom to kulturer som eksisterer samtidig er lettere å tilrettelegge enn dialoger på tvers av tid. Likevel kan vi gjennom historiske dokumenter, litteratur, kunst, taler og andre former for kommunikasjon skape en slags dialog på tvers av tid. Måten vi forholder oss til kultur på avhenger av hvilke kulturforståelse vi har, og på dette området finnes et vell av teorier. Blant de vanligste formene for kulturell tilnærming finner vi universalisme og relativisme. Sosiolog Ulrich Beck skisserer opp forskjellen mellom disse i artikkelen «The Truth of Others: A Cosmopolitan Approach» (2004). Han beskriver universalisme som en kulturforståelse hvor menneskeheten er samlet under ett sivilisasjonssett, og kulturelle forskjeller blir oversett, eller må overskrides. «The other's voice is permitted only as the voice of sameness, as a confirmation of oneself, contemplation of oneself, dialogue with oneself.»¹⁹ Det sentrale for universalisme er likhet, og det er lite rom for forskjeller. Relativisme beskriver Beck som en mulig «antidote to universalists' hubris.»²⁰. Dette er en kulturforståelse hvor man anser at hver kultur eksisterer i hver sine verdener, og at forskjellene mellom kulturer er noe vi må akseptere, fordi kultur er relativt. Disse to måtene å tilnærme seg forskjellige kulturer på kan også benyttes når vi skal forholde oss til kulturer på tvers av tid. Prinsippet vil være det samme, innenfor universalismen vil vi anse at vi alle kan dømmes under samme virkelighetsoppfatning, mens relativismen vil i større grad åpne opp for at virkelighetsoppfatningene er noe som forandrer seg over tid og at vi dermed ikke kan forstå eldre kulturer basert på vår egen virkelighetsoppfatning. Innenfor disse to kategoriene er det store forskjeller i hvor sterke de universalistiske eller det relativistiske linjene er, og det finnes en rekke forsøk på å finne nye måter å tilnærme seg kultur på. Becks artikkel er i seg selv et eksempel på dette: Han framlegger en tilnærming han kaller *realistisk kosmopolitisme* som er et forsøk på en syntese av tidligere begreper om forskjell og et forsøk på å flytte samtalen om kulturelle forskjeller fra et enten/eller-perspektiv, til et både/og:

A realistic cosmopolitanism would include what is excluded from these apparently opposite varieties of universalism: an affirmation of the other as both different and the same. It is time to leave behind, as anachronisms, both racism (of whatever type) and the apodictic, ethnocentric universalism of the West.²¹

En realistisk kosmopolitisme er, med andre ord, Becks forsøk på å finne et standpunkt som gir rom for langt mer helhetlig forståelse enn det de tidligere begrepene for kulturforståelse.

¹⁹ Beck, «The Truth of Others», 433.

²⁰ Beck, «The Truth of Others», 436.

²¹ Beck, «The Truth of Others», 439.

Denne teorien kan knyttes til Skinner og Whites teorier, og deres samlede forsøk på et mer helhetlig kultur- og historiebilde. Der Beck er opptatt av å lage en helhetlig tilnærmingsteori for kulturer, fokuserer Skinner på å undersøke historien gjennom et mer kontekstuel blikk på de aktørene vi undersøker, og forsøke å finne rasjonaliteten i deres oppfatninger. White, på sin side, argumenterer for at historikere ikke må frykte å lene seg mot litteraturen, og anerkjenne at historieskriving er en tolkning av fakta som gjennom sin framstilling bygger på litterære troper.

Oppgavas struktur

Oppgava er delt inn i fire kapitler, som hver tar for seg forskjellige aspekter av *Rettferdigheten* og undersøker en bredere kontekst rundt de argumentene og temaene som vi kan finne i debatten om verket. Det første kapitlet vil handle om Blumenthal og verket i seg selv, med analyse av verket. I det andre kapitlet vil jeg se nærmere på postkolonial teori og rasisme-argumentet, mens det tredje kapitlet vil undersøke motargumentet mot rasisme og den konteksten Blumenthal levde i og avslutningsvis vil kapittel 4 se på en rekke øvrige elementer som kan kontrastere debatten, samt forsøke å samle trådene fra de foregående kapitlene. Helt til slutt vil jeg forsøke å oppsummere oppgava i sin helhet og gi noen avsluttende refleksjoner rundt kunsthistorikerens rolle i polariserte debatter om kunst.

1. Tre perspektiver på *Rettferdigheten*

For å begynne å sirkle inn tematikken for oppgava og for debatten som Johannessen løftet i 2020, skal jeg i dette kapitlet se nærmere på Mathias Blumenthals liv og virke, samt foreta tre analyser av *Rettferdigheten* (1762) fra tre forskjellige perspektiver. De tre perspektivene vil være basert på Blumenthals egne nedtegnelser om verket, basert på Schnitlers, Gandrups og Rønning Johannesens perspektiver som kunsthistorikere og et samtidig lekmanns perspektiv. Til sammen vil disse tre gi forskjellige innganger til verket som vil bidra til å forstå polariseringen i debatten om Blumenthal og *Rettferdigheten*.

1.1 Hvem var Mathias Blumenthal?

Som et utgangspunkt for analysene av Blumenthals verker er det nyttig å starte med et blikk på Blumenthals bakgrunn og liv. I boka *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundret* (1920) beskriver Schnitler Mathias Blumenthal som «en av de betydeligste mestre, vort land har hat»²² innenfor dekorativ kunst. Om denne uttalelsen fra 1920 står seg i dag kan trekkes i tvil: Det er en mangel på litteratur, forskning og oppmerksomhet rettet mot Blumenthal og hans kunst i nyere tid. Blumenthal er likevel ikke en ubetydelig skikkelse i norsk kunsthistorie, og spesielt ikke i den bergenske kunsthistorien. I bystyresalen i Bergen henger *Rettferdigheten*, et sentralt verk fra hans kunstnerskap. Dette verket som fikk en form for renessanse, om enn en heller negativ en, våren 2020. Før vi tar fatt i verket skal vi se nærmere på kunstneren. Spørsmålet «Hvem var Mathias Blumenthal?» har vist seg vanskelig å svare utfyllende på; utover det som er nedtegnet økonomisk og byråkratisk, er det lite som fortelle oss noe særlig om hans liv. Schnitler, Gandrup og Rønning Johannesen er tre av få kilder som utforsker kunstneren nærmere og gjør hvert sitt forsøk på å samle de få trådene Blumenthal etterlot seg til en større fortelling. Alle disse tre kunsthistorikerne har til felles at stilen deres er noe utdatert: I beskrivelsene av verkene er det mange adjektiver som benyttes, og det er stort fokus på det estetiske inntrykket maleriene etterlater. Det er mangel på en kritisk, eller mer distansert, stemme i gjengivelsene deres. Likevel er det mye å lære om Blumenthals liv fra alle de tre kunsthistorikerne, og vi får et bilde av hvordan Blumenthal har blitt mottatt og vurdert av kunsthistorikere de siste hundre årene.

²² Schnitler, *Malerkunsten i Norge*, 64.

Hvor og når Blumenthal ble født har vært en utfordring å finne ut: Schnitler mener fødeåret til Blumenthal er ca. 1719, og at han er sønn av den tyske legen Georg Henrik Blumenthal som kom til Kongsberg i 1736.²³ Denne opphavsfortellingen har blitt avvist av Gandrup som viser til Georg Henrik Blumenthals testamente hvor det står tydelig at han kun etterlater seg kone, en voksen datter og to små jenter.²⁴ Gandrup viser i stedet til en rytter fra den danske byen Jægerborg: Mathias Blumenthal eller kjent under hans danske navn Matis Blomdal. Ryttere, også kalt dragoner, var soldater som dro til slagmarken til hest. Gandrup påpeker at mangelen på kirkebøker som konstaterer kunstneren Blumenthals fødsel kan skyldes at ryttere hadde lav stand i samfunnet på 1700-tallet. Tradisjonen for å nedtegne rytteres barn var gjennom å notere «1 Ryt. B.»²⁵, altså ett rytterbarn. Mye av Schnitlers antakelser om Mathias Blumenthals liv baserer seg tydelig på tanken om at Blumenthal kom fra en bemidlet familie med røtter i det sentrale Europa og muligheter for Blumenthal til å reise rundt og samle inntrykk fra kontinentet. Det er ut fra dette han forklarer Blumenthals kjennskap til rokokkoen, og av både Gandrup og Schnitler får Blumenthal æren av å ha brakt med seg denne bevegelsen til Bergen. Gandrup grunngir Blumenthals kjennskap til rokokkoen i hans utdanning i København, og hun viser til den malerstilen han praktiserte i de verkene han produserte etter sin ankomst til Norge.²⁶

Ifølge Gandrup var Matis Blomdal opprinnelig fra Riga, som på denne tiden var under russisk styre og sønnen hans, Mathias Blumenthal, levde der i noen år i oppveksten. Blumenthal tok utdanningen sin i København, og det er usikkert hvor mye han faktisk reiste. Rønning Johannesen mener han «skal ha reist en del utenlands»²⁷, men det er manglende kildegrunnlag for å fastslå dette med absolutt sikkerhet. Det vi vet er at han i København hadde tilgang på en rekke inspirasjonskilder som kunne introdusere han for rokokkoens stil, ettersom København var en viktig handelsby i Europa og dermed også et kultursenter.²⁸ Riga var også en stor handelsby, og Blumenthal kan ha fått innflytelse herfra. Konteksten rundt Blumenthal er ikke bare interessant, men også høyst relevant når vi i kapittel 2 og 3 skal undersøke bruken hans av hudfarge i *Rettferdigheten*. En av tingene vi skal se på i forbindelse med hudfarge er hvor valget av hudfarge stammer fra, om det er mulig å gi et svar på dette ut fra konteksten rundt verket. Dette gjelder spesielt usikkerheten rundt hvorvidt han reiste mye eller lite som er

²³ Schnitler, *Malerkunsten*, 64.

²⁴ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 3.

²⁵ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 4.

²⁶ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 8.

²⁷ Johannesen, *Østfoldbyenes skildrer*, 4.

²⁸ Johannesen, *Østfoldbyens skildrer*, 32.

sentralt for hvor mye han kan ha blitt påvirket av de øvrige europeiske strømningene og tankesettet. Det er tydelig at Blumenthal har sett mye av den øvrige samtidige Europeiske kunsten, men om han har vandret i kunstmiljøer i sentral-Europa er heller usikkert.

Blumenthal kom til Norge i 1745. Om årsaken til at Blumenthal vendte nesen nordover skriver Gandrup følgende: «Den eneste rimelige forklaring på Blumenthals reise, til den utørken, som Norge var i kunstnerisk henseende, må være, at han tok arbeidet for Videnskabs Selskabet som en kjærkommen anledning til å tilfredsstille sin egen vandrelust.»²⁹ Arbeidet for Videnskabs Selskabet var oppdrag Blumenthal selv hadde foreslått: Han skulle levere landskapsmalerier fra Norge. Maleriene skulle brukes til en beretning om Christian VI's reiser i Norge i 1733.³⁰ Blumenthal kom først til Østfold da han ankom Norge, og tilbrakte noen år der før han beveget seg videre til Bergen. Den kunstverdenen som Blumenthal forlot i Danmark og sentral-Europa var en livlig, moderne og pengesterk verden. Det var mye arbeid tilgjengelig for kunstnere i København, og det som ble produsert der var helt på høyde med det som ble produsert i Europa forøvrig.³¹ I Norge var saken en annen, det var vanskelig å skape kår som fikk unge kunstnere til å ønske å bli i landet grunnet manglende tilgang på utdanning.³² Stilmessig var det den litt tyngre barokken som fremdeles preget Norge ved Blumenthals ankomst med kun små tilløp til rokokko, primært gjennom importerte møbler og ornamenter.³³ Utover midten av 1700-tallet ble imidlertid rokokkoen popularisert, mye takket være den kunnskapen og de erfaringene Blumenthal tok med seg fra København. Ifølge Gandrups hovedoppgave er betalingen Blumenthal mottok for arbeidene sine en viktig indikator på hans status og betydning som kunstner i Norge på denne tiden. Lønnen hans lå på nivå med lønnen som ble betalt andre steder, og mange av de øvrige norske kunstnerne fikk betraktelig mindre betalt.³⁴ I 1751 skulle det settes opp et nytt korgitter i Korskirken i Bergen, og Blumenthal ble invitert til å bidra.³⁵ Gandrup beskriver hans etablering i Bergen slik: «[...] når en såpass ansett utenlandsk kunstner som Blumenthal slo sig ned i Bergen, var han den eneste maler av kvalitet på hele Vestlandet, og man må regne med at han har hatt et temmelig stort klientell.»³⁶ Han var altså en ettertraktet kunstner i Bergen og ble raskt etablert. Blumenthal malte en rekke portretter, allegoriske malerier og prospekter gjennom sin tid i

²⁹ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 29.

³⁰ Johannesen, *Østfoldbyens Skildrer*, 38.

³¹ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 31.

³² Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 32.

³³ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 31-33.

³⁴ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 90-91.

³⁵ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 90.

³⁶ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 91.

Bergen. Ut fra det nedskrevne sporet Blumenthal har etterlatt seg, vet vi at han i løpet av sin levetid produserte en stor mengde verker, men likevel har få av disse verkene overlevd til i dag. Gandrup tilskriver dette blant annet Bergens mange bybranner på 1700- og 1800-tallet,³⁷ mens Schnitler viser til hva den bergenske historikeren Lyder Sagen nedtegnet: Under «den hvitmalende klassisismens æra»³⁸ ble en rekke av rokokkoens malerier malt over, og flere av Blumenthals arbeider var blant disse. Uavhengig av årsak har vi altså mistet mange av Blumenthals verker. Blant de som gjenstår er de to verkene Blumenthal arbeidet med i løpet av sine siste leveår: En større allegorisk billedsyklus (1760) i Generalkonsul Hendrich Jansen Fasmers bolig i Strandgaten (ill.3, ill. 4), som i dag er utstilt i Rasmus Meyers samlinger, samt *Rettferdigheten* malt til Bergens rådhus.

1.2 Utsmykningen av rådhuset i Bergen

Ut fra Gandrups forskning vet vi at Blumenthal ble værende i Bergen fram til bortgangen hans i 1763. Det vil si at de impulsene han tok med seg til Norge da han innvandret hit i 1745 ikke ble fornyet av annet enn kunst som ble importert, bøker han hadde tilgang til eller andre lokale eller besøkende kunstnere i Bergen i perioden mellom 1751 og 1763. Både Gandrup og Schnitler foreslår at Blumenthal mot slutten, og rundt arbeidet med *Rettferdigheten*, følte seg strandet i byen.³⁹ Alle de tre biografiene beskriver *Rettferdigheten* som å mangle en frimodig, kunstnerisk lekenhet og at det har en tam koloritt.⁴⁰ Rønning Johannesen peker på at Blumenthal i arbeidet med billedsyklusen til Fasmers hus, malt kun noen år tidligere, hadde benyttet friske farger og den velkjente lekne rokokko-stilen.⁴¹ Her ser vi et eksempel på disse kunsthistorikernes fokus på det estetiske. Ingen av de går inn på forskjellen mellom Fasmer-bolig-oppdraget og rådhus-oppdraget: Det ene var en privatbolig, og det andre var et offentlig rom, en styringssal, noe som kan ha påvirket farge- og stilvalgene Blumenthal tok. Her er det verdt å nevne at verket ble rensset for fire-fem år siden, og det er usikkert hvor lenge det er siden verket ble rensset før dette. Det vil si at det verket alle de tre kunsthistorikerne observerte kan ha vært urensset og dermed gitt et mørkere inntrykk. I dag er verket noe mørkere i koloritten enn allegorien i Fasmer-boligen, men forskjellen er ikke like stor som det gis inntrykk av hos Schnitler, Gandrup og Johannesen. Uavhengig av grunn: *Rettferdigheten* fremstår som et dempet, komplekst barokk-maleri med inspirasjon hentet fra både rokokko og den italienske manierismen. Verket ble bestilt av Bergens Magistrat for å henge i en

³⁷ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 155.

³⁸ Schnitler, *Malerkunsten*. 69.

³⁹ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 198.; Schnitler, *Malerkunsten*, 78.

⁴⁰ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 198.; Johannesen, *Østfoldbyens skildrer*, 114.; Schnitler, *Malerkunsten*, 78.

⁴¹ Johannesen, *Østfoldbyens skildrer*; 112.

utsmykket sal som fra før inneholdt fire medaljonger og et innertakmaleri malt av Johann Georg Wagner i 1733. Innertakmaleriet var en allegori på dyden, og de fire medaljongene var malt med samme tematikk.⁴² Det ble derfor bestemt at Blumenthals maleri skulle bygge videre på den samme typen tematikk. Dette kan også være en forklaring på Blumenthals stilvalg: Et mål om helhet i salens kunst kan ha lagt føringer for utførelsen av *Rettferdigheten*. Blumenthal leverte et skriftlig utkast og det ble i januar 1762 sendt ut kontrakt for arbeidet. Verket i sin endelige form ble levert i august samme år,⁴³ det tok altså ikke lang tid å ferdigstille verket. *Rettferdigheten* er en allegori på *Justitia Majesta*, rettferdighetens gudinne fra romersk mytologi. Maleriet viser en sittende Justitia på en trone av skyer, over hodet hennes henger det et gullfarget draperi holdt oppe av kjeruber. På hver side har hun en gudinne og to større kjeruber. Under føttene hennes ligger en mørk figur i en forvridd stilling. Og det er nettopp denne figuren som utløste debatten i 2020. Det er varierende oppfatninger av denne figuren: Johannessen leste figuren som en mørkhudet mann, mens Blumenthal selv, samt Johannessens motstandere, ser på figuren som en skikkelse fra romersk mytologi, en furie ved navn Tisiphone.

Sammen med verket leverte Blumenthal en grundig beskrivelse av alle verkets elementer og deres betydning. Dermed sitter vi på en detaljert betrakterveiledning, og en fasit hva gjelder Blumenthals egne intensjoner med verket. Betrakterveiledningen har ikke alltid vært kjent: I 1897 hadde *Rettferdigheten* blitt flyttet fra forsamlingsalen i rådhuset til det nye bygget til Vestlandske Kunstindustri-Musæet for å utstilles der. To år senere, mens verket fremdeles hadde tilhold i museumsbygget, kom man ved en tilfældighet over beskrivelsen i en gjennomgang av Magistratens Arkiv på Stadsporten, og den kom på trykk i *Bergens Annonce Tidende* i 1899 slik at alle lesekyndige skulle ha tilgang til kunstnerens egen beskrivelse av verket.⁴⁴ Det er usikkert når verket ble flyttet tilbake til Rådhuset. I 1920, da Schnitler utga boka si, hang det fremdeles på museet, mens i 1950, da Gandrup leverte sin hovedoppgave, var verket blitt flyttet tilbake til sin opprinnelige plass i Rådhuset. Ut fra informasjonen som har vært å oppdrive, har verket hengt i Rådhuset siden det ble tilbakeført en gang mellom 1920 og 1950, med unntak av minst én kjent runde med rensing.

⁴² Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 112.

⁴³ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 112, 117.

⁴⁴ Benemann, «Mathias Blumenthals Maleri Anno 1762.».

1.3 Den komplekse allegorien

For å forstå verket sett med øynene til både de som ser maleriet som rasistisk og de som ikke gjør det, skal vi nå dykke inn i maleriets verden og analysere det fra tre forskjellige holdepunkter. Den første analysen vil være basert på Blumenthals egen beskrivelse av verket, og her vil jeg i tillegg benytte meg av Panofskys tredelte analysemetode. I 1939 utga Panofsky boka *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, og i bokas introduksjon skisserer Panofsky opp en tredelt modell for å analysere kunst fra renessansen. Metoden har blitt overført til flere kunstepoker, og er i dag blant de grunnleggende verktøyene nye kunsthistoriestudenter får med seg i verktøykassa. Gjennom å kartlegge det primære eller naturlige emnet og det sekundære eller konvensjonelle emnet i kunstverk vi står overfor, kan vi, ifølge Panofsky, finne kunstverkets iboende mening eller innhold.⁴⁵ Det naturlige emnet er verkets rene former, altså hvilke naturlige *objekter* verket består av. Dette er ting som dyr, mennesker, planter, bygninger og lignende.⁴⁶ For at vi skal kunne gå videre og finne verkets konvensjonelle emne, må det naturlige emnet være identifisert. Panofsky trekker fram følgende eksempel for å forklare prosessen: Når vi vet at bildet består av en mannsskikkelse med en kniv i hånden kan vi gjenkjenne at dette er en representasjon av St. Bartolomeus basert på de naturlige elementer som utgjør skikkelsen i kombinasjon med vår kunnskap om bibelsk tematikk og konsepter eller symboler i kunsten.⁴⁷ For å utføre en analyse basert på Panofskys metode trenger vi altså et sett med forkunnskaper for å kunne tolke de temaene, konseptene og symbolene som kunstneren har benyttet i produksjonen av bildet. Når vi har funnet det konvensjonelle emnet kan vi gå videre til å finne verkets faktiske betydning: «Needless to say, these principles are manifested by, and therefore throw light on, both ‘compositional methods’ and ‘iconographical significance’»⁴⁸, den iboende meningen eller innholdet i kunstverket er skapt ut fra den konteksten verket ble skapt i, og belyser dermed nettopp denne konteksten.

Panofskys analysemetode er et godt utgangspunkt for den første analysen av Blumenthal av to grunner: For det første er dette et verktøy som er utbredt i kunsthistorisk analyse, og dermed vil analysen ligge tett opp til den faglige tradisjonen. For det andre handler analysens tredje del i stor grad om å orientere verket i sin historiske kontekst. Det er likevel verdt å merke seg at analysemetoden er begrenset til et spesifikt sett med verker som er i tett dialog med

⁴⁵ Panofsky, *Studies in Iconology*, 5.

⁴⁶ Panofsky, *Studies in Iconology*.

⁴⁷ Panofsky, *Studies in Iconology*, 6.

⁴⁸ Panofsky, *Studies in Iconology*, 7.

etablerte allegorier og symboler, og, ikke minst religiøsitet. Analysemetoden kommer imidlertid til kort i møte med den samtidige analysen, fordi den i så stor grad vektlegger forkunnskaper og en etablert forståelse for allegorier. Perspektivet fra vår egen samtid vil dreie seg rundt et ufaglært blikk, og vil ikke bero på forkunnskaper om kunstner, stil eller allegorier.

La oss gå i gang med den første analysen. Hvis vi starter øverst i bildet kan vi se en mørk, regntung himmel med en lysende trekant svevende midt på. Trekanten lyser opp det overskyede området rundt seg, og i midten av den er det et øye. Under trekanten finner vi et rødt draperi med gullbord, holdt oppe av fire små bevingede babyer som rammer inn bildets midtpunkt: En kvinne sittende på en trone av skyer, med krone på hodet og en drakt som er rød i skjørtet, hvit i bysten, med detaljer i gull og med et brystsmykke. I høyre hånd holder hun et septer, og i venstre en vektskål. Under føttene hennes ligger et mørkt menneskelignende vesen med et forvrenget ansikt og slanger i håret. Vesenet holder en dolk i høyre hånd og en stav med en ildkule i enden i venstre hånd. På vesenets venstre side finner vi først en rotte, deretter et behornet barn som har en kolbe til munnen. Under vesenet er et annet vesen med barneansikt og dragelignende kropp, og på vesenets venstre side finner vi en fugl. Kvinnen har på sin høyre side to mennesker: Det første et barn med kornukopia, det andre er en kvinne kledd i et rosa og blått klede, med englevinger og en flamme på hodet. Kvinnen holder en bok i høyre hånd, og har venstre hånd løftet til brystet. På den midtre kvinnens venstre side er det igjen to mennesker, også her et barn og en kvinne. Barnet holder et sverd i høyre hånd, og håndjern, øks, tang og bjørkeris i venstre hånd. Kvinnen ytterst til venstre er såvidt omsvøpt av et blått og hvitt klede, med en oppslått bok, en palmegren i venstre hånd og en lysende kule løftet opp mot himmelen i høyre. Alle barna i maleriet er nakne, foruten et klede som dekker underlivet. Fargepaletten i bildet er mørk, fremhevet av den mørke, regntunge bakgrunnen. Det er, som vi kan lese av den primære beskrivelsen, et maleri med mange elementer.

For å avdekke det konvensjonelle emnet skal vi nå se til Blumenthals beskrivelse av alle disse elementene. I *Beskrivelse og kort Explication over det skildrede Emblematiske Stykke til Raad-Stuen*⁴⁹ starter Blumenthal med å beskrive hvem som er hvem i maleriet. Vi kan starte med å kartlegge de mindre detaljene. Øyet i toppen av maleriet representerer den «Treenige Guds Forsyn» og den lysende trekanten beskriver Blumenthal som en glorie, eller en nimbus.

⁴⁹ Blumenthal, «Beskrivelse».

De to barna ved den midtre kvinnens side identifiserer Blumenthal som geniuser. Kornukopien geniuseren til høyre bærer, inneholder belønning til de dydige, mens håndjernene, sverdet og de andre tingene geniuseren til venstre holder er utstyr for å straffe de udydige. Fuglen i bunnen av bildet er en Pica-fugl, – en allegori på baksnakking, løgn og sladder. Rotta er et bilde på tyveri. Det behornede barnet er beskrevet som en satyr, og er et bilde på alkoholisme og utukt som vist gjennom den store glasskolben satyren holder til munnen. Blumenthal beskriver barneansiktet med dragekropp slik: «Harpye, med et Jomfrue Ansigt, Bjørne Øren, Drage-Legem og Ørne Klør»⁵⁰. Under føttene har harpyen en vektskål, og i den ene kloen holder den en tornekvist og den andre kloen forsøker å grave til seg penger: Den er et symbol på urettferdighet og bedrageri.⁵¹

Det gjenstår fire elementer i bildet som fortjener en grundigere beskrivelse, og som Blumenthal selv vier mye plass: kvinnene. Kvinnen i midten forestiller Justitia Majesta. Hun har en kongelig dansk krone på hodet som er beskrevet som et rettferdighetens ærestegn, og drakten er også kongelig dansk i stilen. Smykket midt på brystet viser et øye som Blumenthal beskriver som «Retfærdigheds Øye»⁵², et øye som har fått kraft av gud til å skille udyd fra dyd, og dermed se sannheten. Septeret er en representasjon på kongelig makt og Regjering, og knytter dermed Justitia opp mot den dansk-norske samfunnsstrukturen, og setter henne i ledtog med makteliten. Vektskålen hun holder i venstre hånd er for å veie rett mot urett. Vesenet under føttene til Justitia er en av helvetes furier, mer nøyaktig furien Tisiphone. Blumenthal beskriver henne som «En af de gresseligste Helvedes Furier»⁵³, her malt i en forvrent stilling hvor hun tilsynelatende ligger på magen, med hodet vridt nærmest 180 grader. Hodet er omsvøpt av slanger, og dolken i venstre hånd er et mordvåpen, mens den flammende kulen i den høyre hånden er et brennende bluss. Tisiphone er et bilde på mord, hat, misunnelse og falskhet. Kvinnen til høyre for Justitia identifiserer Blumenthal som Pietas, en menneskelig representasjon på fromhet, og beskriver henne samtidig som et bilde på gudfryktighet. Den venstre hånden er løftet mot hjertet og blikket er vendt oppover. I venstre hånd holder hun bibelen: «[...] det aabenbarede Guds Ord og Guds Lov; Hermed betegnes den Christelige Religion, som en Anledning, Middel og Grundvold til den sande Guds-Frygt»⁵⁴. Bibelen kan i denne sammenhengen fungere som en markør på kristendommens betydning for sannhet og rettferdighet, samt at kristendommen er sentral i

⁵⁰ Blumenthal, «Beskrivelse».

⁵¹ Blumenthal, «Beskrivelse».

⁵² Blumenthal, «Beskrivelse».

⁵³ Blumenthal, «Beskrivelse».

⁵⁴ Blumenthal, «Beskrivelse».

samfunnsstrukturen Blumenthal maler maleriet for, altså i styresettet i Bergen og Danmark-Norge på denne tiden. Både vingene og ildsflammen hun har på hodet er symboler på Pietas gudfryktighet. På Justitias venstre side finner vi Veritas: en menneskelig representasjon på sannheten. Veritas er kun såvidt tildekket av noen løse stoffer, fordi «Sandhed ei behøver nogen Slags Smykke og Klædebond, saa bør den heller ikke skjules og indvikles udi noget, som den ikke af sig selv eier.»⁵⁵. boka i venstre hånd er en lovbok. Palmegrenen Veritas holder sammen med lovboka fungerer som en representant for palmen, treet med en viktig egenskap Blumenthal framhever: Hvis palmetreet utsettes for en stor byrde vil det ikke falle sammen og gi opp, men heller reise seg større og sterkere. Dette ser Blumenthal på som en god metafor for hvordan sannheten oppfører seg. Den lysende kulen forestiller en sol, og den alluderer sannhetens eksistens og virkning: «[...] thi ligesom ingen, der har seende Øine, kan benegte Solen og dens Skin, ligesaa kan og intet fornuftig Menneske, som er frie for alle vrangne Domme, benægte en aabenbar og klar Sandhed»⁵⁶. Blumenthals beskrivelser er omfattende og grundige, han viser tydelig at det ikke eksisterer noen tilfeldigheter i hans utformelse av verket.

Vi har nå kartlagt de elementene Blumenthal selv beskriver, men det er likevel et par som gjenstår. Disse kommer vi tilbake til i neste analyse. To av tre trinn i Panofskys modell er nå gjennomført, og det som gjenstår er å avdekke den iboende meningen i verket. I teksten som beskriver verket vier ikke Blumenthal noe plass til malerstilen, fargepaletten eller inspirasjonskilder. Han sier heller ingenting om hva han selv tenker verket i sin helhet forsøker å formidle, utover de stikkordene vi allerede har kartlagt gjennom beskrivelsen av de forskjellige elementene. For å holde meg til formålet med denne analysen vil jeg derfor ikke utforske konteksten i utstrakt grad her, men heller returnere til dette i neste analyse. For nå kan vi si at den iboende meningen med verket ut fra Blumenthals egne perspektiver er en fortelling som trekker tydelige skillelinjer mellom det gode og det onde, og som ser på sannhet som noe universelt og overordnet som ved hjelp av Guds veiledning alltid kan gjenkjennes og skilles ut fra usannhet. Det er en fortelling uten spesielt store nyanser, hvor mord, hat og falskhet alltid er ondskap og skal straffes, mens dydighet og gudfryktighet og, ikke minst, troskap til sannhet, er de viktigste egenskapene mennesker kan inneha for å kunne klassifiseres som gode mennesker.

⁵⁵ Blumenthal, «Beskrivelse».

⁵⁶ Blumenthal, «Beskrivelse».

1.4 Kunsthistoriske perspektiver

Vi har allerede sett tydelig at Blumenthals beskrivelse er svært utfyllende, og etter utallige litteratursøk og nøye saumfaring av bøker om 1700-tallets kunst har det blitt tydelig at dette er en av få, om ikke den eneste, kilden som går verket så grundig etter i sømmene. Gandrup, Schnitler og Rønning Johannesen bidrar likevel med noen helhetlige og overfladiske perspektiver på maleriet som mangler hos Blumenthal selv. Disse perspektivene er utgangspunktet for den andre analysen, hvor jeg skal se nærmere på verket i Blumenthals egen kontekst. Gandrups gjennomgang av verket ser i all hovedsak på verkets stil. I starten av dette kapittelet så vi på Blumenthals rolle i å bringe rokokkoen til Norge, og hans posisjon som rokokko-kunstner, Gandrup peker på at rokokko-stilen er i stor grad fraværende i dette verket. Verket er typisk for barokken, med den mørke koloritten og, blant annet, Pietas ansiktsuttrykk som lengselsfullt titter opp mot himmelen. Likevel viser Gandrup til at det også er manieristiske elementer i maleriet, for eksempel sett i Veritas positur og form. Hun understreker samtidig at der manierismens kvinneskikkelse er elegant og raffinert, er Blumenthal ubehjelpsom og for opphengt i kunnskapen sin om allegori og 'sinnbilledkunst'.⁵⁷ Hun mener altså at Blumenthal har latt seg inspirere av manierismen, men ikke helt har klart å fange de raffinerte og elegante kvinneskikkelsene som var typisk for perioden. Rønning Johannesen avskriver kvinneskikkelsenes form som et resultat av forskjellen på perspektivet i et veggmaleri og et takmaleri, altså Blumenthals problem med overgangen fra takmaleriet i Fasmer-boligen til *Rettferdigheten* som skulle henge på en vegg i Rådhuset. Blumenthal selv sier som nevnt ingenting om verken inspirasjonskildene sine eller hvilke avveininger han har tatt i forbindelse med stilen på maleriet eller utformingen av skikkelsene, men at han har sett tilbake til barokken og manierismen i utførelsen av verket er en plausibel forklaring. Dette underbygges også av en betraktning Schnitler presenterer:

Det er tydelig nok, at det isolerte liv i Bergen ikke har gavnet hans kunst. At Blumenthal var vel indøvet i den gamle mytologisk-allegoriske jargon viser saavel avhandlingen som den omstændighet, at motivet til 'det Emblematiske Støcke' som han selv kalder det ikke er laant, men heller maa skyldes ham selv.⁵⁸

I mangel på inspirasjon for dette nye, store arbeidet kan det fremstå som om Blumenthal vendte tilbake til tidligere stilarter.

Andre viktige perspektiver som kommer fram er den kvalitetsmessige avstanden Rønning Johannesen peker på mellom Blumenthals arbeider i Fasmer-boligen og *Rettferdigheten*. Det

⁵⁷ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 196.

⁵⁸ Schnitler, *Malerkunsten*, 78.

førstnevnte beskriver Rønning Johannesen som å ha «en betydelig koloristisk oppfinnsomhet og sjarm»⁵⁹ og det sistnevnte er beskrevet som «tørt og livløst»⁶⁰. Denne beskrivelsen av *Rettferdigheten* går også igjen i både Gandrups og Schnitlers betraktninger på verket. Rønning Johannesen skriver videre: «Her har filosofen og moralisten fullstendig tatt makten over koloristen og den underholdende forteller.»⁶¹. En forklaring på dette kan ligge i situasjonen og konteksten til verket som et verk ment for et offentlig rom hvor folkevalgte skal ta viktige avgjørelser, og at dette har styrt stilen på verket. En del av oppdraget Blumenthal fikk av magistraten var også å lage et verk som passet inn med de øvrige verkene i salen, og dette kan være en sentral forklaring til hvorfor stilen på verket ble slik. Det er likevel ingen av kunsthistorikerne som anser dette som en mulig forklaring. Schnitler skriver: «Den allegoriske spidsfindighet som er gjennomført til den mindste detalj, har helt tatt magten fra maleren.»⁶². Og Gandrup skriver: «Blumenthal har øyensynlig villet samle all sin lærdom i dette stykket, og det ser ut til, at det har kvalt hans ellers frodige fantasi og gode smak. Dessverre har de akademiske ambisjoner også gjort sin inflytelse gjeldende på hans farveholdning, som er noe tam.»⁶³ Alle tre enes altså om at Blumenthal i utformelsen av verket har viet for mye tid og energi til allegoriene, og dermed mistet den kunstneriske gløden. Kunstnerisk glød, inspirasjon og motivasjon vektlegges tydelig hos de tre kunsthistorikerne, mens mer faktuelle eller banale forklaringer på de valgene Blumenthal har tatt blir ikke trukket inn i forklaringene og analysene deres. Dette er nok et eksempel på den noe gammeldagse formen for kunsthistorie Gandrup, Schnitler og Rønning Johannesen bedriver. De tre kunsthistorikerne er ikke opptatt av den sosio-politiske situasjonen Blumenthal levde og arbeidet i, dette kommer vi tilbake til i kapittel 3.

Det har ikke blitt kastet noe tydelig lys over det kunstneriske miljøet Blumenthal oppholdt seg i, men ut fra maleriets barokkstil, de avmålte fargevalgene og vurderingen de tre kunsthistorikerne gir av et tørt og livløst maleri, kan vi bedre forstå Blumenthals livssituasjon. Schnitler postulerer at tiden i Bergen har blitt opplevd av kunstneren som isolerende, men dette er likevel ikke nok til å forklare vendingen i Blumenthals malerstil, det to år eldre arbeidet i Fasmer-boligen tatt i betraktning. I kontrakten Blumenthal tegnet med Bergens magistrat er det et punkt som gir oss en alternativ, eller supplerende, forklaring:

⁵⁹ Johannesen, *Østfoldbyenes skildrer*, 114.

⁶⁰ Johannesen, *Østfoldbyenes skildrer*.

⁶¹ Johannesen, *Østfoldbyenes skildrer*.

⁶² Schnitler, *Malerkunsten*, 78.

⁶³ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 196.

3. Skulle saadan u-Ønskeligt tilfælde indtreffe at ieg Blumenthal formeedelst Sygdom, Dødsfald eller af andre Aarsager, icke det Emblematiske Støcke kunne forfærdige da skal det Manglende skee af min Broder Carl Gustav Blumenthal paa mine eller min Stervbords vegne for dend samme betaling som enten var oppebaaret eller endnu kunne staa til Rest[...]⁶⁴

Carl Gustav Blumenthal var Mathias Blumenthals bror, også bosatt i Bergen og utdannet kunstner. Vi vet ikke om Blumenthal visste noe om sin egen tilstand som førte til at han ønsket å innlemme dette punktet i kontrakten, men hvis han var klar over at han var syk og dermed bekymret for om han i det hele tatt ville klare å fullføre verket, kan dette også være en forklaring på hvorfor verkets koloritt er mørkere og hviler mer på eldre, etablerte stilarter. Blumenthal døde høsten 1763, kun ett år etter at han leverte fra seg *Rettferdigheten* og bare 44 år gammel. Dødsårsaken er ukjent, og kan godt ha skyldtes langvarig og alvorlig sykdom, noe som i sin tur kan ha påvirket den kunstneriske gløden, og iveren som Schnitler, Gandrup og Rønning Johannesen savner.

En annen alternativ forklaring er delvis foreslått av Rønning Johannesen: Hildbrandt Meyer, embedsmann og fra 1763 ordfører i Bergen, roser maleriet, og sier «et Støcke som vidner om den Mesters Videnskap, hvor fra det er kommet, hvilket alleene er det eeneste og rareste af det Slags her i Staden, men kand end og af Kiendere betragtes med al den Høiagtelse man er den deri befindende Kunst og Videnskab pligtig.»⁶⁵. Rønning Johannesen følger opp dette sitatet med å peke på at «[d]et var tanken og idéinnholdet som ble berømmet i samtiden.»⁶⁶, altså kan vi forstå det slik at verkets stil eller mangel på livlige farger ikke var av betydning, men heller allegorien og fortellingen i verket. I tillegg var verkets formål og plassering tydelig fra start: Maleriet skulle være et offentlig verk, plassert i det bygget i byen hvor de store beslutninger ble tatt. Dermed hvilte det et alvor over verket, og dette kan også ha vært en grunn til at valget av koloritten ble mørk og tung. Den overskyede himmelen bidrar spesielt mye til å gjøre dette til et tyngre verk, og kan godt ha vært en refleksjon over Alvoret i allegorien eller et uttrykk for en syk Blumenthals eget sinnelag. Det er mange alternative forklaringer på stilen i maleriet, men det er tydelig at forklaringene Gandrup, Schnitler og Rønning Johannesen søker til springer ut fra en tro på, og vektlegging av, kunstnerisk glød, et bilde av kunstnere som drevet av motivasjon og inspirasjon, heller enn drevet av oppdrag, med et blick på arbeidene sine som nettopp det: arbeider.

⁶⁴ Gandrup, *Mathias Blumenthal*, 115.

⁶⁵ Johannesen, *Østfolbyenes skildrer*, 112.

⁶⁶ Johannesen, *Østfolbyenes skildrer*.

Panofskys tredje punkt i analysemetoden kan pakkes ut ved hjelp av tolkningene vi har hentet fra Gandrup, Schnitler og Rønning Johannesen. Å lese en iboende mening kan også være å se på den helhetlige fortellingen som verket formidler. Sosio-politiske forutsetninger kan bidra til å legge føringer for valg som blir tatt i utviklingen av kunsten. I kapittel 3 skal jeg gå nærmere inn på dette, for å undersøke om det kan finnes noe som kan bidra til å nyansere historien rundt Blumenthal, men jeg begynner allerede her med å kaste et blikk på rettferdighetselementet i maleriet. Rettferdigheten har en tydelig fortelling som vi kan lese ut fra de forskjellige elementene. Det er klart at dette handler om jus, det kan vi forstå ut fra at maleriets midtpunkt er identifisert som Justitia Majesta. Justitia er en skikkelse kjent fra romersk mytologi, og hun var gudinne over rettferdighet. Rettferdighet er et nyansert begrep, som forskjellige mennesker vil definere på forskjellige måter ut fra deres egen rettferdighetssans, kultur og verdenssyn. Elementene i maleriet utover Justitia bidrar til å gi et bilde av Blumenthals eget syn på rettferdighet. Av de gode kvalitetene som trekkes fram er for eksempel fromhet, dydighet og gudfryktighet – vi må være religiøse, eller kristne, for at vi skal ha mulighet til å være gode mennesker. Veritas viser også en viktig og god kvalitet: Å være ærlig. Hun er avkledd, og hentyder til at sannheten ikke trenger å dekke seg til, den har ingenting å skjule. Solen, lovbooka og palmegrenen bidrar med hvert sitt element for å forklare hvor viktig sannheten er; solen viser til sannhetens virkning. Lovbooka er retningslinjene for hva som er rettferdig oppførsel: Lever man i tråd med lovverket er man kommet langt på vei til å være et godt menneske. Og palmegrenen viser sannhetens styrke. Med andre ord kan vi forstå Blumenthals sannhetsforståelse: Det finnes alltid en sannhet, og den sannheten er entydig. Det er likevel ikke de gode kvalitetene som er vektlagt mest i maleriet, det er de dårlige kvalitetene som er mest framtrædende. Harpyen er grådig, den graver til seg penger og har tatt makten over en vektskål, kanskje den forstyrrer rettferdighetsbalansen? Rotta forteller oss at tyveri er feil, Pica-fuglen viser til baksnakking, løgn og sladder og satyren viser til alkoholisme og utukt. Og så er det selvsagt furien, den hevngjerrige kvinnen som ifølge romersk mytologi oppholdt seg utenfor helvetes porter og påtok seg arbeidet med å hevne seg for andre. Hevn og mord er dermed også en del av det urettferdige. Ut fra dette verket kan vi forstå rettferdighetsfilosofien som noe med tydelig skillelinjer: Det er moralsk rett å fortelle sannheten, moralsk galt å fortelle en løgn; det er moralsk rett å ikke stjele, moralsk galt å gjøre det. Denne sannhetsforståelsen Blumenthal formidler gjennom verket sitt kan gi uttrykk for den generelle oppfatningen rundt sannhet og rettferdighet som rådet på 1700-tallet i Danmark-Norge.

1.5 Et perspektiv fra det 21. århundret

I de to foregående analysene forsøkte jeg å holde meg tett opp til Panofskys analysemetode, som i stor grad orienterer seg rundt verkets kontekst, og det å finne en iboende mening. For denne siste analysen kommer dette verktøyet til kort. Søket etter verkets refleksjon av Blumenthals samfunn og kontekst gir oss ikke et innblikk i hvordan verket leses i det 21. århundret. Iboende mening kan forstås som at det finnes én form for sannhet Blumenthal har bakt inn i verket, som ligger der klar for at kunsthistorikere skal pakke den ut. Og nettopp dette gjør at metoden ikke er spesielt nyttig for denne analysen. Kunnskapen som kommer med å studere kunst fra en rekke perioder over mange år gir kunsthistorikere en tyngde og evne til å gjenkjenne ikoner, symboler og allegorier ut fra det store referanseverket vi har opparbeidet gjennom utdanning og erfaring, og ikke minst evnen til å ut fra dette trekke ut en iboende mening eller forstå en kontekst. Panofskys metode er lagt opp rundt lesningen av allegoriske verker, og plasserer verket i sin samtidige kontekst, med de stilarter og symbolreferanser som var typiske for den perioden. Metoden sentrerer seg også sterkt rundt den innflytelse kunsten har fått fra religion, spesifikt kristendommen, samt gresk og romersk mytologi. I denne siste analysen vil jeg forsøke å se verket med samme blikk Johannessen gjorde da han så verket i lys av debatten om rasistisk kunst. Her passer ikke Panofskys metode, ettersom dette ikke vil være en tolkning av allegoriene eller symbolene, ei heller en religiøs fortolkning av maleriet. I tillegg krever Panofskys metode grunnleggende forkunnskaper om stilhistorie, allegorier, mytologi og religion; generelt en bred kunsthistorisk forståelse. Dette legger dermed føringer for at en betrakter må være enten utdannet eller vel bevandret i kunstverdenen for å kunne forstå og fortolke kunstverker. Hvis vi alltid skal legge Panofskys analysemetode til grunn, vil dette føre til en ekskludering av den gjengse betrakter som kun stiller med sine egne livserfaringer, og varierende grad av kunnskap om kunsthistorie. Gjennom en slik ekskludering vil vi miste viktige utenforstående perspektiver på kunst, perspektiver som kan bidra til nyansering av måten vi leser kunsten på, samt hvilken effekt kunsten har på samfunnet den eksisterer i. Johannessens utgangspunkt er at verket vekker assosiasjoner til bildet av drapet på George Floyd, en sammenligning som uten tvil tilhører det 21. århundret, og tiden etter våren 2020. Den er fullstendig frigjort fra Panofskys analyse. Hans tolkning beror seg på hans egne erfaringer, det som foregår i det samtidige nyhetsbilde og ikke minst verkets plassering i sammenheng med dette. Debatten som fulgte medieutspillet hans handlet om spørsmålene *er verket rasistisk?* og *passer det seg at verket henger i bystyresalen?* Altså spørsmål som ikke er blitt undersøkt eller nevnt av Gandrup,

Schnitler eller Rønning Johannesen ettersom det ligger utenfor både deres interessefelt og deres kunsthistoriske oppgave.

For denne analysen ønsker jeg å se på hele maleriet med samtidige øyne og forsøke å gi en helhetlig og, med overlegg, anakronistisk analyse av *Rettferdigheten*. Hvis vi igjen starter på toppen kan vi lese øyet i lysningen i himmelen som Guds øye, og det sterke lyset som kommer fra triangelen kan være et symbol på at det guddommelige lyser vei. Dette kommer spesielt godt fram ved hjelp av det ellers mørke himmellandskapet. Flere elementer indikerer en sterk tilknytning til kristendommen: Bibelen i armene på Pietas, vingene hun bærer, og det ydmyke blikket som er rettet opp mot himmelen. Videre kan vi se en kobling til monarkiet gjennom krona på Justitias hode, samt tronen av skyer, og draperiet som rammer inn det kongelige setet. At tronen er laget av skyer kan også ses som et religiøst symbol – en tilknytning til himmelen og det overmenneskelige. Monarkiet i dagens Norge er et konstitusjonelt monarki, det vil si at monarken anses som landets overhode, men hovedoppgavene er seremonielle. Utøvende og lovgivende makt er det folkevalgte organer som står for. I forrige analyse så jeg nærmere på synet på sannhet som formidles i bildet, og her ble det tegnet opp et bilde av en rettferdighetssans som er svart/hvit, basert på en tanke om at det alltid finnes én sannhet, og at det som skal til for å være god er å være gudfryktig, frastå fra utukt, hevn og løgner og ikke minst følge lovverket gitt av både bibelen og de vedtatte lovene i lovboka. I dag er det kun de lovene som står i Norges lovbok vi som borgere forplikter oss til å følge, og det er også andre sett med lover som er nedtegnet i dag enn det var på Mathias Blumenthals tid. Synet på rettferdighet i dagens samfunn står i kontrast til synet som formidles i *Rettferdigheten*. Normene i dagens samfunn er annerledes enn normene i det norske samfunnet på 1700-tallet. Synet på sannhet er langt mer nyansert i dagens samfunn enn det som presenteres i verket: Sannhet er på mange måter individuelt, fordi vi ser verden på forskjellige måter og innehar forskjellige verdier som vi legger til grunn når vi fatter beslutninger om hva vi tror på. Hva som er sant avhenger av øyet som ser, og hvordan det blir rammet inn. Et annet element som står i sterk kontrast til dagens samfunn er avstraffelsesverktøyene geniusen til venstre bærer: Dette er verktøy for fysisk avstraffelse, en form for straff som ikke lenger praktiseres i Norge. Vår samtids strafferettsfilosofi orienterer seg rundt frihetsbegrensninger og rehabilitering, hvor rehabilitering er den virkelige kjerneverdien. Målet i dagens straffesystem er at folk skal lære av sine feil, og bli bedre mennesker. Selv om vi begår groteske handlinger er vi ikke fordømt som mennesker, og vi skal få en ny sjanse til å komme ut i samfunnet og leve gode liv.

Videre kan vi se til satyren og kolben hans, som i følge Blumenthal er et bilde på alkoholisme og utukt. Ikke bare er det å drikke seg full blitt en utbredt helgeaktivitet for mange, men det har også skjedd et skifte i måten vi forholder oss til alkoholisme på. Avhengighet av forskjellige substanser blir i større og større grad ansett som en sykdom, noe man selv ikke er skyld i, der man før anså alkoholikere og andre rusavhengige som mennesker uten noen form for selvkontroll. Dette skiftet kan for eksempel ses i den mye omdiskuterte rusreformen som Regjeringen Solberg presenterte vinteren 2021.⁶⁷ Her foreslås det at besittelse av brukerdoser ikke skal straffes, og at den generelle linjen i møte med narkotika skal være hjelp, ikke straff.⁶⁸ Alkohol er ikke omfattet av dette ettersom det allerede er en lovlig substans, men reformen viser endringen i holdning mot avhengighet. Hva gjelder utukt har det skjedd store endringer i samfunnet siden 1700-tallet, ikke minst på grunn av bølgene av feminisme som har endret både politikk og holdninger i Norge siden slutten av 1800-tallet. Sex er ikke lenger sett på noe som kun hører til ekteskapet, og den skammen som lenge har vært knyttet til utenomekteskapelig samkvem er i dag så godt som ikke-eksisterende.

Som vist i avsnittet over er det mange elementer i *Rettferdigheten* som ikke lenger passer inn i dagens samfunn. Vi skal nå se nærmere på det som er hovedelementet for denne oppgava: furien Tisiphone, eller den svarte mannen som Johannessen forstod henne som.⁶⁹ Feilkjønningen framstår naturlig når man tar et raskt blick på maleriet: Tisiphone ligger på magen, men hodet er vendt på en unaturlig måte som fører til at ryggen kan se ut som brystet. Det er vanlig å bruke tilstedeværelse (kvinne) eller fravær (mann) av bryster til å anta kjønn, og om man forstår Tisiphones rygg som brystkasse kan dette forklare misforståelsen angående kjønn. Den andre delen av Johannessens antagelse er korrekt, altså at Tisiphone er malt med mørk hudfarge. Og hun er tydelig kontrastert med alle de andre personene i maleriet som er malt med nærmest karikert, melkehvit hud. Føttene til Justitia er plassert på ryggen til Tisiphone, og holder henne dermed fast, liggende på bakken. Posisjonen til Tisiphone er en nedverdiggende en, hun er i Justitias makt, og ut fra det forvrengte uttrykket i ansiktet og kroppens positur er det tydelig at dette ikke er en stilling Tisiphone ønsker å være i, det er en hun er fanget i. Bildet av Chauvins kne mot George Floyds hals gir en ny dimensjon til maktforholdet mellom Justitia, og de øvrige hvite figurene og Tisiphone. Tisiphone er den eneste karakteren i maleriet som er holdt fast, og hun er også den eneste som er framstilt med

⁶⁷ Prop. 92 L. (2020-2021)

⁶⁸ Prop. 92 L. (2020-2021).

⁶⁹ Løland og Dolve, «Måleriet i bystyresalen».

mørk hud. Dolken Tisiphone holder i hånden er holdt med skaftet opp mot tommelen og bladet stikkende nedover. Denne måten å holde det på gir inntrykk av at intensjonen er å angripe, heller enn å forsvare, og bygger dermed oppunder Blumenthals beskrivelse av den hevngjerrige, onde furien. En typisk antagelse mange har om mørkhudede er at de er kriminelle, og dette var også bakgrunnen for at Floyd ble drept, og de påfølgende demonstrasjonene: Politiet antok at han var kriminell, og denne antagelsen ble forstått som basert på det faktum at Floyd var en svart mann. At Blumenthal har framstilt den onde skapningen i *Rettferdigheten* som mørkhudet passer inn i denne forestillingen om at mørkhudede er mer naturlig anlagt til å være kriminelle –eller at de har mer kriminelle tendenser–, og kan også ha bidratt til at Johannessen leste bildet på den måten han gjorde. Hudfarge er ikke et element som har blitt trukket fram av Gandrup, Schnitler eller Rønning Johannesen, Blumenthal selv kommenterer heller ikke på dette elementet i det ellers så detaljerte skrevet han utformet for å beskrive maleriet. Et antirasistisk og samtidig blick på dette verket gir ingen god helhetlig fortelling om rettferdighetsutøvelse, men heller en fortelling om et gammeldags syn på religion og monarkiets plass i utformingen av lovverk, på rettferdighet og på hudfarge. Verdiane som representeres i maleriet står i stor grad ikke i stil med de verdiene vi i vår samtid verdsetter.

1.6 Oppsummering

Jeg har nå skissert et bilde av de sentrale elementene i *Rettferdigheten* ut fra de forskjellige perspektivene som er blitt brakt på bane gjennom samtale om verket. Maleriets tematikk er kompleks. For å kunne utføre oppgavas formål med å bringe fram avpolariserende elementer, vil jeg derfor utvikle en grundigere analyse av verket gjennom teori som kan bidra til forklaring og opplysning rundt både hvorfor Blumenthal kan ha valgt å male verket med de hudfargene han gjorde og hvorfor dette i vår samtid kan oppfattes som støtende.

2. Rasisme og postkolonialisme

For å ta steget videre inn i materien skal jeg i dette kapittelet bygge videre fra den tredje analysen i foregående kapittel og undersøke postkolonial teori, med spesielt blikk på Frantz Fanon og med rasisme som et overordnet tema. Hvordan fungerer rasismen? Hvordan kan det argumenteres for at rasisme kommer til uttrykk i *Rettferdigheten*? Dette vil være de ledende spørsmålene som skal starte dette kapittelet, før jeg avslutningsvis ser litt bredere på postkolonial teori gjennom Gayatri Chakravorty Spivak og Homi K. Bhabha og hva deres teorier kan bidra med inn i debatten.

2.1 Det første steget mot avpolarisering

For å kunne nå et mål om en avpolarisert debatt, vil en forening av de foregående analysene være sentralt. Å forene analysene, å bringe med perspektiver fra alle sider, vil gi en ny analyse som i større grad tar høyde for samtidige perspektiver, men som likevel ikke helt forkaster de eldre, ei heller Blumenthals egne perspektiver. Polariseringen i debatten oppstår fordi begge parter har vidt forskjellige utgangspunkt for forståelse av verket og referanserammene partene benytter springer ut fra forskjellige tidsepoker. Johannessens referanse er vår samtids debatt om rasisme, George Floyd, og hvite menneskers vold mot ikke-hvite, mens Gandrups, Rønning Johannesen og Schnitlers referanse er kunsthistoriske prinsipper om verksfortolkning og Blumenthals egen veiledning til verket, ut fra prinsippene fra Blumenthals egen tid. Partene har forskjellige roller, der Johannessen er politiker, er Gandrup, Rønning Johannesen og Schnitler kunsthistorikere. I møte med kunstverket har vi dermed tre profesjonelt trente betraktere, og en lekfolksbetrakter. I debatten dukket det også opp en profesjonell stemme som støttet Johannessens side, Meyer uttalte i en artikkel i BA: «Symbolikken er veldig dårlig tilpasset vår tid. Det kan godt hende at det var helt vanlig på tidspunktet da det ble malt midt på 1700-tallet, men nå burde det snart flyttes. [...] – Det er jo helt merkelig at ingen har reagert på det før. Hvorfor skal dette være et bilde akkurat i bystyresalen?»⁷⁰ Spørsmålet Meyer stiller, faller utenfor det jeg har satt meg fore å utforske i denne oppgava, til tross for at det er en interessant del av debatten. Meyer gir oss ingen analyse, men peker på at tematikken kan ha passet godt på 1700-tallet, men at den ikke passer inn i vår tid. Og her nærmer vi oss en type posisjon som den vi ønsker å finne: Meyer gir begge parter litt rett, og tar høyde for både Blumenthals samtid og vår egen samtid i dette sitatet, og er dermed en stemme som forsøker seg på en avpolarisering.

⁷⁰ Røssland, «Ber Om at 258 År Gammelt Kunstverk Fjernes.»

2.2 Et blikk på rasisme

Rasisme var en stor del av samfunnsdebatten både i USA og store deler av verden forøvrig i etterkant av drapet på George Floyd og de massive demonstrasjonene i kjølvannet av dette. For mange var kanskje dette en oppvåkning som førte til at de så omverdenen sin med nye øyne. Likevel er ikke rasisme noen fremmed debatt, verken i det amerikanske eller norske samfunnet. Forskjellsbehandling av folk med mørk hudfarge har skapt flere omganger med debatter i lang tid, og selv om samfunnet utvikler seg gradvis mot å være mer tolerant, inkluderende og åpent for mennesker som skiller seg fra majoritetsbefolkningen, er ikke rasisme noe som har forsvunnet som følge av debattene. Johannessens forsøk på å løfte fram en samtale om mulig rasistisk tema i *Rettferdigheten* springer ut fra denne perioden, hvor flere forsøkte å få majoritetsbefolkningen til å se på omverdenen sin med nye øyne og se rasistiske strukturer i det norske samfunnet, både åpenlyse og skjulte. Opplevelsen av verket som rasistisk stammer ikke kun fra verkets bruk av hudfarge, men også fra makthierarkiet som verket uttrykker, ikke minst ble dette makthierarkiet brakt fram på grunn av likheten til bildene som florerte i nyhetsbildet og på sosiale medier av Chauvins drap på Floyd. Jeg verken kan eller ønsker å avgjøre om dette verket er rasistisk. Det jeg derimot vil gjøre, er å gjøre er å gi en mer grundig analyse av verket, og benytte både antirasistisk og postkolonial teori for å forsøke å vise hvordan det finnes belegg for å bruke verket som et utgangspunkt for å snakke om rasisme i kunsten.

I boka *Black Skin, White Masks* undersøker Fanon hvordan rasismen har infiltrert samfunnet, hvordan den er institusjonalisert i forskjellige former rundt om i verden. Et av hans mest sentrale argumenter i denne boka er at fremmedgjøringen av svarte mennesker ikke er et individuelt problem, men et samfunnsproblem: «We shall see that the alienation of the black man is not an individual question. [...] Society, unlike biochemical processes, does not escape human influence. Man is what brings society into being.»⁷¹ Den svarte mannens skjebne er et samfunnsproblem og beror på samfunnsstrukturer. Det er mennesker som former samfunnet, og dermed er ikke mennesker frie fra hvordan samfunnet er strukturert. Ideen om en strukturell eller systemisk rasisme ble fremmet av mange under debattene i 2020, og det grunnleggende premisset for argumentet er at rasisme er mer enn kun enkelthendelser eller -situasjoner. For *Rettferdigheten* er denne tanken en viktig del av premisset i argumentet til Johannessen: Verkets rasistiske trekk er uløselig knyttet til et samfunn der mennesker forskjellsbehandles på bakgrunn av hudfarge, og der det er hvite mennesker som

⁷¹ Fanon, *Black Skin, xi*.

gjennomgående har mer makt enn mørkhudede mennesker. «We said earlier that South Africa had a racist structure. We will go farther and say that Europe has a racist structure. [...] France is a racist country, for the myth of the bad nigger is part of the collective unconscious.»⁷² Fanon mener at Europa som helhet har en rasistisk struktur, og at det eksisterer en myte om at svarte mennesker er grunnleggende dårlige mennesker. Denne myten er en del av det som driver rasismen og opprettholder den i samfunnet. Innenfor en tolkning av verket som rasistisk kan vi på flere områder se at verket passer inn i en antirasistisk problembeskrivelse, gjennom den tydelige maktrelasjonen mellom Justitia og Tisiphone og kontrasten i hudfarge mellom de to. I tillegg bidrar Tisiphones dyriske uttrykk til å dehumanisere henne, og dermed også tydeliggjøre forskjellene på henne og Justitia. Fanon peker til Jean-Paul Sartres utsagn: «It is the anti-Semite who *makes* the Jew»⁷³, og påpeker at for svarte mennesker gjelder det samme: Det er rasisten som skaper den underordnede. Makthierarkiene blir skapt av de som innehar makt, og i forbindelse med *Rettferdigheten* er det Mathias Blumenthal, en hvit mann, som har valgt å benytte en mørk hudfarge for å avbilde furien, samt å male de andre menneskene i maleriet med hvit hudfarge. Vi har ikke noe svar på *hvorfor* Blumenthal har valgt å male verket med de fargene og elementene han har, men uavhengig av Blumenthals valg, kan vi si at valget oppfyller både den gjengse fordømmen om fortidens mennesker som overveiende rasister og ideen om at det er de undertrykkende som skaper den undertrykte.

2.3 Kunstens bruk av hudfarge

Plasseringen av Tisiphone, hudfargen hennes og maktrelasjonen i bildet er verken fremmed for de som kjenner til rasistiske strukturer eller noe nytt i kunsten. I artikkelen «How Skin Color Became a Racial Marker» (2017) drøfter Anne Lafont hvordan hudfarge har blitt benyttet i kunsten for å skape rasehierarkier og klassifisering av mennesker.⁷⁴ På midten av 1700-tallet lanserte Carl von Linné sin teori om at mennesket kunne deles i fire forskjellige kategorier basert på pigmenteringen i huden: hvit, gul, svart og rød.⁷⁵ Ut fra dette sprang mange teorier om forskjellene mellom de såkalte rasene, og bruken av begrepet rase ble utbredt. Vi skal returnere til Linné i kapittel 3, nå skal vi imidlertid forholde oss til hvordan hudfarge ble benyttet i kunsten. I kjølvannet av framveksten av raseforskning skjedde det også en utvikling i kunsten hvor man i større grad benyttet seg av mørk hudfarge både for uttrykke sosiale hierarkier og for å skape kontraster i maleriet:

⁷² Fanon, *Black Skin*.

⁷³ Fanon, *Black Skin*, 73.

⁷⁴ Lafont, «How Skin Color», 89.

⁷⁵ Skorgen, Torgeir, *Rasenes Oppfinnelse*, 55.

The pictorial success of introducing a black figure acting as an essential foil to the white figure—here called an agreeable artifice—echoed hierarchies of individuals in the racialized, that is, black and white, society of the ancien régime. [...] The page's intrusion into the pictorial field is doubly opportune in at once illustrating a social reality of 1700—the presence of black servants in European metropolises—and in serving the artistic project of harmony and coloristic impact introduced by the theory of the pictorial efficacy resting on the contrast of light and dark.⁷⁶

Videre beskriver Lafont hvordan motebildet utviklet seg til å ha et sterkt fokus på hvithet, og peker til studier gjort av historiker Catherine Lanoë innenfor kosmetologisk historie. Lanoë har vist hvordan mange brukte produkter for å gjøre huden så lys og hvit som mulig, og at dette var et skjønnhetsideal som markerte tilhørighet i den sosiale rangstigen.⁷⁷ Dette påvirket i sin tur malerkunsten, hvor de hvites hud ofte ble portrettert som melkehvit, og gjerne med et hint av roser i kinnene og rosa lepper. For å videre framheve den melkehvite huden ble mørkhudede mennesker ofte tatt med i maleriene, som en sterk kontrast til den hvite hovedpersonen.⁷⁸ De mørkhudede figurene bidro også til å få den melkehvite huden til å framstå enda hvitere. For å markere sosiale hierarkier ble ofte de mørkhudede figurene skjøvet til kanten av maleriet, og de var gjerne portrettert enten som barn eller malt mindre for å sørge for at de ikke tok fokus bort fra hovedpersonen i bildet. I tillegg ble de også malt med et underdanig og beundrende blick rettet mot den hvite figuren i bildet for, enda en gang, å understreke det sosiale hierarkiet, samt for å gi et inntrykk av at dette hierarkiet var akseptert av de mørkhudede.⁷⁹ Jean-Marc Nattiers maleri *Mademoiselle de Clermont en Sultane* (1733) (ill. 5) er et godt eksempel på denne malerstilen. Her ser vi en ung hvit kvinne som er maleriets hovedfokus. Hun er omgitt av mørkhudede tjenestepiker eller slaver som forsterker den hvite hudfargen hennes og ser mot henne med beundrende blick. De mørkhudede i bildet framstår som fornøyde med sitt virke, det er de som finner fram klær og smykker til den hvite kvinnen, som sitter bedagelig i en stol og titter mot betrakteren. I Blumenthals maleri er det verken malt inn et barn eller beundrende blick, og det er store forskjeller i tematikk i maleriene. Likevel kan Nattiers maleri gi oss et inntrykk av hvordan mørk hudfarge ble benyttet som element for kontrast i malerier på 1700-tallet. Den mørke huden til Tisiphone fungerer som en sterk kontrast til Justitias melkehvite utseende, hun er malt inn i bunnen av maleriet, tydelig underdanig og framstår mer som et tilbehør til fortellingen om Justitias makt, enn som en egen person. Også Nattiers mørkhudede figurer er framstilt som et tilbehør til

⁷⁶ Lafont, «How Skin Color», 98.

⁷⁷ Lafont, «How Skin Color», 104.

⁷⁸ Lafont, «How Skin Color», 106.

⁷⁹ Lafont, «How Skin Color».

Mademoiselle de Clermont – de innehar ingen funksjon utover å tjene som kontraster og beundrere av den hvite kvinnen.

Gjennom framstillingen i verket til Blumenthal og verket til Nattier er de mørkhudede fratatt sin autonomitet, og dermed også sin kultur. Dette passer inn i Fanons tanke om at innenfor et kolonialt tankesett er svarte mennesker fratatt sin egen kultur, de forstås kun ut fra de negative stereotypiene som hvite mennesker har skapt om dem.⁸⁰ Blant disse stereotypiene finner vi flere av de karakteristikkene Blumenthal selv benyttet for å beskrive Tisiphone: Hun er morderisk, hatsk, misunnelig og falsk. Fanon beskriver prosessen med å bryte fra disse stereotypiene, og å skape en egen kultur, som fryktinngytende for hvite mennesker, ettersom dette kan føre til et opprør mot hvit overmakt som igjen vil rokke ved de rasistiske strukturene som gjennomsyrrer så mange samfunn verden rundt.⁸¹ Gjennom denne prosessen hvor det hvite mennesket skaper det svarte mennesket, blir svarte mennesker tvunget til å leve med en bevissthet om seg selv og sin *svarthet*, en bevissthet som hvite mennesker ikke kjenner. Deler av denne bevisstheten handler om en frykt for å oppfylle de negative stereotypiene som er skapt rundt svarte mennesker. Denne formen for annengjøring er en som Fanon mener fører til at svarte mennesker alltid lever i sammenligning med hvite mennesker, de er frarøvet sin autonomitet.⁸² Framstillingen av Tisiphone passer inn i denne måten å se verden på, og i måten å se relasjonen mellom hvite og mørkhudede på. Annengjøringen som skjer når man mister definisjonsmakt over egen kultur og blir frarøvet full autonomi over eget selv, er sentrale komponenter i rasisme. Annengjøring er et begrep som går igjen i postkolonial tenking: Det forutsetter en gruppe som utgjør normen, og en eller flere andre grupper som utgjør *de andre*. I et postkolonialt perspektiv er det den vestlige verden som utgjør normen, mens det globale sør, land utenfor vesten, utgjør de andre. Mer spesifikt for denne oppgava snakker vi om det hvite mennesket som normen, og det mørkhudede som *den andre*. Annengjøringen i maleriet kommer fram gjennom Tisiphones rolle: Hun er den i maleriet som er fratatt sin autonomitet og er underkastet Justitias makt. Som den eneste mørkhudede figuren i maleriet skiller hun seg også tydelig ut og har en annerledes status enn Veritas, Pietas og Justitia – de hvithudede figurene i maleriet. Disse tre er framstilt som gode krefter, som hjelper å holde samfunnet på rett kjøl gjennom sin sannferdighet, gudfryktighet og rettferdighet. Tisiphone er redusert til et bilde på ondskap og de vonde krefter som eksisterer i samfunnet.

⁸⁰ Fanon, *Black Skin*, 17.

⁸¹ Fanon, *Black Skin*, 18.

⁸² Fanon, *Black Skin*, 185-6.

2.4 Fra verden på 1950-tallet til Norge på 2020-tallet

Det perspektivet Fanon gir oss er et fra 1950-tallet, basert på hans erfaringer som en svart mann oppvokst i Martinique, høyt utdannet i Frankrike og hans arbeid som lege og psykiater i Algerie. For å bringe det til mer hjemlige, og samtidige forhold kan vi finne bilder på annengjøring i dagens norske samfunn hos forfatterne Camara Lundestad Joof og Sumaya Jirde Ali. Joofs bok *Eg snakkar om det heile tida* (2018) er en fortelling om Joofs erfaringer som en svart kvinne oppvokst i Norge. Gjennom boka skildrer hun en rekke enkelthistorier fra sitt eget liv, om møter med et kaldt og rasistisk skandinavisk samfunn. Fra den gangen hun som seks-åring stolt danset rundt i bunaden sin på 17. mai, bunaden som alle barn i hennes familie fikk bruke når de var store nok, og en eldre hvit kvinne slo henne med en paraply fordi hun brukte et plagg som kvinnen mente ikke tilhørte henne,⁸³ til en samtale med en taxisjåfør i København som lurte på om hun kunne hjelpe han å forstå om svarte kvinners dyriske seksualitet skyldtes kultur eller gener.⁸⁴ Mantraet som går som en rød tråd gjennom boka er *jeg snakker om det hele tida* – bokas tittel. Følelsen av å alltid stå til ansvar for å oppdra, være rolig, pedagogisk, møte de samme spørsmålene, de samme situasjonene om igjen og om igjen. Som åpning på boka skildrer Joof hvordan hun i sine unge år etterstrebet å være hvit, bli oppfattet som hvit. Vi får et innblikk i hvordan dette har skapt en skam i henne, og hvordan hun forsøker å kompensere for dette, mens enkelte i omverdenen hennes presiserer at de opplever henne som hvit. Denne indre kampen er et resultat av et samfunn som annengjør en del av befolkningen og denne annengjøringen kommer i mange former, blant annet i veldig subtile former som er enkle å tilsløre eller avskrive som ubetydelig. Det er til dels også hva Johannessens motdebattanter har forsøkt å gjøre. Der Johannessen har forsøkt å vise til hvordan verket passer inn i et rasistisk system som bidrar til annengjøring av mørkhudede i Norge, mener motstanderne hans, Henrik von Achen, Karen Kristine Blågestad og Arne Skivenes, at dette er et ikke-problem, et verk som tilhører sin tid og ikke kan dømmes etter dagens samfunn og kunnskap. Opplevelsene til Joof underbygges av erfaringene til Ali i boka *Ikkje ver redd sånne som meg* (2018). Boka skildrer delvis Alis egne erfaringer som norsk-somalier og muslim, og delvis historien til den syriske flyktingen Suha Alhajeed, og deres samtaler om å være annerledes i Norge. Til tross for et sterkt ønske om å passe inn begynte Ali i løpet av barndommen å kjenne mer og mer på at hun ble fremmedgjort av majoritetsbefolkningen:

Når eg heile tida kjende meg misforstått, framangjort, nedverdiga – ofte på grunn av korleis folk snakka om menneske som meg – alt dette nørte opp under sjølvforakta eg bar på. Det at

⁸³ Joof, *Eg snakkar om det heile tida*, 20.

⁸⁴ Joof, *Eg snakkar om det heile tida*, 10.

‘dei andre’ var pensum, gjorde meg medviten om min eigen hudfarge og religion og at eg til sjuande og sist var, og alltid kom til å vere, ein brun flekk på kvit bakgrunn.⁸⁵

Erfaringene av annengjøring som Ali skildrer er en subtil form for annengjøring, men den har likevel sterk innvirkning på hennes selvbilde og opplevelse av sin egen identitet og plass i det norske samfunnet. Dette er et sentralt bakteppe for å forstå reaksjonene *Rettferdigheten* har vekket, nettopp fordi det ikke er et enestående kunstverk, eksisterende isolert fra samfunnet forøvrig: Det inngår i et en større helhet, i et samfunn som annengjør mennesker som skiller seg fra majoritetsbefolkningen. Verket bærer tydelige likhetstrekk med måten samfunnet forøvrig har en tendens til å skildre og behandle mørkhudede mennesker.

2.5 Kolonialismens makt og motstand

Det kontekstuelle rammeverket vi forholder oss til i det daglige vil også påvirke hvilke valg vi tar og hvordan vi uttrykker oss, og for kunstnere har dette innvirkning på kunstens stil, innhold og budskap. Det ble ikke eksplisitt vist til postkolonialisme i debatten om *Rettferdigheten*, men den grunnleggende ideen i postkolonialismen om å bryte vekk fra kolonitidens undertrykkelse av det globale sør og ta et oppgjør med det fortidige Europas behandling av koloniserte land og folk, er tydelig til stede i ønsket om å fjerne denne kunsten. Å skape et helhetlig bilde av postkolonial teori over noen få sider er tilnærmet en umulig oppgave, postkolonial teori strekker seg ut i mange retninger, gjennom en rekke teoretikere, den har både en akademisk side og en personlig side, skjønnlitterær så vel som faglitterær. Bhabha definerer postkolonialisme slik:

Postcolonial perspectives emerge from the colonial testimony of Third World countries and the discourses of ‘minorities’ within the geopolitical divisions of East and West, North and South. They intervene in those ideological discourses of modernity that attempt to give a hegemonic ‘normality’ to the uneven development and the differential, often disadvantaged, histories of nations, races, communities, peoples.⁸⁶

Postkolonialismen er et forsøk på å gå moderniteten etter i sømmene, og innlemme perspektiver og historier fra de nasjoner, folk, grupper og såkalte raser som i den øvrige samtalen om modernitet er usynliggjort eller snakket over. Det er et forsøk på oppgjør med kolonitiden, samt å vise konsekvensene av de europeiske kolonimaktens hierarkisering og kategorisering av verden. Forklaringen på Blumenthals valg av hudfarge i *Rettferdigheten* kan nok finnes ved å se på den kunsten som ble skapt i hans samtid, samt å sette det inn i sin historiske kontekst grundigere. Dette blir gjenstand for undersøkelse i kapittel 3. Nå skal vi

⁸⁵ Ali, *Ikkje Ver Redd Sånne Som Meg*, 40-41.

⁸⁶ Bhabha, *The Location of Culture*, 245-6.

imidlertid undersøke nærmere hva som fører til at verket blir oppfattet som rasistisk, og hvordan dette kan forklares gjennom postkolonial teori. Gjennom å forstå mekanismene som fører til annengjøring og rasisme kan vi bedre forstå hvordan dette verket oppleves som rasistisk av Johannessen og hans meningsfeller. De viktigste elementene i verket som fører til anklagen om rasisme er, som vi allerede har illustrert, den mørkhudede furien Tisiphones plassering, tvunget til jorden under føttene til den hvithudede Justitia.

I debatten om *Rettferdigheten* og framstillingen av Tisiphone er det tydelig at de to motpartene snakker ut fra sprikende verdigrunnlag, og vektlegger forskjellige ting i sine tolkninger av maleriet. I Fanons *The Wretched of the Earth* ser Fanon på den algeriske frigjøringskrigen, og mot slutten av boka trekker han fram en rekke case-studier fra sykehuset han arbeidet på i Algerie under krigen. Disse case-studiene gir oss et tydelig eksempel på hvordan sprikende verdigrunnlaget kan føre til polarisering, misforståelser og stagnering i en debatt. Fanon peker til europeeres, og spesifikt franskmenns, beskrivelser og bilder av algeriere: Før 1954 var det etablert og selvsagt at algeriere var født kriminelle. Politis, sorenskrivere, advokatfullmektiger, journalister og leger var alle som en enige om at slik var det. Det ble funnet vitenskapelig belegg for påstanden og den ble i over tjue år videreformidlet gjennom universitetene.

Fanon går gjennom påstandene en etter en: 'Algerieren dreper hyppig', støttet av statistikk som viste at fire femtedeler av saker tatt opp i rettssalene omhandlet vold, og Algerie var et av de landene i verden på denne tiden med høyest forekomst av kriminalitet. 'Algerieren dreper brutalt', dette ble støttet av at kniv var et typisk benyttet våpen, og dette ble i sin tur forklart med at algerieren har behov for å kjenne følelsen av varmt blod, og å kunne bade i offerets blod. 'Algerieren dreper uten grunn', dette ble støttet av at motivene for mord som politiet og advokatfullmektigene ble presentert for ofte var banale eller overfladiske. Videre ble det også pekt på at alle innbrudd enten innebar mord eller en form for vold mot eieren, og ikke minst at både gjerningsmann og offer som regel begge var algeriere. Til sammen ga alt dette franskmennene et tydelig bilde av et aggressivt, voldelig og kriminelt folkeslag, og den eneste måten de kunne forklare dette på var at disse egenskapene var medfødt. Fanon bruker case-studiene sine til å vise at aggresjonen hos algerierne *ikke* er en medfødt egenskap, men heller et resultat av et folk utsatt for overgrep av en fremmed makt.

The Algerian, exposed to temptations to commit murder every day – famine, eviction from his room because he has not paid rent, the mother's dried up breasts, children like skeletons, the building-yard which has closed down, the unemployed that hang about the foreman like crows

– the native comes to see his neighbour as a relentless enemy. If he strikes his bare foot against a big stone in the middle of the path, it is a native who has placed it there; and the few olives that he was going to pick, X-'s children have gone and eaten in the night. For during the colonial period in Algeria and elsewhere many things may be done for a couple of pounds of semolina. Several people may be killed over it.⁸⁷

De aggressive tendensene er i Fanons øyne et konkret resultat av kolonialismen: Undertrykkelsen og uroen påført det algeriske folket har konsekvenser, både fysiske og psykiske. Ut fra de kriterier og verdier som ble lagt til grunn har altså Fanon og de franske lærde kommet fram til distinkt forskjellige resultater: Konteksten de har benyttet for sine tolkninger av algeriernes oppførsel påvirker hvilken retning tolkningen tar. I sammenheng med denne oppgavas kjernespørsmål er dette en viktig lærdom å ta med seg: Hva vi legger til grunn når vi tolker situasjoner, eller i dette tilfellet bilder, har stor innflytelse på resultatet vi lander på. Hvilke stemmer som blir lagt til grunn har også innvirkning. Franskmennene la i sine tolkninger til grunn statistikk og erfaringene fra franske advokatfullmektiger og politimenn mens Fanon la til grunn både algeriske pasienter som var direkte påvirket av Frankrikes styresett, møte med fransk politi eller frigjøringskrigen som stammet fra det algeriske folkets ønske om autonomi og frihet fra den franske okkupasjonen, samt europeere som holdt roller som politi, militære eller på andre måter stod på den andre siden av konflikten.

Gjennom å lytte til stemmene til de marginaliserte fikk Fanon et mer nyansert bilde av situasjonen sammenlignet med franskmennene som kun lyttet til sine egne fagfolk. Hvor verdiene våre hører hjemme påvirker måten vi ser verden på, og hva vi legger til grunn i vår tolkning av verden. Også hvem vi lytter til utgjør en forskjell, hvilke stemmer vi slipper til. Når vi ser på debatten rundt *Rettferdigheten* er det kanskje nettopp disse elementene som ligger til grunn for polariseringen: De to partene snakker ut fra forskjellige verdier, de vektlegger forskjellige elementer i møte med kunsten, og der Johannessen lytter til den aktuelle samtidsdebatten lytter motdebattantene hans til historien. Hvilke elementer vi tar med i tolkningen har alt å si for hvilken retning tolkningen tar og hva vi ender opp med og se. Derfor er det nyttig å se mer på helheten når man har en polarisert debatt, ved å trekke fram et bredere perspektiv av vinkler, tolkningsmetoder og perspektiver. Det kan bidra til avpolarisering, fordi gjennom et helhetlig blikk vil motpartene kunne nærme seg hverandres perspektiver og kanskje finne områder de kan enes om.

⁸⁷ Fanon, *The Wretched of the Earth*, 248.

Det er mange årsaker til at debatter blir polariserte. En av årsakene, og kanskje det som er årsaken i denne debatten, er at den ene siden bringer inn en tanke som bryter kraftig med tidligere tradisjoner. Johannessen presenterer et slikt brudd gjennom å rette kritikk mot et 250 år gammelt verk og anklage det for å inneholde rasistisk tematikk. I dette kan vi finne paralleller til Bhabhas syn på postkolonialismens funksjon. Han argumenterer for at postkolonialismen bringer med seg en utfordring til moderniteten og postmoderniteten, det han kaller en *temporal split* eller *time-lag*. Postkolonialismen er en prosess med forhandling, eller reforhandling, hvor nye elementer føres inn og skaper ny mening. Bhabha kaller dette et «temporal break in representation»⁸⁸, og det er her *time-lag*, altså tidsforskyvelsen, oppstår. Og videre, i denne forskyvelsen oppstår det et rom for, eller en prosess av handlinger som oppnår, spesifikke effekter både som historisk utvikling og som fortellende handlinger i historiske diskurser.⁸⁹

The power of postcolonial translation of modernity rests in its *performative, deformative* structure that does not simply revalue the contents of a cultural tradition, or transpose values ‘cross-culturally’. The cultural inheritance of slavery or colonialism is brought *before* modernity *not* to resolve its historic differences into a new totality, nor to forego its traditions. It is to introduce another locus of inscription and intervention, another hybrid, ‘inappropriate’ enunciative site, through that temporal split – or time-lag – that I have opened up [...] for the signification of postcolonial agency.⁹⁰

Postkolonialismen fungerer som en oversettelse av moderniteten, og skaper sitt agentur gjennom å forflytte kulturens plassering, hvor den skrives og hvordan den produseres. Brytningen og forskyvelsen Bhabha snakker om kan være for eksempel Johannessens forsøk på å starte en debatt om *Rettferdigheten* og ønsket om å fjerne verket. Forslaget og, ikke minst, anklagen om rasisme bryter inn i det satte og etablerte. Relasjonen mellom postkolonialisme og kultur samt mellom postkolonialisme og modernitet er nyttig å undersøke for å kunne forstå forholdet mellom ikonoklastene og ikonodulene i denne sammenhengen, og, ikke minst, for å kunne manøvrere debatten og gi den en konstruktiv retning.

Et annet relevant element Bhabha trekker fram, er hans syn på forholdet mellom postkolonial tenkning og modernitet. Han argumenterer for at eksistensen av postkolonial kritikk viser at det er en ujevn og ulik kulturell representasjon involvert i kampen for politisk og sosial autoritet i den moderne verden.⁹¹ Videre argumenterer Bhabha for at postmoderne debatter er

⁸⁸ Bhabha, *Location of Culture*, 274.

⁸⁹ Bhabha, *Location of Culture*, 275.

⁹⁰ Bhabha, *Location of Culture*, 346-7.

⁹¹ Bhabha, *Location of Culture*, 245.

stengt for synspunkter fra det postkoloniale, og dermed blir utfallet av debattene påvirket av dette:

Current debates in postmodernism question the cunning of modernity – its historical ironies, its disjunctive temporalities, its paradoxes of progress, its representational aporia. It would profoundly change the values, and the judgments of such interrogations, if they were open to the argument that metropolitan histories of civitas cannot be conceived without evoking the savage colonial antecedents of the ideals of civility. [...] The postcolonial perspective forces us to rethink the profound limitations of a consensual and collusive ‘liberal’ sense of cultural community. It insists that cultural and political identity are constructed through a process of alterity.⁹²

Uten postkolonialismens perspektiver taper den postmoderne tenkningen mye av forståelsen for kultur, den kjører seg fast i et snevert spor. Gjennom postkolonial teori blir det stilt en rekke utfordringer til etablerte måter å tenke kultur og samfunn på. Disse utfordringene tar høyde for annengjøring. Postkolonialismen springer ut fra de andre, fra deres perspektiver og virkelighetsoppfatninger. Og, ifølge Bhabha, er det kun ved hjelp av disse perspektivene at postmodernismen fullstendig kan se helheten i det moderne. Johannessens utfordring til det etablerte gir oss en mulighet til å se helheten i kunstverket, og åpner opp for at vi kan stille spørsmålsteget ved status quo. Hos Spivak kan vi finne en forklaring på *hvorfor* det eksisterer en motbevegelse mot den vestlige verden, eller det Spivak kaller *Euramerica*. I boka *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (1999) undersøker hun postkoloniale studier som felt og ser på grunnlaget for postkolonialismen – grunnlaget for opprør mot *status quo*. To av årsakene Spivak trekker fram er kapitalismen og imperialismen:

[...] the lines of contact between imperialism and de-colonization [sic] on the one hand, and the march of world capitalism on the other, constitute the most encompassing crisis of narrative today – the problem of producing plausible stories so business can go on as usual. There is no doubt that one cannot get to “the truth of culture” this way. But the “truth of culture” in my view, *is* the battle for the production of legitimizing cultural explanations.⁹³

Kapitalismen og imperialismen utgjør en utfordring som kan bidra til å umuliggjøre det å finne fram til kulturens sannhet, og det er, ifølge Spivak, kun ved å se på kultur fra et annet perspektiv vi kan komme fram til sannheten som ligger i kampen for å legitimere kulturelle forklaringer. Kulturelle forklaringer må være frigjort fra kapitalismens og imperialismens forsøk på å skape fortellinger som sørger for at status quo opprettholdes. Det er innenfor dette systemet postkolonialismen har oppstått, som et forsøk på å motvirke og bryte med den

⁹² Bhabha, *Location of Culture*, 251.

⁹³ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 340.

fortellingen som skapes av kapitalismen og imperialismen. Denne fortellingen er en som opprettholder den vestlige hegemonien, og sikrer nyliberalismen en sterk posisjon som det eneste alternativet til organisering av verdensøkonomien.

Argumentet von Achen presenterer, om at vi alltid må ta utgangspunkt i sammenhengen verket ble laget i, kan ses på som et uttrykk for dette Spivak peker på som «producing plausible stories so business can go on as usual»⁹⁴. Uavhengig av hva von Achen og hans meningsfeller la til grunn for sine uttalelser vil deres retning og oppfattelse av verket ikke endre noe: Verket vil bli hengende, og tolkningen av verket vil forbli hvilende på verkets tilhørighet til en tid der raseteori vokste fram og kunsten oftere så til antikkens myter og religion. Johannessen presenterer et klart brudd med dette, ved å følge hans retning vil det føre til en forflytning av verket, og en ny tolkning som innebærer en mer omfattende kritikk av det gamle. I Johannessens forsøk på å få i gang en samtale om maleriet fra et nytt perspektiv kan vi finne en kobling til Spivaks kulturbegrep. Det kan forstås som et forsøk på å skape en ny kulturell forklaring gjennom å bryte med det etablerte og se verket fra et nytt perspektiv. Med den lille stormen som oppstod i etterkant av utspillet hans, kan man kanskje også se på det som en kamp. I *Can the Subaltern Speak?* argumenterer Spivak for at Vesten har blitt etablert som *subjekt*, gjennom politisk økonomi og vestlig ideologi.⁹⁵ Vesten som subjekt er en skjult struktur, gjemt bak en idé om at vesten ikke har noen geo-politiske formål.⁹⁶ Gjennom etableringen av Vesten som subjekt blir det ikke-vestlige et objekt. Dette forsterker vestlig hegemoni, ikke minst fordi, ifølge Spivaks argument, kunnskap om *de andre* som subjekt er en teoretisk umulighet. Når en del av de som ikke inngår i *de andre* skal forsøke å fortelle de andres historier ender det opp med å bli det Spivak kaller en forandring «from a first-second person performance to the constatation in the third person»⁹⁷, det som har vært en utveksling i første og andre person blir en rekke antagelser presentert i tredje person. På denne måten blir historien om de andre som subjekt fjernere og mer skjult, og desto sterkere blir fortellingen om de andre som objekt.

⁹⁴ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*.

⁹⁵ Spivak, «Can the Subaltern Speak?», 22-23.

⁹⁶ Spivak, «Can the Subaltern Speak?», 23.

⁹⁷ Spivak, «Can the Subaltern Speak?». 48.

2.6 Overfladisk aktivisme?

Johannessens argument kan vektes fra et annet hold, også her ved hjelp av Spivak. Hun presenterer en historie om barnarbeid i Bangladesh: «Complicity with racism allows the benevolent transnationally illiterate liberal to stop at supporting sanctions against Southern garment factories that use child labor.»⁹⁸, motstand mot barnarbeid stopper gjerne der, samtidig som barnarbeiderne selv motsetter seg at noen utenfra skal komme og ta jobbene deres bort fra dem.⁹⁹ Spivak kaller denne formen for aktivisme for «easy moralism»¹⁰⁰, og argumenterer for at barnas egne stemmer blir visket ut. Konsekvensene av å sette et forbud mot barnarbeid er at barna fremdeles vil leve i fattigdom, og at familiene deres vil miste en viktig inntektskilde. Det tar ikke tak i noen av årsakene til at barn i Bangladesh er i arbeid. Et forbud vil i så måte fungere aller mest som et plaster på såret for en verden som hittil har fått utbytte av barnas arbeid gjennom billige klær, det fikser ikke verken problemet med fattigdom eller bedrer situasjonen til disse barna. Jeg tar med dette fordi det ligger et viktig poeng i en drøftning som ellers er langt fra temaet vi har i hende: En god form for aktivisme og en god form for forskning må se på de brede konsekvensene og undersøke helheten for å komme fram til et godt resultat. Alvorlighetsgraden i debatten rundt *Rettferdigheten* er langt fra så høy som tekstilindustriens bruk av barnarbeidere, ei heller vil konsekvensene av å fjerne verket potensielt kunne ha like store innvirkninger på folks liv som et forbud mot barnarbeid vil ha. Likevel er det sentralt å vurdere om Johannessens forsøk på å fjerne *Rettferdigheten* er nettopp en form for enkel moralisme. Hva vil ringvirkningene av å fjerne kunstverket være? Dette spørsmålet kan selvsagt bare besvares hypotetisk, ettersom verket stadig henger trygt i bystyresalen, men det kan tenkes to forskjellige utfall ved en fjerning: Det første er at verket fjernes, man gir seg selv en klapp på skuldra for god innsats for en bedre verden og saken er avsluttet. Det andre er at verket fjernes og det fører til en bredere debatt, og får ringvirkninger for andre kunstverk som faller i samme kategori og kanskje enda flere verk blir fjernet eller flyttet på. Begge scenarioene er selvsagt karikerte scenarier, men gir et inntrykk av de to retningene slike saker ofte tar, hvis ikke den nåværende tredjeruten, hvor debatten stilner og ingen forandring forekommer, blir fulgt. Ved den første ruta kan Johannessens forsøk bli en enkel moralisme: Ringvirkningene er små, ønsket blir oppfylt, men ikke stort annet skjer og rasismen forsvinner ikke med fjerningen av dette ene bildet. Det blir ingen større samfunnsomveltning. Kanskje det viktigste som skjer i dette scenariet er at Johannessen kan gå på møter i bystyresalen med litt lettere samvittighet. Den andre ruta fører med seg mer

⁹⁸ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 416.

⁹⁹ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 418.

¹⁰⁰ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*.

omfattende ringvirkninger, og kan kanskje til og med føre med seg en liten samfunnsomveltning: Den lille tua som velter et større lass. I dette scenariet er det ikke snakk om noen enkel moralisme, for her har initiativet til Johannessen faktisk brakt med seg noe større, et større bidrag til en endring i den kunsten vi har plassert ute i offentlige rom.

I artikkelen «Can the Subaltern Speak» (2010) trekker Spivak fram et annet eksempel på hvordan aktivisme kan være overfladisk eller til og med skadelig for progressive bevegelser. *Sati*, enkebrenning, var en praksis som fra tid til annen forekom i India. Praksisen var knyttet til hinduistisk tro og gikk ut på at kvinner som mistet ektemennene sine valgte å gå sammen med de inn i døden ved å brennes med den avdøde mannen. Den britiske kolonimakten anså praksisen for inhuman og hårreisende, og sørget for å gjøre praksisen forbudt. Spivak kaller dette «White men saving brown women from brown men»¹⁰¹ For henne handler ikke dette om at praksisen med *sati* ikke er problematisk, men at rammeverket som følge av britenes grep, blir feil:

Obviously I am not advocating the killing of widows. I am suggesting that, within the two contending versions of freedom, the constitution of the female subject in life is the place of the differend. In the case of widow selfimmolation, ritual is not being redefined as patriarchy but as crime.¹⁰²

Avsender for aktivismen eller handlingen har betydning for retningen, fordi premissene som settes for utviklingen settes basert på avsender. I eksempelet med *sati* ble premissene satt av hvite briter, og dermed ble utfallet at handlingen ble kriminalisert. Spivak foreslår at om premisset hadde blitt satt av indiske feminister ville kanskje utfallet blitt en større samtale om patriarkatet, og hvordan *sati* som tradisjon passer inn i de undertrykkende strukturene patriarkatet fører med seg. I forbindelse med *Rettferdigheten* kan avsender være, eller kunne ha blitt, et relevant tema. Premisset for debatten ble satt av Johannessen, som selv er hvit, og den øvrige debatten i media var også drevet fram av andre hvite nordmenn. Hvordan mørkhudede oppfattet debatten og verket kom ikke fram av den offentlige debatten, og Johannessen gir tydelig uttrykk for at han tolker verket ut fra sin egen verdensoppfattelse i NRK-artikkelen. At debatten ikke førte til noen form for handling gjør det vanskelig å si om debatten ble fremmet av feil avsender, men det er likevel verdt å ha med seg at dette kan ha betydning for premissene.

¹⁰¹ Spivak, «Can the Subaltern Speak?», 50.

¹⁰² Spivak, «Can the Subaltern Speak?», 55.

2.7 Kulturforståelse på tvers av tid

Det er tydelige likheter mellom Bhabha og Spivak i deres tilnærming til kulturbegrepet. Bhabha ser på kultur som «a strategy of survival»¹⁰³. Med kultur som en strategi for overlevelse mener Bhabha at kultur er noe som skaper en tekstualitet i livet, «to give the alienating everyday an aura of selfhood, a promise of pleasure»¹⁰⁴, det er en produksjon av mening og verdi gjort nettopp for å overleve – det er en sentral del av hvordan vi som mennesker lever og overlever. Videre forklarer han at kultur som form for overlevelse er transnasjonal, i denne sammenhengen betyr dette at postkolonialisme har sine røtter i konkrete historier om kulturelle forskyvninger som oppstår gjennom migrering, misjonsreiser eller forflytningen av økonomiske og politiske flyktninger innenfor og utenfor det globale sør. Denne kulturformen er også oversettende, eller *translational*: Den handler om *hva* disse historiene om forflytning og forskyvning betyr, eller hva som hva som blir gitt betydning gjennom kulturen.¹⁰⁵ Kulturelle erfaringer som musikk, litteratur, ritualer og kunst bærer med seg forskjellige symboler og Bhabha mener det er viktig å skille mellom tilsynelatende formlige likheter og faktiske likheter i disse symbolene, og samtidig være klar over deres sosiale spesifisitet i spesifikke kontekstuelle steder og sosiale verdisystemer.¹⁰⁶ Altså at symboler og tegn bærer med seg kontekster som kun kan forstås fullstendig i sine gitte kontekster, eller har visse sosiale egenskaper ved seg som de får ved å være produsert innenfor spesifikke kulturer eller tradisjoner. Kultur og samfunn er i et symbiotisk forhold, hvor begge påvirker hverandre. Forutsetningene for samfunnet vi lever i påvirker produksjonen av kultur og den brede kulturen i samfunnet, samtidig som den produserte kulturen og den organiske, brede kulturen i sin tur påvirker formingen av samfunnet og dets forutsetninger. Dette synet på kultur er interessant i sammenheng med debatten rundt *Rettferdigheten*: Gjennom den kulturelle forflytningen som har skjedd i løpet av årene med europeisk kolonisering har kulturutvekslingen økt, og med den bevisstheten rundt andres kulturelle opplevelser. Tanken om at kultur og samfunn eksisterer i et symbiotisk forhold åpner opp for en forklaring av valgene tatt i *Rettferdigheten* med tanke på hudfarge, og at det kan argumenteres for at valget om en mørkhudet Tisiphone ikke nødvendigvis er bevisst, men et resultat av det samfunnet Blumenthal levde i. For å kunne pakke ut dette fullstendig er vi avhengig av å ta tak i de forskjellige symbolene og tegnene som eksisterer i maleriet og sette det i sin rettmessige kontekst fordi de alle kun kan forstås ordentlig gjennom dette.

¹⁰³ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 247.

¹⁰⁴ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*.

¹⁰⁵ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*.

¹⁰⁶ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*.

Spivak presenterer også et kulturbegrep det er verdt å se nærmere på:

Simply put, culture alive is always on the run, always changeful. Our task is to look at the two strategies: culture as a battle cry against one culture's claim to Reason as such, by insider as well as outsider; and culture as a nice name for the exoticism of the outsiders.¹⁰⁷

'Reason' i denne sammenhengen refererer til opplysningstidens fornuftstanke, Spivak trekker fram opplysningstidens fornuftstanke fordi hun mener at våre kulturelle handlingsmønstre er styrt av mer enn fornuften, i motsetning til opplysningstiden, hvor fornuft holdt en langt mer sentral rolle.¹⁰⁸ Fornuftsbegrepet i opplysningstiden dreide seg rundt tanken om at fornuften var «en intellektuell kraft som styrer søkingen etter og bestemmelsen av sannhet»¹⁰⁹, som beskrevet av filosofen Ernst Cassirer. Fornuft var en egenskap som man tilegnet seg gjennom erfaring, og fornuftens viktigste formål var å dekonstruere konsepter, ting og ideer for å best kunne undersøke og komme fram til tingenes kjerne og sannhet.¹¹⁰ Kultur er fluktuerende, alltid i utvikling, aldri i stagnasjon, og utviklingen skjer i samsvar med øvrige utviklinger i samfunnet. Spivak framsetter at vi må se på denne utvikling gjennom to strategier: Vi må se på kultur som et stridsrop mot én kulturs krav på fornuft, og som et pent navn på det eksotiske ved «de andre».¹¹¹ Den første delen peker til hvordan europeisk opplysningstid la grunnlaget for, og tok eierskap over, fornuftsbegrepet. Dette synet på fornuft ble en vedtatt sannhet. Den andre delen handler om hvordan kultur ofte blir brukt for å omtale det fremmede som vi ikke forstår, eller ikke ønsker å bruke tid på å forstå. Her sirkler vi tilbake til spørsmålet om hvor kunstverk eksisterer, og også Spivaks syn bygger oppunder argumentet at *Rettferdigheten*, som et kulturelt objekt, er en del av samfunnets stadige utvikling. Det eksisterer både i sin egen tid, på 1700-tallet, og i vår samtid. I tillegg kan vi også her finne paralleller mellom Bhabha og Spivak, som her i Bhabhas idé om kultur som en overlevelsestrategi: Kultur er for begge teoretikere langt mer enn bare de normene som eksisterer i samfunnet, eller de kulturelle artefaktene vi produserer. Innenfor et postkolonialt syn kan det argumenteres for at den kritikken som Johannessen kommer med er legitim, og et tydelig eksempel på kunst som eksisterer i takt med samfunnet og kulturen den befinner seg i, heller enn et isolert historisk objekt som skal låses til sin egen tid og sin egen kontekst.

¹⁰⁷ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 355.

¹⁰⁸ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, 353.

¹⁰⁹ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 95.

¹¹⁰ Krefting, *Modernitetens fødsel*.

¹¹¹ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 355.

Undersøkelser av kulturer kan gjøres på tvers av landegrensener, men også på tvers av tid, og det er nettopp den siste formen for kulturundersøkelse vi har med å gjøre her. For å videreutvikle kulturbegrepene vi nå har hentet fra Bhabha og Spivak vil jeg se til to former for kulturteorier eller kulturforståelser som er relevante å ha med når vi orienterer oss i debatten om *Rettferdigheten*: Den første er universalisme, hvor synet på kultur dreier seg rundt en idé om at det er universelle trekk som forener kulturer, og det er disse universelle trekkene som blir vektlagt. Beck beskriver universalismen slik:

In any form of universalism, all forms of human life are located within a single order of civilization, with the result that cultural differences are either transcended or excluded. In this sense, the project is hegemonic: the other's voice is permitted entry only as the voice of sameness, as a confirmation of oneself, contemplation of oneself, dialogue with oneself.¹¹²

Universalismen er en hegemonisk form for kulturforståelse, hvor én kultur anses å være bedre, mer utviklet eller mer relevant enn en annen kultur, og den andre kulturen bør tilnærme seg eller passes inn i denne bedre kulturen. Den andre ideen er relativisme, hvor hovedpoenget er at alle kulturer eksisterer, og er et resultat av, sin egen kontekst og må dermed forstås og rettferdiggjøres i sin egen kontekst. Becks oppsummering av relativismen går som følger:

Relativism and contextual thinking sharpen our respect for difference and can make it both attractive and necessary to change perspectives with one's cultural other. But if relativism and contextualism are made absolute, this attentiveness to others turns into its opposite: any change of perspective is rejected as impossible.¹¹³

En av ulempene ved relativismen er at ved en for streng håndheving vil kulturer alltid ses på som lukkede enheter, og en dialog om kulturene vil bli umuliggjort. Drakampen i debatten om *Rettferdigheten* er både en mellom ikonoklaster og ikonoduler, men også en mellom universalister og relativister. Med universalister mener jeg her en universalisering av vår samtids forståelse av undertrykkelsesmekanismer og våre samtidsdebatter, en tanke om at vi vet best og at de standardene vi lever etter kan også, i denne sammenhengen, fortidens mennesker holdes til. Relativistene i denne sammenhengen er de som holder fast ved at vi burde se hver tidsepoke for seg, at det vi holder av verdier i dag ikke kan påføres andre tidsepoker som har holdt andre verdier. For relativistene i denne sammenhengen er det sentralt å se tidsepokene i sin egen sammenheng, sin egen kontekst. Å finne fram til en avpolarisering av denne debatten krever en balansering av disse to kulturbegrepene, noe vi returnerer til i kapittel 4.

¹¹² Beck, «The Truth of Others.», 433.

¹¹³ Beck, «The Truth of Others», 436.

2.8 Oppsummering

I løpet av dette kapitlet har jeg forsøkt å bringe inn de mest sentrale elementene som kan forklare og utdype Johannessens påstand om at *Rettferdigheten* inneholder rasistisk tematikk og derfor burde bli fjernet. Postkolonial teori gir et grunnlag for å forstå antirasismen, og sette utspillet til Johannessen inn i en større sammenheng av aktivisme. Gjennom å undersøke bruk av hudfarge i kunsten har jeg forsøkt å vise til en tradisjon som forklare Blumenthals valg av hudfarge. I tillegg har jeg gått nærmere inn på kulturbegrepet, og forsøkt å etablere et syn på kulturforståelse som kan bidra videre inn i forståelsen av debatten rundt *Rettferdigheten*.

3. Historien og ikonoklasmen

Med det postkoloniale perspektivet på plass er tiden inne for å se på det historiske perspektivet. Jeg vil først se til historiografien for å etablere et rammeverk for undersøkelsen av Blumenthals kontekst. Dernest vil jeg ta tak i sentrale elementer fra Blumenthals tid som kan bidra til med den kunnskapen som er nødvendig for å drøfte de motargumentene som ble rettet mot Johannessen.

3.1 Rasjonelle aktører og litterære virkemidler

Når vi skal foreta en gjennomgang av historien er det nyttig å ha et historiografisk bakteppe som verktøy for å tilnærme oss Blumenthals kontekst. To teoretikere vil være spesielt sentrale for denne oppgavas tilnærming til historien: Quentin Skinner og Hayden White. I «Interpretation, rationality and truth» i boka *Visions of Politics: Regarding Method* (2002) drøfter Skinner sannhetsbegrepet og hvordan vi skal forholde oss til historiske aktører som anser andre ting som sant enn det vi selv gjør. Som et utgangspunkt viser Skinner til pedagogen og historikeren Jean Bodin, som i vår egen samtid er høyt ansett som en av renessansens fremste tenkere, men i tillegg til å fremme en rekke nyttige tanker om pedagogikk, historie, økonomi og politikk var Bodin av den oppfatning av det fantes hekser. Sistnevnte er ikke en del av det han i dag framheves for, det er noe vi i dagens samfunn anser som en falsk oppfatning, altså at er det en allmenn oppfatning i dagens samfunn at hekser ikke eksisterer¹¹⁴. Skinner mener disse «falske» oppfatningene utgjør et dilemma for historikere: Hvordan skal historikere forholde seg til historiske personer som, ifølge historikerens egen standard, på en side har rasjonelle oppfatninger og på en annen side har irrasjonelle oppfatninger. Skinners løsning er å tilnærme seg den historiske aktøren gjennom nettopp rasjonalitet: «[...] their beliefs (what they hold to be true) should be suitable beliefs for them to hold true in the circumstances in which they find themselves. A rational belief will thus be one that an agent has attained by some accredited process of reasoning.»¹¹⁵ Ifølge Skinners løsning kan vi, gjennom å se på samfunnet rundt aktøren, se hva som ble ansett som rasjonelle oppfatninger på den tiden. Ut fra dette kan vi vurdere om oppfatningen aktøren har er rasjonell. Skinners metode gir oss et verktøy for å bedre kunne undersøke historiske personer og hendelser, fordi det åpner opp for å se historien mer i sin helhet og på sine egne premisser. Hvis vi skal avskrive historiske personer basert på vår egen oppfatning av hva som er rasjonelt og ikke, kan vi ende opp med å avskrive personer som har andre kunnskaper eller

¹¹⁴ Skinner, «Interpretation, Rationality and Truth.», 31.

¹¹⁵ Skinner, «Interpretation, Rationality and Truth».

ideer å bidra med utover deres irrasjonelle oppfatninger. Ikke minst risikerer vi å skape et skille mellom *oss* (som lever i dagens samfunn, med dagens standarder for rasjonalitet) og *dem* (de som tilhører historien, og som ikke strekker til ut fra våre standarder). Dette skillet finner vi igjen som tematikk i den postkoloniale teorien, hvor det trekkes opp et skille mellom *oss*, europeere; og *dem*, fra det globale sør.

Skinner's metode søker å skape et mer fleksibelt sannhetsbegrep som ikke utelukkende forholder seg til en ren og uomtvistelig sannhet, men også en personlig sannhet: Sannheten de menneskene og samfunnene vi forholder oss til legger til grunn for sine liv. Skinner formulerer en slags gylden regel for historikere: Uavhengig av hvor bisarr oppfatningen vi møter er, må vi starte med å få aktørene som holder den oppfatningen til å framstå så rasjonelle som mulig.¹¹⁶ Denne gyldne regelen består av tre elementer. Det første er at vi må behandle oppfattelsen som en sannferdig tro, ikke et uttrykk for ironi eller en skjult kode. Det andre er koblet til det første: Vi må være forberedt på å ta alt som blir sagt bokstavelig. Det tredje elementet er at vi som historikere må gi oppfattelsen vi har i hende en intellektuell kontekst som gir en god nok støtte til troen, altså at vi må ramme inn oppfattelsen i en kontekst som kan forklare den. Dette handler ikke om å bevise at oppfattelsen er korrekt eller sann, snarere er det for å gi et rammeverk som viser hvorfor det kan ha vært rasjonelt for den aktuelle aktøren å holde fast ved oppfattelsen sin. Skinner påpeker at det i deler av historieskriving har sannhet blitt tillagt for mye vekt, fordi man i for stor grad har knyttet historieskrivingen til «the analysis of scientific beliefs»¹¹⁷.

Hayden White er opptatt av at historikere i større grad skal frigjøre seg fra en sterk tilknytning til mål om vitenskapelighet og objektivitet og heller i større grad omforme sin nære relasjon til litteraturen. I artikkelen «Den historiske tekst som litterær kulturgjenstand» (1993) presenterer White en historiografi som i stor grad lener seg mot det litterære. Han viser til Northrop Fryes teori om pregeneriske plottstrukturer, strukturer som bygger på mytiske fortellinger fra klassisk og religiøs litteratur. Teorien går ut på at vi kan forstå en histories utvikling og slutt gjennom å gjenkjenne fortellingens tema eller arketype, og vi kjenner disse igjen fordi de har en tilhørighet til vår kultur.¹¹⁸ Frye deler disse strukturene inn i fire kategorier: tragedie, romanse, komedie og ironisk fortelling. White argumenterer for at historikers bruk av disse plottstrukturene fører til at de oppnår troverdighet hos sine lesere.

¹¹⁶ Skinner, «Interpretation, Rationality and Truth», 40.

¹¹⁷ Skinner, «Interpretation, Rationality and Truth», 52.

¹¹⁸ White, «Den historiske tekst som litterær kulturgjenstand.», 102.

Som eksempel trekker White fram framstillinger av den franske revolusjonen: Jules Michelet og Alexis de Tocqueville har begge nedtegnet historier om denne historiske hendelsen, men deres historier framstår forskjellige, fordi de har vektlagt forskjellige ting. Michelet historie om den franske revolusjonen leses som et drama om romantisk transendens, mens Tocquevilles fortelling leses som en ironisk tragedie. Forskjellen i deres fortellinger handler ikke om manglende kunnskap eller ignorering av fakta, den bunner i at de, med den kunnskapen de har til rådighet, bygger blokkene til sine respektive fortellinger forskjellig, de vektlegger forskjellige elementer og dette gir forskjellige plottstrukturer.

I sitt meningsskapende arbeid deler historikeren generelle forestillinger med sine tilhørere om hvilke former betydningsbærende menneskelige situasjoner *må* anta. Det er dette som identifiserer ham som medlem av en kulturell gruppering fremfor en annen. Gjennom studiene av komplekse hendelsesmønstre begynner han å registrere hvilke *mulige* former disse hendelsene *kan* danne. I sine narrative vurdering av hvordan dette hendelseskompleks antok den form han mener å se i den, gir han sin vurdering form etter en spesiell type fortelling.¹¹⁹

White beskriver historikernes jobb som en der de samler rene fakta og forsøker å gi disse faktaene mening ut fra sine egne kulturelt betingede tolkninger. I løpet av denne prosessen skaper historikeren en fortelling rundt faktaene, og vektlegger forskjellige elementer for å bringe ut en helhet som er lett forståelig for leseren. Komplekse hendelsesmønstre blir omskapt til en fordøyelig fortelling.

3.2 En tilnærming til Blumenthals kontekst

Skinner og White gir oss verktøy for å behandle historien rundt *Rettferdigheten* på en måte som sørger for et helhetlig bilde og som tar høyde for de aktuelle kontekster som kan ha påvirket retningen Blumenthal tok da han malte verket. I tillegg gir de oss et verktøy for å analysere og vurdere de fortellingene som er skapt rundt 1700-tallet, opplysningstiden og kunsten fra denne perioden. Vi kan ikke vite hvilke meninger Blumenthal hadde om mørkhudede, da det ikke er nedtegnet noe sted som er allment tilgjengelig. Det vi likevel kan gjøre, ved hjelp av Skinner og Whites historiografi, er å skape en sannsynlig kontekst rundt Blumenthal. Ut fra denne konteksten kan vi finne en eller flere sannsynlige forklaringer på hvorfor verket har blitt malt med de fargene det har. Skinners teori om rasjonelle aktører vil bidra til å vurdere om det kan rasjonaliseres at Blumenthal har framstilt Tisiphone på den måten han har gjort. Som Skinner sier:

When a belief under investigation proves to be true, no further investigation is required. But when a belief is ‘manifestly false’ or ‘obviously incorrect’ there is something further to be

¹¹⁹ White, «Den historiske tekst som litterær kulturgjenstand», 105-6.

explained. We need in particular to consider the kinds of ‘social functions or psychological pressure’ that could have prevented the agent in question from recognising ‘the mistaken nature of the belief’.¹²⁰

Jeg vil behandle Blumenthals framstilling av en underdanig og dyrisk Tisiphone som et uttrykk for Blumenthals oppfatning av mørkhudede mennesker, og undersøke om dette var en rasjonell oppfatning for Blumenthal å holde. Formålet er ikke å bevise at verket gir uttrykk for Blumenthals rasistiske holdninger, men heller å gi et utgangspunkt for undersøkelsene rundt konteksten Blumenthal arbeidet og levde i. Whites teori om historiefortolkning vil bidra til å vurdere den generelle framstillingen av 1700-tallets samfunn. Som med andre tidsperioder har vi skapt forenklete oppfatninger rundt 1700-tallet, som vi villig trekker inn i samtaler om tiden. Blant oppfatningene om 1700-tallet er tanken om en periode preget av et brudd med religion og utbredt fornuftstenkning vanlig. I tillegg avskrives ofte 1700-tallets mennesker som hjernevaskede tilhengere av koloniseringen av det globale sør, og naturlige rasister på bakgrunn av den informasjonen som ble fremmet av forskningen ut til samfunnet. Historiefortellingen som er produsert rundt dette kan være en av årsakene, ikke fordi historikerne i seg selv ønsket å skjule deler av historien, men fordi de valgene historikerne har tatt i møte med de faktaene vi har om 1700-tallet har påvirket strukturen historien har. Det er også et øvrig ansvar for *hvilke* av de nedskrevne historiene om 1700-tallet som blir benyttet i undervisning, både på universitetsnivå så vel som i grunnskolen og videregående. Gjennom å se på 1700-tallets historie gjennom flere perspektiver kan vi bryte opp i disse forenklingene og komme fram til et mer helhetlig og reelt bilde av hvilke oppfatninger og livsførsler som var utbredt i denne tidsperioden.

Blant de argumentene som ble fremmet til forsvar for *Rettferdighetens* innhold, fokuserte de fleste av disse på Blumenthals samtid og den historiske konteksten rundt verket. Henrik Von Achen, direktør ved Universitetsmuseet i Bergen, argumenterte i forbindelse med Johannessens uttalelse for at vi «må alltid ta utgangspunkt i sammenhengen det vart laga i»¹²¹ og mener videre at det er åpenbart at maleriet aldri har vært tenkt rasistisk. Journalist Karen Kristine Blågestad, som kastet seg inn i debatten gjennom et innlegg i Fædrelandsvennen, påstår at «Blumenthal hadde neppe hørt om rasisme der han vandret rundt på jorden for 250 år siden.»¹²² Tidligere byantikvar Arne Skivenes viser i en artikkel i Bergensavisen til Blumenthals egne forklarende skriv og sier: «For meg er dette maleriet og dets forklaring et

¹²⁰ Skinner, «Interpretation, Rationality and Truth», 31.

¹²¹ Løland og Dolve, «Måleriet i bystyresalen».

¹²² Blågestad, «Det er historisk vandalisme».

lærestykke i 1700-tallets forestillingsverden, en reise inn i et stort sett ukjent land.»¹²³ For å kunne belyse disse argumentene må vi altså se tilbake til 1700-tallet og skape et bilde av hvilket samfunn det er Johannessens motdebattanter viser til, med et spesielt blikk på de forholdende rundt europeernes relasjon til andre verdensdeler.

1700-tallet beskrives ofte som et viktig forløp for modernismens utvikling, og et forløp som la grunnlaget for den industrielle revolusjonen. I nedtegningene om denne perioden hersker det ofte en romantiserende tone full av heltedyrkelser, og en beskrivelse av utviklingen som overgang fra middelalderens mørke, kunnskapsløse og blindt troende periode til en periode fylt med kunnskap, vitenskapelige nyvinninger og religionskritikk eller -skepsis. Et eksempel på dette kan sees i idéhistoriker Ellen Kreftings bok *Vestens Idéhistorie: Modernitetens fødsel* (2013). Krefting beskriver utviklingen som skjedde i Europa på 1600-tallet og fram mot 1700-tallet som en revolusjon. En revolusjon i den forstand at et sett med nye tenkemåter og praksiser utviklet seg over tid og drastisk forandret det europeiske samfunnet.¹²⁴ I overgangen til 1600-tallet beskriver hun hvordan kosmologien forandret seg fra en forestilling om jorda som en avgrenset entitet til en forestilling om at jorda er en del av et uendelig univers. Denne endringen i kosmologien kom som følge av viktige forandringer i vitenskapen, hvor systematiske undersøkelser, kontrollerte eksperimenter og andre metoder vi kjenner fra dagens vitenskapelige praksis ble langt mer utbredt.¹²⁵ Krefting beskriver hvordan historien om 1700-tallet og opplysningstiden i stor grad har båret preg av en heltedyrking, hvor en rekke enkeltpersoner får æren av å ha ledet det europeiske samfunnet inn i den revolusjonen 1700-tallet blir beskrevet som.¹²⁶ Hun går likevel selv videre til å trekke fram en rekke enkeltpersoner som hun mener gir et bredt bilde av tidens «svært sammensatte (logikk)»¹²⁷.

Det er vanskelig se hva som gjør Kreftings gjennomgang av enkeltpersoners bidrag til kun en gjennomgang og ikke heltedyrking, nettopp fordi Kreftings fortelling om opplysningstidens utvikling blir lagt på skuldrene til et sett utvalgte enkeltpersoner. Denne måten å trekke fram enkeltpersoners bragder på samt de øvrige romantiske beskrivelsene av opplysningstidens kunnskapsutvikling, fokus på vitenskap og steg bort fra religion, skaper et ensidig bilde av perioden som ikke åpner opp noe rom for et helhetlig bilde av 1700-tallets tanker og organisering. Denne typen framstillinger er nettopp den formen for historieskriving White

¹²³ Skivenes, «At det fremdeles vekker debatt er bare bra».

¹²⁴ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 20-21.

¹²⁵ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 21, 29.

¹²⁶ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 24.

¹²⁷ Krefting, *Modernitetens fødsel*.

viser til i sitt essay, en fortelling med et litterært preg, en pregenerisk plottstruktur som i dette tilfellet bærer med seg preg av en romantisk fortelling. Denne formen for beskrivelse påvirker ikke bare den aktuelle teksten, men også samfunnets forhold til historien: Desto flere romantiserte, enkeltpersonfokuserede tekster om 1700-tallet vi leser, jo mer innprentes dette bildet av perioden i oss. Vi snakker ofte om opplysningstiden som en tid der kunnskapen og vitenskapen tok sjumilssteg ut av den religiøse tåka i middelalderen og inn i fornuftens tidsalder. Samtidig hører det med til denne historien at mange oppfattelser som var utbredt i denne perioden var feilaktige og basert på vitenskap som ikke holder vann innenfor dagens vitenskapelige målestokk. At dette var en opplysningstid betyr ikke dermed at opplysningen var fullstendig, at man i løpet av perioden løste alle gåter. Det begrepet heller kan romme er at vitenskapen fikk en mer prominent rolle, og man fattet en nysgjerrighet for å undersøke omverdenen mer systematisk. Et eksempel på en feilaktig basert forskning som i dag ofte avskrives som et resultat av denne iveren og et produkt av sin tid, er forskningen på menneskets forskjeller og forsøket på å finne ut om det fantes menneskeraser eller variasjoner på samme måte som det finnes hunde- eller katteraser.

3.3 Raseforskningens begynnelse

For å undersøke motargumentene nærmere er det naturlig å se til 1700-tallets menneskers forhold til hudfarge. Et sentralt navn som dukker opp i forbindelse med hudfarge på 1700-tallet og tidligere er den svenske naturforskeren Carl von Linné som var blant forskerne som begynte å undersøke om det fantes menneskeraser. Linné dukket også opp i debatten om rasisme våren 2020, i forbindelse med et uttrykt ønske om å fjerne den såkalte «Linné-benken» i Botanisk hage i Oslo. Bakgrunnen for ønsket om fjerning var nettopp Linnés bidrag til raseteori og det vitenskapelige området som dukket opp på 1600- og 1700-tallet som forsket på menneskeraser. Linnés primære forskningsfelt var plante- og dyreriket, og hans formål var å kategorisere alle plantearter og dyrearter med deres underordnede variasjoner eller raser. Dette arbeidet utvidet han til mennesker i løpet av tidlig 1700-tall gjennom forelesninger og forskningsartikler, og senere i boka *Fauna Svecica* som ble publisert i første opplag 1746.¹²⁸ Linné argumenterte for at alle mennesker er av samme art, men at det finnes variasjoner som skiller grupper fra hverandre. Han mente at varietetene av mennesker kunne deles i fem: *Americanus rubescens*, *Europaeus albescens*, *Asiaticus fuscus*, *Africanus niger* og *Monstruosus*. Med disse kategoriene fulgte det en beskrivelse av kjennetegn som viste hvordan de forskjellige varietetene kunne skilles fra hverandre.

¹²⁸ Broberg, *Mannen som ordnade naturen*, 333.

Americanus rubescens kunne kjennes igjen på deres rødlig hud og svarte hår, og personlighetsmessig beskrev Linné gruppen som fri og glad; *Europaeus albescens*' kjennetegn var den hvite huden, det lettstemte eller sangvinske lynnet, samt at de var smarte og oppfinnsomme; *Asiaticus fuscus* ble beskrevet som gulaktige i huden og med svart hår, de var melankolske og gjerrige; *Africanus niger* ble beskrevet med svart, kruset hår og bred nese, og de var slø, late og bekymringsløse.¹²⁹ *Monstruosus* er den eneste kategorien som ikke inneholder noen form for kjennetegn, og dens formål og betydning tolkes litt forskjellig. Kategorien er beskrevet som bestående av «samer, hottentotter, kinesere og kanadiere»¹³⁰ Professor i tysk ved Universitetet i Bergen, Torgeir Skorgen, gir en tolkning av kategorien som en oppsamling av det som ble til overs fra de foregående kategoriene, de folkegruppene som ikke passet inn i noen annen kategori i boka *Rasenes Oppfinnelse*.¹³¹ Gunnar Broberg, professor i historie ved Lund universitet, tolker kategorien på en annen måte:

Ordet monster kommer från det latinska verbet för att visa. Grundtanken är, även för Linné, att ett monster pekar ut något märkligt, något som har hänt eller skal hända. För alla gäller i växlande grad klimatets och vanans lag, vilket alltså den femte gruppen förtydligar. Lapparnas särart beror på deras levnadssätt, klimatets, inte någon inre 'natur' – lapp är den som 'av seder, föda, klädedrakt, språk klart härstamma av folk som samojeder'. På samma sätt upptar gruppen *Monstrosi* inte några bestående variationer, utan alla ska upfattas som mer eller mindre föränderliga.¹³²

Broberg ser på grupperingen som et uttrykk for de foranderlige grupperingene, og de som i større grad er påvirket av klima og kultur enn i de foregående grupperingene. Linné nedtegnet denne oversikten hierarkisk. Selv om rekkefølgen ikke alltid var lik på toppen i den hierarkiske organiseringen, var afrikanerne alltid plassert lengst ned. Som vi har sett, til hver av de fire originale grupperingene hørte det med en verdivurdering som sa noe om lynnet og de moralske egenskapene til grupperingene. Ut fra Linnés forskning vokste det fram en rekke forskjellige retninger innenfor raseforskningen, og det er nettopp på bakgrunn av dette at han blir beskrevet som en av de grunnleggende personene i utviklingen av rasismen.

Det er ikke slik at alle kjøper argumentet om at Linné er en av de mest sentrale personlighetene i utviklingen av rasismen, det kan vi blant annet se i en kronikk publisert i Klassekampen 26. september 2020, hvor professor i tekstvitenskap, Kjell Lars Berge, professor i lesevitenskap, Bjørn Kvalsvik Nicolaysen, professor i historie, Merethe Roos og

¹²⁹ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 56.

¹³⁰ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 55.

¹³¹ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 56.

¹³² Broberg, *Mannen som ordnade naturen*, 334.

professor i sakprosaforskning, Johan L. Tønnesson, skriver et forsvar for Linné og Linné-benken. Den mest sentrale innvendingen kronikkforfatterne har til motstanden mot Linné er at Linné selv aldri benyttet uttrykket «rase», men heller snakket om varieteter. I tillegg mener de at Linnés inkludering av moralske karakteristikk i dag ofte blir misforstått:

At Linné i denne tradisjonen også inkluderer noen moralske trekk, er lett å misforstå i dag. Linné sikter nok helst mot det en har vært opptatt av siden romersk senantikk, *mores*, det vil si sed og skikk. Så vi skal ikke lese noen karaktersetting av folkegrupperes moral ut av Linnés knappe karakteristikk.¹³³

Videre bærer artikkelen preg av et ønske om at Linnés andre arbeid, arbeidet med kategorisering av dyre- og planteriket, ikke skal overskygges av arbeidet hans med kategorisering av mennesker, som tross alt er en veldig liten del av det Linné utrettet i løpet av sitt liv. Og spesielt dette siste er en viktig innsigelse som nok til dels forsvant i løpet av debatten om Linné, nettopp at Linné kom med viktige bidrag til naturvitenskapen som vi i dag drar stor nytte av. Det er derimot ikke slik at vi må velge hvem vi ser han som: enten den fremragende naturforskeren eller rasismens far. Linné kan, og bør, ses i sin helhet. Hvis vi ser på argumentet om Linnés bruk av begrepet varietet over rase er det viktig å ha med seg at både artsbegrepet og rasebegrepet var flytende på 1700-tallet,¹³⁴ og begrepsbruken hans endrer heller ikke det faktum at Linnés forskning ble et utgangspunkt for videre forskning på området som utviklet seg til å bli langt mer hierarkisk og graverende, slik Skorgen poengterer:

Det er typisk for de tidlige raseinndelingene som fulgte i Linnés kjølvann, at det hvite europeiske mennesket er målestokken som legges til grunn for beskrivelsen, klassifiseringen og vurderingen av andre folkeslag – gjerne i kraft av det som framstår som mangler i sammenligning med europeernes moderne sivilisasjon og opplysningskultur. På mange måter gjenspeiler Linnés karakteristikk av *Europeicus* som ordentlig, flittig og oppfinnsom de dyder, egenskaper og verdier som var høyest ansett blant det borgerlige europeiske publikum på 1700-tallet.¹³⁵

Linné er ikke den eneste aktøren i raseforskningen, og det er ikke grunnlag for å tro at raseforskningen ikke ville dukket opp uten hans forskning. Han var likevel, slik historien nå har utviklet seg, blitt et utgangspunkt for denne typen forskning og dermed er han også relevant å trekke inn i samtalene om utviklingen av rasismen. Klassekamp-kronikken avsluttes som følger:

Når vi varmer opp til feiringen av 250-årsjubileet for Linnés død om åtte år, bør rasismesporet forlates raskest mulig. Hans storslagne innsats for å systematisere jordas plante- og dyrearter

¹³³ Berge, Tønnesson, Nicolaysen og Roos, «Linné, en oppklaring».

¹³⁴ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 59.

¹³⁵ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*.

må utgjøre en mektig inspirasjon for de mange som nå arbeider for å stanse den globale artsutryddelsen.¹³⁶

Denne formen for oppfordring er en del av en større heltedyrkelse som foregår rundt enkeltpersoner i historien, og et forsøk på å skille ut negative aspekter som ikke føles relevante, slik at vi kan forholde oss til gode idoler framfor helhetlige mennesker.

Å gå med på å se Linné som en mer kompleks person som både kan romme viktig naturforskning og uriktig raseforskning, framstilles i denne artikkelen som en uaktuell retning, men er det ikke nettopp dette vi burde gjøre for å få et mer helhetlig bilde av fortiden? Ved å undergrave eller skyve unna deler av tankesettet eller virket til mennesker vi holder fram som sentrale aktører, skaper vi heltebilder heller enn helhetlige bilder. 250-årsjubileet for Linnés død kan markeres ved å se på hans bidrag til naturvitenskapen samtidig som vi kan se på hvordan Linnés forsøk på kartlegging og rangering av menneskeraser hadde ringvirkninger for hvordan samtalen om hudfarge og forskjellige folkegrupper utviklet seg utover på 1700- og 1800-tallet. Den samme formen for helhetlighet burde vi også gi Blumenthal når vi vurderer han som kunstner og menneske. Vi må ikke velge mellom å se den dyktige kunstneren eller den rasediskriminerende kunstneren – vi kan se på han som begge deler.

3.4 Antikolonialisme på 1700-tallet

Iveren etter å klassifisere mennesker var en sentral del av den konteksten som omfattet Blumenthal, og hudfarge og andre fysiske trekk ble knyttet til moralske karakteristikk. Vi skal likevel ikke se tilbake på 1700-tallet som en tid hvor raseforskningen var ens og ubestridt: Det fantes motstridende stemmer som viste til at det ikke fantes noe grunnlag for å behandle mennesker med forskjellige hudfarger på forskjellige måter. Mye av motsetningen kom som en reaksjon på slaveholdet, og spesielt den transatlantiske slavehandelen. For eksempel motsatte den britiske biskopen Warburton seg slavehold, og uttalte i en preken i 1766 at «Nature created man free, and grace invited him to assert his freedom»¹³⁷, og *man* i dette tilfellet refererte til alle, uavhengig av hudfarge. Dette argumentet er typisk for motstanden mot slavehold og rasediskriminering på 1700-tallet, det var ofte filosofiske og humanistiske argumenter som ble rettet mot behandlingen av slavene.

Årsaken til at den transatlantiske slavehandelen kunne vokse fram finner vi i vitenskapens og filosofiens undersøkelser av om forskjellene i hudfarge kun var en forskjell i farge eller om

¹³⁶ Berge, Tønnesson, Nicolaysen, Roos, «Linné, en oppklaring».

¹³⁷ Bindman, *Ape to Apollo*, 151.

det også var mer grunnleggende forskjeller, som kognitive, fysiske og utviklingsmessige forskjeller. Debatten rundt rasediskriminering var naturlig nok en annen på 1700-tallet enn i dag. Det fantes imidlertid mennesker som motsatte seg den behandlingen slavene fikk og ideen om at man kunne kjøpe et menneske og eie det på samme måte som man eide husdyr, men konkrete kilder som viser til om debatten gikk videre fra dette viser seg vanskelig å oppdrive. I *Universalism, Diversity, and the Postcolonial Enlightenment* argumenterer Daniel Carey og Sven Trakulhun for at 1700-tallets form for rasisme og tradisjoner rundt hvordan datidens mennesker forholdt seg til forskjeller ikke er entydige:

While broaching these traditions, it is important not to assume that they somehow constitute inevitable or consensual conclusions of Enlightenment. It was perfectly possible to be committed to the notion of social progress without endorsing racism; for that matter, the supposition that different species or varieties of man existed did not automatically create a rank order among them, even if those racist convictions capitalized on this possibility¹³⁸

Spesielt den siste setningen er sentral: Om det hadde vist seg at det fantes forskjellige menneskeraser, er det ikke dermed sagt at det naturlig leder til at det finnes et naturlig hierarki mellom rasene. At det på 1700-tallet eksisterte en skepsis til den voksende raseforskningen og den påfølgende rangeringen av forskjellige menneskegrupper på bakgrunn av dette, er en viktig del av konteksten rundt Mathias Blumenthals forhold til temaet: Blumenthal kan ha stått på samme side som folk som biskop Warburton, han kan ha vært en motstander av slaveriet. Han kan selvsagt også ha vært en tilhenger eller, helt enkelt, uten noen form for mening om temaet. Den formen for rasisme som vi snakker om her, er den synlige formen for rasisme, den som er overtydelig og enkel å kjenne igjen. Derimot, å skulle sannsynliggjøre at det i Blumenthals samtid fantes noen form for debatt rundt de mer subtile formene for rasediskriminering, som framstilling i media og i kunsten, er tilnærmet umulig.

I dag innebærer debatten om rasisme en rekke forskjellige områder fra åpenbar rasisme som hatkriminalitet til mer subtile former for rasisme som negativ eller stereotypisk framstilling i media. En del av dagens rasismedebatt er debatten om mikroagresjoner, som er gjentagende handlinger eller utsagn som bidrar til fremmedgjøring. Et eksempel på dette kan være hvordan mørkhudede mennesker som bor i land hvor majoritetsbefolkningen er hvit til stadighet blir spurt av majoritetsbefolkningen hvor de kommer fra, et spørsmål som springer ut fra majoritetsbefolkningens ønske om å vite hvilket land de har opphavet sitt fra, uavhengig om familien deres har bodd i landet i flere generasjoner. Mikroagresjoner er ikke det *ene* spørsmålet, det er snarere at spørsmålet blir stilt igjen og igjen, og skaper en følelse eller et

¹³⁸ Carey og Trakulhun, «Universalism, Diversity, and the Postcolonial Enlightenment», 250.

inntrykk av at de ikke passer inn. At debatten i vår samtid sirkulerer rundt disse temaene er et resultat av at mange kamper har blitt vunnet siden 1700-tallet; jo flere kamper man vinner i kampen for fullstendig frigjøring, dess mer kan man bevege seg ned på et detaljnivå når man undersøker rasismens påvirkning og spennvidde. Å skulle snakke om spørsmål om opphav eller representasjon i media i en tid der mørkhudede mennesker ble kjøpt og holdt som slaver framstår som et naturlig tema å nedprioritere, eller ikke forholde seg til i det hele tatt. Det er derfor en mulighet at Blumenthal var en iherdig motstander av slaveriet, samtidig som han ikke så noe problem i sin framstilling av maktforholdet mellom den lyshudede Justitia og den mørkhudede Tisiphone.

3.5 En kunsthistorisk kontekstualisering

Vi har allerede kartlagt hvordan hudfarge har blitt benyttet i kunsten som en form for kontrastering eller framheving av hvit hud i kapittel 2, men i sammenheng med forsøket på å undersøke om Blumenthal kan anses som en rasjonell aktør i sin framstilling av Tisiphone er det nyttig å se spesifikt på framstillinger av Tisiphone i kunsten forøvrig. Blumenthal har i flere av elementene i maleriet holdt seg tett opp mot etablert ikonografi. Dette kan vi blant annet se i framstillingen av Justitias vektskål som er et ikon som typisk følger med i framstillinger av henne. Septeret hun holder i hånden er ikke like normalt som et ikon knyttet til Justitia, da hun vanligvis framstilles med et sverd, likevel finnes det eksempler på lignende bruk av septer i blant annet Giorgio Vasaris *Allegoria della Giustizia* (1543) (ill. 6.) og Jean-Marc Nattiers *La Justice châtiant l'Injustice* (1737) (ill. 7). Generelt er det enkelt å finne framstillinger av Justitia, utført av forskjellige kunstnere, fra forskjellige perioder og stilretninger.

Tisiphone er det derimot vanskeligere å finne eksempler på, og desto færre av de er malt før 1762 og Blumentals produksjon av *Rettferdigheten*. Et par eksempler har vært mulig å oppdrive, blant annet Andrea Casalis verk *La fureur d'Athamas* (ill. 8). Verket er udatert, men Casali døde i 1784, så det er en relativt stor mulighet for at verket er malt før *Rettferdigheten*. Verket framstiller et ledd i historien om Athamas, en karakter fra romersk mytologi. I følge Ovids nedtegnelser i søker gudinnen Juno å hevne seg på Athamas kone, Ino, og oppsøker furiene i underverdenen i håp om at de kan hjelpe henne å gjøre Junos ønske om hevn til virkelighet. Tisiphone tar på seg oppdraget og angriper Ino og Athama med en galskapsgift som fører til at Athamas angriper familien sin og ender opp med å drepe en av sønnene

sine.¹³⁹ Det er denne siste delen av historien som framstilles i Casalis maleri, hvor vi kan se Athamas i aksjon i forgrunnen, og på Athamas venstre side, knelende under Athamas kappe, kan vi se Tisiphone. Kvinnen til høyre for Athamas er kona hans, Ino. Blant disse tre hovedpersonene i maleriet kan vi se tre forskjellige hudfarger, hvor Ino er malt nesten overdrevent lys i huden, Athamas er hakket mørkere enn Ino og Tisiphone er enda litt mørkere enn Athamas igjen. Hudfargen Casali har benyttet for å framstille Tisiphone er nær den hudfargen Blumenthal har benyttet i sin framstilling, men i Casalis verk skiller ikke Tisiphones hudfarge seg like markant ut. Et annet eksempel er Jan Brueghel den eldre maleri *Juno i underverdenen* (1596-98) (ill. 9) som framstiller den første delen av historien om Athamas og Ino, hvor Juno oppsøker furiene i underverdenen. Verket framstiller alle de tre furiene, og det er ikke spesifisert hvilken av de som er Tisiphone. To av furiene er mørkere i huden, på linje med hudfargevalget til Blumenthal, mens den siste er malt i grålige toner. Det er ikke mulig å vite om Blumenthal har hatt noen kjennskap til disse to verkene i sin utforming av *Rettferdigheten*, og det er heller ikke mulig å si noe om trender for framstilling av Tisiphone som kan ha påvirket Blumenthals valg ut fra disse to verkene. Det verkene likevel kan bidra til er å sannsynliggjøre at det ikke var helt fremmed å framstille Tisiphone med en mørkere hudfarge.

3.6 Fornuftsbegrepet

Et annet element som hører med i kontekstualiseringen av Blumenthal er fornuftsbegrepet, som gis stor vekt i den fortellingen som er skapt rundt 1700-tallet. På 1600-tallet handlet fornuftsbegrepet om «de evige sannhetene som mennesket delte med Gud og verden selv»¹⁴⁰, mens det på 1700-tallet endret seg til at fornuft var en «intellektuell kraft som styrer søkningen etter og bestemmelsen av sannhet»¹⁴¹, det var altså noe man kunne tilegne seg – ikke noe man var født med. Den viktigste funksjonen fornuften bidro med var å plukke fra hverandre alt den ble konfrontert med, og mennesket ble plassert som en målestokk for alle ting. Samtidig handlet det mye om en endring i gudsbildet, hvor Gud ikke hadde en hånd i alle jordlige prosesser, men kun som verdens skaper.¹⁴²

Filosofene var ofte de som stod bak mye av religionskritikken utover på 1700-tallet, og blant de mest sentrale her er David Hume og Immanuel Kant. Hume var opptatt av at sanseerfaring

¹³⁹ Ovid, *Metamorphoses*, 156.

¹⁴⁰ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 95.

¹⁴¹ Krefting, *Modernitetens fødsel*.

¹⁴² Krefting, *Modernitetens fødsel*.

satte begrensninger for hva vi kan kategorisere som sikker kunnskap, og i hans religionskritikk stod dette prinsippet sentralt¹⁴³. Krefting oppsummerer Humes syn slik: «Selv om vi oppfatter at verden og universet er planmessig, vakkert og lovmessig utformet, er det ingenting som gir oss logisk eller fornuftig grunn til å tenke at det må være skapt av en Gud.»¹⁴⁴ Dette betød ikke at vi kan være skråsikre på at Gud *ikke* eksisterer, men at vi heller ikke på logisk eller fornuftig vis kan bevise *at* Gud eksisterer. Kant bygget videre på Humes syn på religion, om enn med et litt mer positivt utsyn på religionens betydning i samfunnet. For Kant var det sentralt at menneskets frihet og evne til å handle moralsk ikke var avhengig av en gud, men samtidig var en gudetro nyttig for å ha en grunn til å handle moralsk, nettopp fordi tanken om en himmel og et helvete ville fungere som gode insentiver for å ta moralsk gode valg.¹⁴⁵

Det er blant annet disse prosessene som ledet til tilnavnet *fornuftens tidsalder*. Oppfatningen av at man i løpet av 1700-tallet beveget seg bort fra religion og økte fokuset på fornuft og vitenskap, fikk et sterkt grep om ettertidens gjenfortelling av perioden, men denne oppfatningen av tidens fornuft ble ikke utvidet til å omfatte raseforskningen. Her unnskyldes ofte 1700-tallets mennesker som uvitende eller villedet av et forskningsspor som ikke ledet den veien vi i dag har funnet ut at det leder. Det er i denne vurderingen imidlertid verdt å ha med at det ikke kun var enkeltpersoner som Linné som ledet an retningen innenfor raseforskningen, også kommersielle krefter påvirket fokuset på raseforskning, fordi det var viktig for investorer å kunne få utbytte av vitenskapen de la pengene sine i. Det utbyttet kunne blant annet komme gjennom et grunnlag for å forsvare slavehandel, som brakte inn store summer for de som var økonomisk involvert.¹⁴⁶

3.7 En postkolonial opplysningstid

1700-tallet, som alle tidsepoker, er komplekst, og de historiene som fortelles om perioden er resultater av hver enkelte historikers egne vektlegginger av de fakta historikeren anser som sentrale eller viktige å trekke fram for å bygge et helhetlig bilde av perioden. For å forsøke å bygge et litt annerledes bilde av tidsepoken enn det som ofte blir gjort, har jeg undersøkt alternativ litteratur som tar for seg 1700-tallet med et annet blikk enn det som er å finnes i de gjengse historiebøkene. *The Postcolonial Enlightenment*, redigert av Daniel Carey og Lynn

¹⁴³ Hume, *Om Religion*, 21.

¹⁴⁴ Krefting, *Modernitetens fødsel*, 98.

¹⁴⁵ Kant, *Religionen innenfor fornuftens grenser*, 105.

¹⁴⁶ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 57.

Festa (2009) er et eksempel på en alternativ gjennomgang av perioden. boka formål er å slå sammen studier av 1700-tallet med postkolonial teori og gjennom dette undersøke opplysningstidens rolle i den europeiske koloniseringen.¹⁴⁷ I introduksjonen til boka viser Carey og Festa til hvordan både postkolonialismen og opplysningstiden blir ansett som paradigmeskifter; kulturelle og intellektuelle oppfatninger som skaper og blir til gjennom omveltninger.¹⁴⁸ Rollen opplysningstiden blir gitt i utviklingen av kolonialismen og imperialismen, er en av årsakene som Carey og Festa påpeker som relevante for å knytte postkolonialisme og opplysningstiden sammen. Opplysningstiden har ofte blitt kritisert av postkoloniale tenkere, men Carey og Festa mener at kritikken har stoppet for tidlig:

[...] they disregard the way the concept of Enlightenment becomes the means of constituting a pan-European entity, creating the monolith of the 'West'. For postcolonial thought, the notion of Enlightenment bestows a singularity of purpose, a unity of ideas, that allows for Europe to be seen as a consolidated entity engaged in a shared project.¹⁴⁹

Carey og Festa bringer her fram et sentralt poeng som det ofte hoppes bukk over i andre gjennomganger av opplysningstiden, nemlig at fornuftstanken og enhetstanken fungerte som et grunnlag for å skape et samlet Europa med hegemoni over andre verdensdeler. Videre peker de på at det i løpet av 1700-tallet eksisterte en klar tradisjon for antikolonialisme, og at man i tekstene til blant annet filosofene Denis Diderot, Immanuel Kant og Johann Gottfried Herder kan finne anti-imperialistiske tanker.¹⁵⁰

Dorris L Garraway skriver i sitt kapittel «Of Speaking Natives and Hybrid Philosophers» i *Postcolonial Enlightenment* om hvordan Diderot var blant de som framhevet overgrepene Frankrike begikk i imperialismens navn, noe han gjorde gjennom å gi et medlem av urbefolkningen i Papua Ny-Guinea en plattform til å uttrykke sin misnøye mot europeisk tilstedeværelse.¹⁵¹ Garraway skriver videre at

Diderot's text demands that we consider instead the ways in which the Enlightenment dialogues illuminate the strategies and pitfalls of postcolonial theorist' own desire to represent the colonized subject, while at the same time promoting a revision of colonialism based on Enlightenment ideals.¹⁵²

Med det retter Diderot dermed en kritikk mot postkolonial teori, og belyser hvordan det hender at postkoloniale teoretikere kan gå i en felle der de bruker opplysningstidas idealer til å

¹⁴⁷ Carey og Festa, *The Postcolonial Enlightenment*, 7.

¹⁴⁸ Carey og Festa, *The Postcolonial Enlightenment*.

¹⁴⁹ Carey og Festa, *The Postcolonial Enlightenment*, 9.

¹⁵⁰ Carey og Festa, *The Postcolonial Enlightenment*, 18.

¹⁵¹ Garraway, «Of Speaking», 220.

¹⁵² Garraway, «Of Speaking», 221.

bedrive revisjon av kolonitiden. Denne kritikken omfatter blant annet Spivak, som bygger mye av sitt arbeid ut fra vestlige filosofer og vestlige filosofiske prinsipper. Kritikken knytter seg også til en større debatt om hvilken betydning verktøyet man bruker har, og om man undergraver eget frigjøringsargument ved å benytte verktøy hentet fra den undertrykkendes verktøykasse. Det kan være vanskelig å unngå å benytte seg av disse verktøyene, og dermed er det sentralt å ha et aktivt forhold til hvilke verktøy man bruker, og kontinuerlig vurdere om verktøyene bidrar til å forringe eller forsterke virket.

3.8 Et blikk på Norge

Norge hadde ikke blitt en selvstendig nasjon på 1700-tallet, og var underlagt den danske kongen. I perioden før 1700-tallet hadde vært mye krig og under 1700-tallet var den første lange fredstiden under det som kalles foreningstida.¹⁵³ Dette førte til befolkningsvekst, økonomisk vekst og, ikke minst, politisk spillerom til å utvikle samveldet internt, noe som kan ses i dreiningen mot en mer liberalistisk økonomisk politikk med økt fokus på fri konkurranse og færre reguleringer.¹⁵⁴ I 1730 tok Kristian 6. over tronen, og med han fulgte en omrokking i maktfordeling. Der de tidligere kongene hadde vært aktive deltagere i beslutningene og engasjerte i styringen av riket, hadde Kristian 6. mindre sakkunnskap og vilje til å fatte beslutninger. Dermed økte bruken av, og fordelingen av oppgaver til, konseilstyret, altså rådet som besto av sjefene for de viktige kollegiene. I boka *Norsk historie 1625-1814: Vegar til sjølvstende* beskriver historiker Ståle Dyrvik dette som en periode med stabilt konseilstyre, som ble videreført da Fredrik 5. kom til tronen i 1746.¹⁵⁵

I Norge, som i Europa forøvrig ble slavehandelen debattert. Danmark-Norge hadde i løpet av 1600-tallet anskaffet seg øya St. Thomas, som lå i Karibia, og opprettet «Det vestindisk-guinesiske kompani», som fram til 1792 fraktet slaver fra vest-Afrika til Karibia. Totalt ble rundt 120 000 slaver fraktet fra danske områder i Afrika.¹⁵⁶ I artikkelen «Slaveri hjemme og ute» beskriver historiker Hilde Sandvik at det i Norge såvel som ellers i Europa ble diskutert det etiske i slavehandel, og viser blant annet til dikteren Claus Fasting som i flere numre av tidsskriftet *Provinzialblade* publiserte sin kritikk av slaveriet.¹⁵⁷ Fasting oversatte også et engelsk innlegg som omhandlet et slaveopprør på Jamaica og ut fra dette kan vi forstå at den internasjonale debatten om slaveriet også ble formidlet i Norge. Skorgen har også

¹⁵³ Dyrvik, *Norsk historie*, 87.

¹⁵⁴ Dyrvik, *Norsk Historie*.

¹⁵⁵ Dyrvik, *Norsk Historie*, 156.

¹⁵⁶ Sandvik, «Slaveri Hjemme Og Ute».

¹⁵⁷ Fasting, *Provinzialblade*.

trukket fram et eksempel på debatt om slavehandelen i Norge; han viser til en den bergenske biskopen Erik Pontoppidan (mellom 1747-54), som holdt en forsvarstale for Danmark-Norges involvering i slavehandelen hvor han argumenterte i tråd med tanken om «den naturlige slaven», altså at enkelte mennesker, og hos Pontoppidan er det spesifikt afrikanere han mener, er født til å være slaver. Forsvarstalen inneholder flere likhetstrekk med Linnés stereotypier om afrikanere, blant annet beskriver han de som «ville» og «barbariske».¹⁵⁸ På den andre siden av debatten kan vi blant annet finne den bergenske presten Jonas Rein som var en av profilerte norske motstanderne mot slavehandel.¹⁵⁹ Sannsynligheten for at denne debatten var på Blumenthals radar blir større med tanke på at det fantes to sentrale aktører som holdt til i Bergen, ikke kun at det var en debatt i Norge generelt. Blumenthals kobling til sentral-Europa, gjennom sin antatte oppvekst i Danmark og Riga, samt årene med utdanning i Danmark sannsynliggjør også at Blumenthal har hatt kjennskap til de debattene som foregikk rundt slaveriet. I 1792 ble det fattet et vedtak om at det dansk-norske engasjementet i slavehandel skulle opphøre i løpet av en tiårsperiode, og dette i seg selv indikerer at det har vært en debatt om slaveriet på lik linje med den som pågikk øvrige steder i Europa.¹⁶⁰ Blågestads påstand om at Blumenthal neppe kjente til rasisme er dermed usannsynlig: Han kjente nok ikke til konseptet slik vi kjenner det i dag, men en form for konsept om at folk ble forskjellsbehandlet på bakgrunn av hudfarge og en større debatt om hvorvidt dette var moralsk og etisk forsvarlig eller ikke er det sannsynlig å anta at Blumenthal hadde kjennskap til.

3.9 Oppsummering

Argumentene om at vi må se verket i dets egen kontekst, og at det representerer et innblikk i en annen forestillingsverden, er argumenter som kan åpne opp for at man skal se verket med et mer helhetlig blikk, men konteksten argumentene kommer fram i legger ikke til rette for en helhetlig forståelse. Når argumentene presenteres som en motsats til en ny innfallsvinkel på en fortolkning av maleriet fungerer de heller som en sperre, og låser maleriet til å kun kunne ses i den konteksten verket hører hjemme i. Fordi argumentene presenteres i en kontekst hvor tematikken er rasediskriminering bærer argumentene med seg et underliggende budskap om at debatten vedrørende rasisme i maleriet ikke egner seg fordi den ikke hører hjemme på Blumenthals tid. Gjennom dette kapittelet har jeg forsøkt å kartlegge de relevante delene av Blumenthals kontekst, og forsøkt å undersøke Blumenthal gjennom Skinners historiografiske prinsipp om rasjonelle aktører. At rangering av menneskeraser var rasjonelt å anse som sant

¹⁵⁸ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 67.

¹⁵⁹ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*, 68.

¹⁶⁰ Skorgen, *Rasenes oppfinnelse*.

på 1700-tallet er ikke åpenbart, fordi det finnes flere eksempler på debattanter som motstrider at man kan organisere folkegrupper hierarkisk. Det vi derimot kan si er at en undersøkelse av Blumenthals kontekst ikke viser tegn på en debatt eller samtale rundt framstilling av mørkhudede i media og i kunst. Samtidig har vi sett at det finnes andre eksempler på malerier hvor Tisiphone framstilles med mørkere hudfarge, og det er ut fra dette mulig å anta at det var rasjonelt av Blumenthal å framstille Tisiphone på den måten han gjorde. Dette gir oss ingen svar på hvordan vi skal forholde oss til verket i vår egen samtid, men gir oss en mer grunnleggende forståelse for Blumenthals kontekst.

4. Politisk ikonoklasme som verktøy for en ny tid

De store områdene for uenighet har blitt skissert opp, og det er på tide å svare på oppgavas problemstilling: På hvilke måter kan kunsthistorikere bidra til å nyansere polariserte debatter om kunst? For å gjøre dette vil jeg starte med å trekke paralleller mellom debatten om *Rettferdigheten* og den politiske ikonoklasmen som oppstod i de tidligere sovjetiske statene etter Sovjetunionens fall. Videre vil jeg se på kunstens påvirkningskraft, og hvordan debattens format setter begrensninger for hvem som ønsker å delta. Avslutningsvis vil jeg forsøke å samle de trådene som henger løse etter de foregående kapitlene, og undersøke hvordan en avpolarisering av debatten kunne sett ut gjennom å forsøke å etablere felles premisser debatten kunne foregått på.

4.1 Oppgjøret med Sovjetunionens monumenter

Ikonoklasme er et konsept som har en klar tilstedeværelse gjennom kunsthistorien, og er en drakamp mellom ikonoklaster, som ønsker å fjerne eller ødelegge ikoner, og ikonoduler, som ønsker å bevare dem. Debatten om *Rettferdigheten* var en drakamp mellom de som ønsket å fjerne maleriet og de som mente at det burde forbli hengende i bystyresalen. Dette kan karakteriseres som en kamp mellom ikonoklaster og ikonoduler, og for å kunne forstå debatten bedre fra dette perspektivet er det nyttig med et blikk på ikonoklasme som konsept. For å gjøre dette vil jeg se nærmere på en annen politisk ikonoklasme, nemlig oppgjøret med Sovjetunionens symboler etter unionens fall. Dario Gambonis bok *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997) tar for seg på politiske ikonoklasmer siden den franske revolusjonen og går detaljert gjennom de kommunistiske monumentenes fall. Gamboni argumenterer for at den franske ikonoklasmen i sammenheng med revolusjonen kom som et resultat av monarkiets bruk av kunst som politisk instrument, og mener at dette kan indikere bakgrunnen for ikonoklasmen i oppgjøret med kommunismen:

It was thus argued that the French Revolution would not have been so extreme in its iconoclasm had the French monarchy not resorted to art as political instrument to the degree that it did, while the link between Communist monumental propaganda and the wholesale pulling down of statues in Central and Eastern Europe after 1989 is readily apparent. This means that the iconoclasm implies some degree of competition in the political and social situation.¹⁶¹

Kunsten hadde en posisjon utover å være illustrasjon: Den hadde en politisk og sosial tilhørighet som ved fallet av det sovjetiske regimet ikke lenger passet inn i den nye tiden og

¹⁶¹ Gamboni, *The Destruction of Art*, 27.

det nye styresettet. Det ble reist en rekke monumenter for å hedre lederne, fremme ideologien og markere det kommunistiske styret under Sovjetunionen. Etter Berlinmurens fall i 1989 begynte et oppgjør med alle monumentene rundt om i de tidligere sovjetiske områdene. Gamboni beskriver prosessen hvor monumentene ble fjernet som et symbol på regimets fall slik: «the fall of images seems to tell of a revenge of the numerous and powerless over the few and mighty, of the living over the petrified, a process with which every spectator can only sympathize»¹⁶².

Ikonoklasme kan fungere som en markør for enden av en æra, et regime eller et paradigmeskifte innen samfunnet, kulturen eller økonomien. For oppgjøret med de kommunistiske monumentene var dette tilfellet: Fjerningen av verkene fungerte som en markør for stor forandring og et oppgjør med det som har vært. Videre ser Gamboni på forskjellen mellom når det ikonoklastiske dyttet kommer nedenfra og når det kommer ovenfra. For å undersøke hvordan det ser ut når det kommer nedenfra viser han til en rekke enkelthendelser, blant annet en hendelse i 1991, da en byste av Stalin plassert på graven hans på Den røde plass i Moskva ble angrepet gjentatte ganger med et brekkjern. Mannen som ble arrestert for hendelsen ble presentert i media som hjemløs og arbeidsledig for å unngå at vandalismen ble ansett som politisk drevet.¹⁶³ Et annet eksempel finner vi i Albania og rivingen av statuen av den tidligere albanske statsministeren Enver Hoxha i Tirana i 1991, som ble utført av en gjeng under en demonstrasjon mot albanske myndigheter. Myndighetene svarte med å fordømme handlingen som vandalisme.¹⁶⁴ Eksemplet Gamboni trekker fram for å se på ikonoklasme som kommer ovenfra er forsøket på å fjerne statuen av Lenin fra Leninplatz i Øst-Berlin. I dette tilfellet var det et politisk vedtak å fjerne statuen, bestemt av representanter i Friedrichshain distriktet. Minst 1000 beboere i nabolaget uttrykte et ønske om at statuen skulle få stå, og statuen ble beskyttet som et historisk objekt. Til tross for dette, var det fortsatt et ønske blant enkelte representanter om å gjennomføre planen om å få statuen fjernet, og det ble til slutt bestemt at den skulle bort. Beboerne fortsatte å motsette seg, og forsøkte å fremme saken foran forvaltningsretten, men fikk beskjed om at dette ikke var en sak for privatpersoner. Gjentatte forsøk på å stoppe fjerningen til tross, ble statuen endelig demontert halvannet år etter vedtaket først ble fattet.¹⁶⁵

¹⁶² Gamboni, *The Destruction of Art*, 51.

¹⁶³ Gamboni, *The Destruction of Art*, 63.

¹⁶⁴ Gamboni, *The Destruction of Art*, 63-4.

¹⁶⁵ Gamboni, *The Destruction of Art*, 83.

Eksemplene viser tydelig forskjell på hvordan ikonoklasme blir møtt av autoriteter avhengig av hvilke samfunnslag de kommer fra. I tilfellene hvor ikonoklastene var vanlige borgere blir handlingene deres fordømt, der blir det sett på som vandalisme eller betydningen blir forsøkt neddyttet for å sørge for at det ikke oppfattes som en motsetning mot regimet, mens i tilfellene hvor det er myndighetene selv som er ikonoklastene, blir innbyggere som motsetter seg dette tilsidesatt og fjernet som aktører i debatten. Vi kan selvfølgelig ikke, ut fra disse eksemplene, konkludere med at det alltid er slik, men det gir likevel et bilde på hvordan avsender påvirker retningen ikonoklasmen tar.

4.2 Verket skal fjernes – hva nå?

Vi har nå sett på noen av de tydelige konfliktlinjene som følger med ikonoklasmer, men det er også mildere konflikter som oppstod. Spørsmålet om hva som skal skje med verkene hvis de ikke ødelegges er noe ikonoklastene ofte er uenige om. Dette var en del av debatten i de tidligere sovjetiske områdene. Blant løsningene Gamboni trekker fram fra disse debattene, var det å plassere monumentene i museer sett på som en 'siste utvei'¹⁶⁶, Gamboni peker til Christoph Stölzl, direktøren på Deutsche Historisches Museum i Berlin, som uttalte at «transporting to a depository was no aesthetic action but only revealed that one did not know what to do»¹⁶⁷. Videre viser Gamboni til kunsthistoriker Christine Hoh-Slodczyk, som mente at å bevare disse verkene i et museum ikke ville føre til en reell konfrontasjon med objektet. Konfrontasjonen Hoh-Slodczyk viser til er potensielt enklere å tilrettelegge for hvis verkene plasseres samlet på dedikerte områder for denne typen kunst: Enkelte øst-europeiske byer skapte skulpturparker hvor alle de fjernede statuene ble samlet. Både Moskva og Budapest har bygget en slik type parker.

Muzeon Park of Arts i Moskva begynte som en midlertidig utstilling, bygget opp som et museum for totalitarisme. Statuene ble oppfattet av besøkende som forvist, og var objekter for latterliggjøring. I dag huser parken mer enn 700 verker fordelt i forskjellige seksjoner. Skulpturparken i Budapest heter Memento Park og arkitekten bak parken, Ákos Eleőd beskrev parken slik: «This park is about dictatorship. And at the same time, because it can be talked about, described, built, this park is about democracy. After all, only democracy is able to give the opportunity to let us think freely about dictatorship»¹⁶⁸. Besøkende blir gitt informasjon om statuene, hvor de originalt var plassert og informasjon om kunstner og

¹⁶⁶ Gamboni, *The Destruction of Art*, 77.

¹⁶⁷ Gamboni, *The Destruction of Art*.

¹⁶⁸ Memento Park, «Commendation.».

subjekt. Presentasjonen er avmålt i tonen, noe som åpner opp for at besøkende kan forme sine egne meninger om innholdet i parken. Oppgjøret med monumentene fra Sovjet gir en ny dimensjon til debatten rundt *Rettferdigheten* og Johannessens ønske om å fjerne verket: Johannessens ønske ble uttrykt i sammenheng med at en rekke andre kunstverk med tilsynelatende rasistisk innhold eller konnotasjoner ble forsøkt fjernet eller vandalisert.

Det er mange forskjeller mellom oppgjøret etter Sovjetunionen og forsøket på et oppgjør med rasisme våren 2020. Det finnes likevel paralleller mellom dette oppgjøret og det forsøket på et oppgjør med rasismen som oppstod i kjølvannet av drapet på George Floyd, og med dette et oppgjør med kunsten som aktivistene anså som et ledd av den samfunnsstrukturen de ønsket å fjerne seg fra. Det er verdt å merke seg at i motsetning til de fleste oppgjørene med kunstverker i Sovjetunionen var ikke debatten om fjerning av *Rettferdigheten* en debatt hvor partene stod på hver sin side av makten. Debatten foregikk i motsetning mellom et ovenfra-perspektiv og et annet ovenfra-perspektiv: Johannessen er en folkevalgt representant i bystyret i Bergen, og von Achen er direktør for Universitetsmuseet i Bergen. Dermed mangler denne debatten den formen for spenning og aggressivitet som fulgte med en del av oppgjørene med sovjetisk kunst, spesielt de der initiativet for fjerning kom nedenfra. Johannessen søkte å få fjernet verket gjennom demokratiske steg, altså gjennom et vedtak fra byrådet. At det franske monarkiet og de sovjetiske styresmaktene brukte kunst som et ledd i deres politiske virke går tydelig fram, og man kan ikke påstå at disse tilfellene er sammenlignbare med kunsten som aktivistene i 2020 ønsket å fjerne. Likevel kan det forstås av argumentene som fremmes for fjerning av kunsten, at maleriene anses å inngå i et helhetlig uttrykk som bidrar til å opprettholde rasistiske samfunnsstrukturer. Blant annet kan kunsten ses på som et ledd i å etablere, eller gi uttrykk for, hvit overmakt gjennom portrettering som den vi kan se i *Rettferdigheten* og lignende verker. Det kan også ses i skulpturer og statuer av mennesker som på et eller annet vis har bidratt til å styrke, etablere eller videreføre de rasistiske strukturene. At kunsten vi omgir oss med innehar en funksjon for å etablere og opprettholde hvit overmakt er ikke mulig å dokumentere, men valgene av hvilke verker som får posisjon i samfunnet kan avsløre mange underliggende strukturer. Årsaken til at enkeltpersoner framheves gjennom avbildning i det offentlige rom, er sjelden eller aldri deres forbindelse med rasistiske handlinger eller oppfatninger, men heller andre deler av deres virke som samfunnet ønsker å framheve.

Et eksempel på framheving av enkeltpersoner er statuen av Winston Churchill på Solli plass i Oslo. Statuen ble trukket fram i debatten rundt rasistisk kunst med et ønske om å få den fjernet.¹⁶⁹ Årsaken til at Churchill har blitt beåret med en statue er hans betydningsfulle rolle under andre verdenskrig, og det er denne siden av han vi gjerne hører om og minnes han for. Imidlertid er ikke dette et fullstendig bilde av hvem Churchill var, noe aktivistene som ønsket å fjerne statuen forsøkte å få fram. Spesielt hungersnøden i Bengal på 1943-44 trekkes fram som et eksempel på Churchills feilgrep. I løpet av de to årene hungersnøden pågikk mistet 3,5 millioner indere livet, og Churchill blir sett på som delvis ansvarlig for at det ikke ble gjort nok for å redde disse livene. Blant annet nektet Churchill området tilgang til nødhjelp som ble tilbudt gjennom forbundet United Nations Relief and Rehabilitation Administration.¹⁷⁰ I tillegg kom Churchill med en rekke uttalelser om ikke-europeiske folkegrupper som viser at han anså europeere som overlegne mennesker fra det globale sør. Et eksempel kan ses i en del av Churchills vitnesbyrd til den Palestinske kongelige kommisjon i 1937:

I do not admit...for instance, that a great wrong has been done to the Red Indians of America or the black people of Australia. I do not admit that a wrong has been done to these people by the fact that a stronger race, a higher-grade race, a more worldly wise race...has [sic] come in and taken their place.¹⁷¹

Den Palestinske kongelige kommisjon ble iverksatt for å løse opp i urolighetene i Palestinamandatet som kom som en reaksjon på britenes forsøk på å forflytte jødiske immigranter fra Europa til Palestina, som britene styrte over på denne tiden. Sitatet hører til Churchills forklaring på hvorfor han mente at det var en legitim forflytning. Churchill ga klart uttrykk for at han ikke anerkjente urfolks rett til sitt eget land, og at han trodde på et rasehierarki. Det er verdt å merke seg at Churchill utspill ikke førte til noen utbredt reaksjon blant britene, og det kan tyde på at det på denne tiden var nærliggende for mange å være enig i Churchills logikk. Kravet som aktivistene stilte var at det norske samfunnet skulle anerkjenne Churchills rasisme, og gjennom dette fjerne statuen av han. På lik linje med Johannessens ønske om at samfunnet skulle anerkjenne den underliggende rasismen i *Rettferdigheten* og dermed fjerne dette verket fra bystyresalen.

¹⁶⁹ Røsvik, «Grønn Ungdom vil fjerne Oslos Churchill-statue».

¹⁷⁰ Hickman, «Popular Churchill Biographies and the 1943 Bengal Famine.», 239-40.

¹⁷¹ Attar, *Debunking the Myths of Colonization*, 9.

4.3 Kunstens makt

At kunst i offentlig rom ble en naturlig del av debatten rundt rasisme, framstår naturlig, ettersom den offentlige kunsten har en annen rolle enn kunst på museer. I artikkelen «Mapping monuments: the Shaping of Public Spaces and Cultural Identities» (2002) ser geograf Nuala C. Johnson nærmere på offentlig kunsts posisjon i samfunnet og betydning for kulturell identitet. Hun indikerer at i løpet av 1990-tallet har det foregått et skifte i hvordan akademikere har forholdt seg til offentlige monumenter. Der det tidligere har vært vanlig at offentlig kunst er blitt ansett som «innocent aesthetic embellishments»¹⁷² blir den offentlige kunsten i løpet av 90-tallet i større grad ansett som bærere av kulturell og politisk betydning:

Indeed there is increased attention being paid to the spatiality of public monuments where the sites are not merely the material backdrop from which a story is told, but the spaces themselves constitute the meaning by becoming both a physical location and a sight-line of interpretation.¹⁷³

Hun knytter videre offentlig kunsts funksjon til sosialt minne. Sosialt minne beskriver hun som «[...] the development of emotional and ideological ties with particular histories and geographies»¹⁷⁴. Og videre forklarer hun: «The ordering of memory around sites of collective remembrance provides a focus for the performance of rituals of communal remembrance and sometimes forgetfulness.»¹⁷⁵ Offentlig kunst fungerer som en del av det kollektive minnet og har dermed en sentral posisjon i samfunnet. Og kanskje det er nettopp her vi finner forklaringen på hvorfor oppmerksomheten så raskt ble rettet mot den offentlige kunsten i oppgjøret i 2020: Kunsten i det offentlige rom er et uttrykk for hva som vies en plass i det kollektive minnet. Skulpturer og statuer er en betydelig del av den offentlige kunsten, og det er naturlig å forstå portretteringene som et uttrykk for de vi ønsker å huske. Samtidig setter det offentlige rom grenser for formidlingsmuligheter: Museer eller skulpturparker har mulighet til å tydelig kontekstualisere verkene som er utstilt, ha informasjonsskilt, veggtekster eller andre områder for informasjon og samtidig sikre seg at en stor andel av de besøkende forholder seg til informasjonen. Formålet for besøk på et museum tilrettelagt for at man skal lese, lære og undersøke. Den offentlige kunsten har ikke disse frihetene for informasjonsformidling. Verkene er plassert i områder hvor man godt kan stoppe opp for å lese og lære, men som regel spiller kunsten her en birolle i menneskers hverdag, og selv med tydelige infoplakater eller tilgang til informasjon om verkene er det ikke like enkelt å få folk til å ta seg tiden til å oppsøke informasjonen i en travel hverdag hvor formålet med å bevege

¹⁷² Johnson, «Mapping Monuments», 293.

¹⁷³ Johnson, «Mapping Monuments», 293.

¹⁷⁴ Johnson, «Mapping Monuments», 294.

¹⁷⁵ Johnson, «Mapping Monuments».

seg i byrommet handler mer om å komme seg fra a til b enn det handler om å utforske de monumenter og kunstverker som er stilt ut. Dette gjelder også for *Rettferdigheten* som henger i en sal hvor hovedformålet ikke er å lære mer om kunst, men å fatte politiske beslutninger. Et spørsmål som tvinger seg fram er hvor viktig denne birollen er, og hvor mye påvirkning kan den ha?

En innfallsvinkel for å svare på dette spørsmålet er å undersøke kunstens betydning generelt, og her kan vi kanskje også finne et svar på hvorfor reaksjonene på *Rettferdigheten* er så kraftige i begge retninger. I artikkelen «The Fear of Art» skriver kunsthistoriker David Freedberg om nettopp kunstens makt og påpeker at: «Over and over again, censorship and iconoclasm testify to the threat that seems to be posed by the anomaly of thinking that life—a living body—exists in the image made of dead material»¹⁷⁶ Ikonoklasmer gir en indikasjon på at kunst kan utgjøre en trussel, at bilder innehar en påvirkningskraft og at de bærer med seg en sjel eller noe levende. Ifølge Freedbergs tanke er det betrakteren som gir kunsten liv, og dermed lar bildet få makt som strekker seg utover bilderammene. Hvis vi vurderer sitatet i sammenheng med *Rettferdigheten* er det tydelig at Johannessen gir verket makt og liv gjennom å trekke det fram på den måten han gjør, samtidig som hans motstandere forsøker å avvæpne verkets makt. Freedberg har skrevet et annet verk om kunstens makt: I boka *The Power of Images* drøfter han hvor sentral gjenkjennelsesfaktoren i bilder er for vår reaksjon på verket. Et maleri som framstiller mennesker vil være enklere for oss å finne en gjenkjennelse i enn et abstrakt maleri, fordi vi kan relatere til menneskene i verket.¹⁷⁷ Hvis vi, for eksempel, betrakter et verk av Jesu korsfestelse vil formidling av lidelse være enkel fordi vi kan gjenkjenne det gjennom kroppsspråk og ansiktsuttrykk, noe vi daglig leser av i møte med andre mennesker. Å kjenne oss igjen i verket vi betrakter er også en del av å gi verket et liv eller en sjel. Gjennom å finne og kjenne igjen en fortelling, kroppsspråk og ansiktsuttrykk skaper vi et liv for verket som er mer enn penselstrøk, skulpturmateriale eller lerret. Ifølge Freedberg er det i denne prosessen bildets makt oppstår.¹⁷⁸ Og kanskje er det også i dette at frykten for, eller motstanden mot, kunsten har sitt opphav: Opplevelsen av at bilder kan ha et liv utenfor rammene, og dermed også ha påvirkningskraft på den individuelle betrakter og samfunnet som helhet.

¹⁷⁶ Freedberg, «The Fear of Art», 67.

¹⁷⁷ Freedberg, *The Power of Images*, 191.

¹⁷⁸ Freedberg, *The Power of Images*, 191.

At, og om, kunst har en makt i seg selv, har blitt drøftet i mange omganger, og en av de som er skeptisk til troen på at bilder har en stor makt er kunsthistoriker W. J. T. Mitchell. I artikkelen «What do Pictures *Really* Want?» reflekterer Mitchell rundt bilders påvirkningskraft på menneskers oppførsel,¹⁷⁹ samtidig som han søker et svar på tittelspørsmålet. Mitchell viser til hvordan det samme spørsmålet har blitt stilt av menneskegrupper som er utsatt for diskriminering: «The question echoes the whole investigation into the desire of the abject or downcast other, the minority or subaltern that has been so central to the development of modern studies in gender, sexuality, and ethnicity.»¹⁸⁰ Han anerkjenner at spørsmålet hans kan framstå banalt og upassende. Samtidig ønsker han å undersøke det, ettersom dette er et spørsmål vi, i hans øyne, allerede stiller, og heller ikke kan la være å stille.¹⁸¹ Blant de første refleksjonene Mitchell gjør seg finner vi en refleksjon som resonnerer med Freedbergs tanker om hvordan vi som betraktere møter kunsten: «Pictures are things that have been marked with all the stigmata of personhood: they exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively. They present, not just a surface, but a *face* that faces the beholder.»¹⁸² Til forskjell fra Freedberg argumenterer Mitchell videre for at vi burde skalere ned retorikken rundt kunstens makt, og mener at kunstens makt er svakere enn det vi tror, og at vi heller burde se på hva bilder ønsker, enn hva de gjør.¹⁸³ «We as critics may want pictures to be stronger than they actually are in order to give ourselves a sense of power in opposing, exposing, or praising them.»¹⁸⁴ Mitchell argumenterer for at vi gir bilder mer makt enn de egentlig innehar for å gi oss selv, i rollen som kritikere mer makt og fotfeste i våre interaksjoner med bildene. Videre teoretiserer han bilder som *subaltern* og trekker veksler på Fanons teorier fra *Black Skin, White Masks*, hvor Fanon beskriver svarthet som et konsept skapt av hvite mennesker og tredd over hodet på svarte mennesker. Mitchell utdyper at dette er et komplekst område, og sier at å konstruere rasistiske stereotyper er «the knotting of a double bind that afflicts both the subject and the object of racism.»¹⁸⁵ Han sammenligner videre den svarte mannen med idoler og viser til en rekke likhetstrekk mellom dem: De er begge både hatet og hedret, avskydd for å være ikke-entiteter, sett på som slaver, og fryktet som et fremmedlegeme og innehavere av overnaturlig kraft.¹⁸⁶ Her kan vi finne opphavet til ikonoklasme, og også her tangerer Mitchell

¹⁷⁹ Mitchell, «What Do Pictures», 71.

¹⁸⁰ Mitchell, «What do Pictures», 72.

¹⁸¹ Mitchell, «What do Pictures».

¹⁸² Mitchell, «What do Pictures», 72.

¹⁸³ Mitchell, «What do Pictures», 74.

¹⁸⁴ Mitchell, «What do Pictures».

¹⁸⁵ Mitchell, «What do Pictures», 74-75.

¹⁸⁶ Mitchell, «What do Pictures», 75.

Freedbergs idé om hvorfor vi frykter kunst. Avhengighetsforholdet mellom subjektet og objektet for rasisme overført til kunst, bringer oss tilbake til Mitchells tanke om hvordan kritikeren er den som ilegger bildene makt for å styrke sin egen makt i det kritiske møtet med verket. Betrakteren er den som skjenker bildet makt, bildet innehar ikke makt i utgangspunktet. Det videre spørsmålet er om denne makten er berettiget, og om vi kan endre noe gjennom å simpelthen la være å gi bilder denne makten?

Det høres enkelt ut å frata bilder makt gjennom å slutte å gi bilder makt, men svaret på spørsmålet er komplekst. Bilder gis ikke makt gjennom ett enkelt valg av en enkelt kunsthistoriker, kritiker eller øvrig betrakter. At kunst gis makt ser vi, som Freedberg påpeker, i eksempler hvor kunst har blitt benyttet som et ledd i et rikes eller en herskers propaganda; statuene av de romerske keiserne ble ikke reist utelukkende for estetiske grunner, men var også et ledd i å minne folket i det langstrakte riket om hvem som styrte de og etablere de romerske keiserne som kjente fjes og tydelige maktfigurer.¹⁸⁷ Det kan ses der kunsten har blitt sensurert; den kinesiske samtidskunstneren Ai Weiwei har opplevd å bli utsatt for sensur av kinesiske myndigheter og kinesiske kuratorer, ettersom kunsten hans til stadighet kritiserer og utfordrer det kinesiske regimet.¹⁸⁸ Vi ser det også der kunsten vekker så sterke følelser at det fører til ikonoklasmer, som i tilfellet med statuene som stod igjen etter Sovjetunionen, eller *Rettferdigheten* og andre verker som ble mål for ikonoklaster under debatten om rasisme i 2020. Makten forsterkes videre gjennom at vi snakker om kunsten, og at vi dermed legger merke til den. Samtidig gis også kunsten makt gjennom det utvalget som gjøres for å sørge for at den eksisterer for betrakterne. Dette skjer både gjennom at kunstnerne skaper verket og detaljerer det, utsmykker det og former det etter sitt ideal, men også gjennom de valg museer, gallerier, kommuner og andre institusjoner foretar når de velger ut hvilke verker kunsten som skal plasseres på eller i veggene, gatene, parkene eller gulvene deres.

En stor andel av verdens kunst står lagret, og er ikke tilgjengelig for publikum. Det eksisterer for mange kunstverker og monumenter i verden til at alle kan stilles ut samtidig, og dermed må det til stadighet gjøres utvalg for å bestemme hva som skal vises fram. Dette utvalget styres av mange faktorer, blant annet den kunstneriske kanon. Kanon er en ansamling av det som anses som de mest sentrale verkene eller kunstnerne fra de kunstneriske periodene, og er en essensialisering av kunsthistorien. Denne essensialiseringen gjøres for å lettere kunne skape et overblikk over en eller flere perioder. Uten en form for essensialisering hadde vi

¹⁸⁷ Zanker, *Roman Art*, 74.

¹⁸⁸ Ai Weiwei, «How Censorship Works».

måttet forholde oss til et langt større utvalg av verker og det blir vanskeligere å få et helhetlig inntrykk av hva som definerte den perioden vi tar for oss. Om vi skal få et overblikk over 1700-tallets kunstneriske produksjon er det bedre å forholde seg til et knippe sentrale kunstnere som enten var høyt anerkjent i sin tid eller i ettertid har fått en høy anerkjennelse enn å skulle forholde seg til alle kunstnere som hadde et virke i perioden. Mange kunstnere hadde kanskje like uttrykk, hadde gått i lære hos de samme mesterne eller på andre måter er såpass like at de kan oppsummeres gjennom å framheve kun én av de. Kanon er ingen fastsatt liste, men heller en generell oppfatning om hva som er ansett som de mest sentrale kunstnerne på et bestemt tidspunkt, og på et bestemt sted. Dette betyr at kanon stadig er i utvikling, og til stadighet vil inkludere nye kunstnere og ekskludere andre. Blant ting som påvirker denne oppfatningen er underliggende strukturer i samfunnet. At både den kunstneriske og den litterære kanon i så stor grad består av menn, er et eksempel på hvordan disse underliggende strukturene påvirker kanon. Kunsthistorien har ikke mangel på dyktige kvinnelige kunstnere, men de blir ofte tilsidesatt til fordel for mannlige kunstnere. Det har likevel vært en drastisk forandring på dette feltet de siste tiårene, hvor flere kvinnelige kunstnere og forfattere får en plass i kanon. Dette skjer parallelt med at kampen for kvinners rettigheter kommer lenger og lenger. At rasistiske strukturer også har påvirket hva som har blitt trukket fram og ikke, er ikke umulig.

Blumenthals oppdrag i Bergens rådhus var å skape et verk som passet inn sammen med den kunsten som allerede eksisterte i rådhuset og verkets endelige utformelse ble akseptert og godkjent av Bergens daværende magistrat. Som drøftet i kapittel 3 var det trolig ingen debatt rundt bruk av hudfarge i malerier på den måten Blumenthal benyttet, og verkets øvrige tematikk og utformelse stod godt i stil med den øvrige dekoren og rommets formål. I vår samtid er derimot verkets bruk av hudfarge mer tvilsom, og makten kan sies å ligge i at man, før Johannessens utspill, ikke har vurdert verkets utforming eller, etter Johannessens utspill, har debattert verket i noen større grad. At verket ikke har vekket særlige øvrige reaksjoner kan tyde på at bildet av en dehumanisert mørkhudet person under føttene til en hvit kvinne ikke oppleves som oppsiktsvekkende. Dette i sin tur beror ikke nødvendigvis på regelrett rasisme hos bystyremedlemmer, men peker heller mot at i en helhet av billedinntrykk og kunst som vi observerer gjennom livet, er ikke dette noe uvanlig syn, og dermed får tematikken og uttrykket en birolle. Dette vil naturlig nok forsterkes av at verket henger i et arbeidsrom, hvor hovedformålet ikke er å oppleve kunsten, men styre kommunen. Et sentralt poeng er nettopp dette med at denne typen verk ikke er noe uvanlig syn: Det finnes en rekke andre kunstverker

og medier som behandler og framstiller mørkhudede mennesker på lignende måter, og spillet mellom lys og mørke i kunsten er en utbredt metode for å skape dramaturgi i verket. Reaksjonene mot maleriet hadde kanskje kommet fram tidligere, og vært sterkere, hadde verket vært eksplisitt rasistisk eller på annen måte tydelig brutt med de moralske og etiske prinsippene som kommunen blir styrt etter.

4.4 Frykten for å trå feil

Debattens polariserte utfall indikerer at dette er en debatt med mange følelser involvert, noe som ofte er tilfellet når temaet er rasisme eller andre former for diskriminering. For antirasistene kan emosjonene stamme fra den urettferdigheten de ser i verdens rasisme, og for deres motstandere kan det handle om en følelse av å bli anklaget for å ikke være et godt menneske, en motstand mot å endre måten man ser verden på eller måten verden organiseres på. Steile fronter i debatter kan føre til endringer den ene eller den andre veien, men det kan også føre til at debatten sporer av fra det som er tema og blir til en debatt om debatten. Denne metadebatten dukker oftest opp i tilfeller der debatten er polarisert, og andre debattanter engasjerer seg i debattens sjargong, format eller argumentenes form heller enn det faktiske temaet som debatteres. På denne måten kan kjernen i debatten forsvinne. De som vinner mest på dette er de som fra før motsetter seg forandring, nettopp fordi denne avsporingen av debatten blir et hinder for at forandringen kan skje.

Avsporinger skjer ofte i debatter om innvandring eller rasisme, hvor det er høy temperatur og sterke uenigheter i norsk politikk. I den norske innvandringsdebatten finnes det mange eksempler på forsøk på å forandre debattens retning til å handle mer om hvordan argumentene legges opp og motstandere tiltales, heller enn å la argumentasjonsform og tiltale forbli en detalj i en øvrig debatt.

I kjølvannet av debatten om rasisme 2020 undersøker forfatter Lisa Eshel Knudsen debatter om rasisme i boka *Det er personlig: Om rasisme og ytringsfrihet* (2022), og hun tar for seg et argument som ofte dukker opp i disse debattene: At ytringsfriheten krenkes gjennom antirasistiske forsøk på å stoppe hatefulle ytringer og andre ytringer som negativt påvirker minoriteter. Det første hun etablerer er hvem som er premissleverandørene for den offentlige debatten i Norge, og argumenterer for at dette er en, i stor grad, homogen gruppe.¹⁸⁹ Blant premissleverandørene lister hun de største mediehusene, redaktørene i de store forlagene, de

¹⁸⁹ Knudsen, *Det er personlig*, 28.

som sitter med råderett over økonomiske bevilgninger, institusjoner som Kulturrådet og politikerne på Stortinget.¹⁹⁰ Med andre ord er premissleverandørene de som har kontroll over pengeforvaltningen, det offentlige ordskiftet og store innflytelsesrike institusjoner.

Hvilke konsekvenser har det så for rasismedebatten at en homogen gruppe kontrollerer offentligheten i Norge? Selv har jeg gang på gang opplevd at rasisme ikke har vært 'viktig' eller 'aktuelt' nok til å bli debattert i mediene. Rasisme blir behandlet som noe som ikke *angår* de aller fleste av oss.¹⁹¹

For at rasisme skal få plass i den offentlige debatten må det skje noe spesielt som aktualiserer samtalen for majoritetsbefolkningen, og dermed bli ansett som viktig nok til å få plass i mediene. Videre skriver Knudsen om debatten om debatten, og skisserer hvordan mediene forholder seg til dette. Hun skriver at premissleverandørene ofte argumenterer for at begge parter har skylden for at debatten blir polarisert, at debatten styres av «kompromissløse antirasister på den ene siden [...] og det populistiske høyre på den andre.»¹⁹² Premissleverandørene selv plasserer seg som en moderat part. Begreper som «cancel culture», «amerikanske tilstander» og «identitetspolitikk» blir benyttet for å beskrive debatten og karakterisere den antirasistiske parten av samtalen negativt. Disse begrepene mener Knudsen bidrar til å skape et skremmebilde, som i sin tur er med på å legitimere argumenter om at ytringsfriheten innskrenkes. Knudsen viser til debatten i etterkant av drapet på George Floyd, og hvordan fokuset i løpet av denne debatten endte opp med å dreie seg om hvordan identitetspolitikk kunne være skadelig, samt hvordan antirasismen er destruktiv.

Rasismens virkelighet, og hvordan man får bukt med den, er derimot ikke noe man har lyst til å snakke noe særlig om. I stedet diskuteres 'hårsårhet', ytringsfrihet og hvorvidt antirasisme egentlig har noe for seg. Dermed blir det nærmest som om det er antirasismen – ikke rasismen – som er problemet i dagens debattklima.¹⁹³

På denne måten blir premisset for debatten forflyttet fra det som det originalt var ønsket, og de antirasistiske debattantene må dermed velge å gå med på det nye premisset eller forsøke å flytte premisset tilbake dit det var. Dette fører til at debatten ikke får utviklet seg videre, men går i stå i forsøket på å nøste opp i debatten om debatten. Gjennom disse forflytningene av debattens premiss øker også avstanden mellom debattantene, og polariseringen øker.

Knudsen viser i boka til en lengre artikkel publisert i *Agenda Magasin* skrevet av forfatter Bjørn Stærk, hvor han kommer med følgende refleksjoner om premisset i debatten:

¹⁹⁰ Knudsen, *Det er personlig*.

¹⁹¹ Knudsen, *Det er personlig*, 29.

¹⁹² Knudsen, *Det er personlig*, 36.

¹⁹³ Knudsen, *Det er personlig*, 65.

Offentligheten bygger på premisser som sier hvem som kan delta og på hvilke betingelser. Hvilke verdier og ideer tar vi for gitt? Hvilke briller belyser vi virkeligheten med? Premissene håndheves av en inngruppe, som betrakter utgruppene i samfunnet med mistenksomhet. Den kan iblant invitere utgrupperepresentanter inn som gjester og klappe dem på hodet for deres overraskende adekvate formuleringsevne, men bare så lenge de underkaster seg inngruppen og dens premisser. Når utgruppene ikke er fornøyd med dette, går de til kamp mot inngruppen og prøver å erstatte de gamle premissene med noen nye. Hvis de lykkes, får vi en ny inngruppe og nye premisser for offentligheten.¹⁹⁴

Det er med andre ord en kraftig kamp om å få sette premissene i debatten, nettopp fordi dette har stor påvirkningskraft på hvordan debatten ender, om det skjer en reell endring eller om debatten stilner uten at noe forandres. Et viktig element skiller debatten om *Rettferdigheten* fra flere av de andre debattene som dukket opp våren 2020: Begge parter i debatten kan sies å tilhøre en inngruppe, til og med kan begge ses på som premissleverandører. Johannessen er selv folkevalgt politiker, og til tross for at han ikke sitter på Stortinget er partiet han representerer, Miljøpartiet De Grønne, en del av byrådet og dermed en del av gruppen mennesker som styrer Bergen.

Utfallet av polariseringen av debatten fører også med seg at flere vegrer seg for å tre inn i debatten av frykt for å bli stemplet den ene eller den andre veien. Gjennom sosiale medier og avisenes kommentarfelt har muligheten for å henge ut enkeltpersoner for et stort publikum økt drastisk. Mange samfunnsdebattanter og politikere har løftet fram problemene dette medfører, og delt de hatmeldinger, trusler og hatkommentarer de har fått gjennom å engasjere seg i den offentlige debatten. I september 2020 gikk daværende stortingspresident Tone Wilhelmsen Trøen ut i media med ungdomspartilederne og uttrykte bekymring for hvordan debattklimaet fører til at unge ikke tør ta del i debatten i frykt for hatefulle meldinger eller trusler.¹⁹⁵ Polariserer av debatter fører til at færre ønsker å delta, terskelen blir for høy. Frykten for å trå feil, si noe som blir misforstått eller tatt som et krenkende utspill fører til at mange stemmer faller fra. Mange av disse stemmene kunne kanskje bidratt til en mindre polarisert debatt, med mer rom for nyanser og kompleksiteter. Debatten rundt *Rettferdigheten* var ikke en grov debatt med usmakelig tone, trusler eller hatprat, men det var likevel et polarisert ordskifte som kun viste rom for to muligheter for standpunkt: Enten støttet du at verket var rasistisk og burde fjernes, eller så mente du at verket måtte leses i sin rettmessige kontekst og dermed fint kunne få bli værende. I tillegg fant debatten sted samtidig som en bredere debatt

¹⁹⁴ Stærk, «Ytringsrommets voksesmerter».

¹⁹⁵ Trøen m.fl., «Demokratiet står i fare for å miste unge stemmer».

om rasisme som bar med seg anklagelser, hatprat, trusler og andre elementer som skapte et hardt og ubehagelig debattklima. Det fantes med andre ord ingen garanti for at man unngikk å bli rammet av det ellers opphetede debattklimaet om man gikk inn i debatten om *Rettferdigheten*.

4.5 Et forsøk på å finne felles premisser

Utfordringen med debatten om *Rettferdigheten* er at partene snakker ut fra hvert sitt premiss, og om et tema som ofte fører med seg mange emosjoner. Vi har hittil kartlagt de forskjellige områdene for uenighet i debatten, spørsmålet som gjenstår er hvordan debatten kunne blitt mindre polarisert. Det første som må etableres for å kunne avpolarisere debatten er et felles premiss. Johannessens premiss er at verket viser en mørkhudet mann som trækkes på av en hvit kvinne, og at dette er et uttrykk for rasisme og dermed ikke passer inn i bystyresalen. Premisset von Achen, Blågestad og Skivenes presenterer er at verket viser en furie, og at vi må forstå verket ut fra Blumenthals egen samtid. Argumentene deres lyder henholdsvis som følger: Vi «må alltid ta utgangspunkt i sammenhengen det vart laga i»¹⁹⁶, «Blumenthal hadde neppe hørt om rasisme der han vandret rundt på jorden for 250 år siden.»¹⁹⁷ og «For meg er dette maleriet og dets forklaring et lærestykke i 1700-tallets forestillingsverden, en reise inn i et stort sett ukjent land.»¹⁹⁸ Utfordring med de to sidene er at begge er mulige måter å se verket på, men premissene kan ikke forenes fordi de tar utgangspunkt i forskjellige kontekster for verket. For å kunne forene premissene må vi dermed etablere en felles kontekst som verket kan forstås ut fra. Etableringen av denne felles konteksten må starte med en avklaring på hvordan vi skal forholde oss til avstanden mellom den tiden vi som betrakter verket nå lever i, og den tiden Mathias Blumenthal levde i da han malte verket. Her kan vi trekke tråder til Bhabhas kulturbegrep, hans tanke om at kulturelle erfaringer bærer med seg symboler som innehar forskjellige sosiale egenskaper i bestemte kontekster, samt sosiale verdssystemer. Samtidig mener han at kultur og samfunn er i et symbiotisk forhold og utvikler seg med hverandre. Dette bringer et sentralt spørsmål på banen: Fortsetter kunsten å leve i det samfunnet den eksisterer i, selv hvis den ikke endrer seg fra da den ble fullført av kunstneren? Og hva skal prege forståelsen av kunsten, er det verkets samtid eller vår egen? Jeg vil argumentere for at *Rettferdigheten* eksisterer i moderniteten, og også moderne eller modernistiske perspektiver har fritt spillerom til å kritisere, analysere og møte verket. Verkets egen sosiale kontekst og kulturelle forhold er fremdeles viktig, og en sentral del av å forstå

¹⁹⁶ Løland og Dolve, «Måleriet i bystyresalen».

¹⁹⁷ Blågestad, «Det er historisk vandalisme».

¹⁹⁸ Skivenes, «At det fremdeles vekker debatt er bare bra».

verket. Samtidig lever kunsten videre, og en del av kunstens historie er også de historier som blir skapt rundt den i årenes løp. Ved å kun forholde oss til 1700-tallet i møtet med *Rettferdigheten* behandler vi kunsten kun som en historisk artefakt, mens ved å la moderne perspektiver få innpass i drøftingen og analysen av verket åpnes det opp et levende kunstverk som er i samhandling med verden rundt seg.

Hvis vi forholder oss til kunst som et objekt som blir ferdig produsert og deretter låst til den perioden det ble ferdigstilt i, uten mulighet for å utvikle verken sin historie eller muligheter for fortolkning, er vi nærmere premisset som presenteres av von Achen, Blågestad og Skivenes. Om vi derimot åpner opp for at kunst kan tilhøre både den tiden det produseres i og den tiden det betraktes i kan vi komme nærmere et felles premiss. En slik åpning innebærer at vi kan ta hensyn til elementer fra begge periodene: Det går an å vise til Blumenthals samtid som en forklaring på hvorfor han kan ha malt kontrasten mellom Justitia og Tisiphone uten eksplisitte rasistiske baktanker, samtidig som vi kan ha en samtale om hvordan verket passer inn i vår tids diskurs rundt rasisme. Dette gir oss et felles kontekstuellet utgangspunkt som samtalen om verket kan springe ut fra. Mathias Blumenthals intensjoner og tanker er sentrale for forståelsen av verket, og her hjelper beskrivelsen hans oss langt på vei med å forstå hvilke avveininger han har tatt, hva han har fokusert på og hva de forskjellige elementene i verket symboliserer. Verkets mottakelse og betrakternes fortolkninger kan passe inn med Blumenthals intensjoner: Gå imot dem eller delvis passe inn og delvis gå i mot. Både intensjon og mottakelse er viktige deler av vår forståelse av verket. Også når intensjonene stammer fra en annen tid, med et annet tankesett enn den betrakteren lever og ser verket i. Gjennom å forholde oss til begge deler får vi en mer dynamisk og kompleks samtale om verket, som kan bidra til å aktualisere kunst som kanskje har blitt glemt og samtidig belyse flere sider av den øvrige debatten verket dras inn i. I sammenheng med *Rettferdigheten* kunne en avpolarisert debatt ført til at Blumenthals kunst fikk nytt liv, samtidig som det kunne ført med seg en bredere samtale om hvordan vi skal forholde oss til kulturforskjeller og rasisme på tvers av tidsepoker. Ikke minst kunne det bidratt til en større samtale om kunstens rolle i samfunnet, om og eventuelt hvordan kunsten påvirker oss og gir uttrykk for hva vi mener.

Et annet ledd i å finne et felles premiss er hvordan vi skal forholde oss spesifikt til menneskene i verket. I Johannessens møte med verket presenteres menneskene som nettopp dét; personer som eksisterer i verket, og med de kvaliteter kunstneren har gitt de gjennom de penselstrøk som er nedlagt. For motstanderne hans er personene identifiserte, de har et opphav

og en historie. I debatten framstår disse standpunktene som gjensidig utelukkende, men en slik måte å forholde seg til kunst på avgrenser oss igjen til å kun forholde oss til kunstnerens intensjon og ikke til mottakerens opplevelse. At Blumenthal har malt kvinnen i bunnen av verket som en representasjon på furien Tisiphone er en viktig del av verkets fortelling, samtidig som det å identifisere henne som nettopp Tisiphone krever forkunnskaper om gresk og romersk mytologi. Dermed er kvinnen Tisiphone for de som kjenner henne igjen som det, og en generell person for de som ikke kjenner henne igjen. Riktignok antok Johannessen at det her var snakk om en mann, og det knytter hans fortolkning tettere opp mot mordet på George Floyd og gjør parallellen mer naturlig. Kjernen i argumentet hans er at denne parallellen var det som førte til at han så verket med nye øyne, og dermed er det ikke avgjørende at Johannessen oppfattet Tisiphones kjønn som mann heller enn kvinne. Det sentrale poenget er at han forholder seg til henne ut fra det han ser i maleriet, uten å forholde seg til Blumenthals intensjoner. Hvis vi avgrenser samtalen om verket til å utelukkende måtte kretse rundt menneskene som representanter for mytologien, stenger vi alle de som ikke har noe forhold til mytologien ute fra samtalen om verket. Dette betyr ikke at en god debatt om verket ikke skal ha med seg at dette er en representasjon på Tisiphone, men at det ikke skal være en begrensning for samtalen at det er en representasjon av et mytologisk vesen i verket. Annengjøringen som denne typen framstilling kan føre til er en viktig del av debatten, like mye som Blumenthals egne intensjoner. Hvordan kunst påvirker betrakteren burde ha en like naturlig plass i samtalen om kunsten som kunstens opphav. Den ene utelukker ikke den andre. Det er likevel verdt å ta med seg at Johannessen selv er en representant for majoritetsbefolkningen, og dermed taler på vegne av, og ikke som en del av, minoritetsgruppene. Hvordan minoritetsgruppene selv opplever *Rettferdigheten* ble ikke fremmet i debatten, men uavhengig av dette burde det være rom for å fremme også dette perspektivet i en debatt om kunst. Et felles premiss rundt menneskene i verket er at det både er Tisiphone som er avbildet og at det er en kvinne eller et vesen som har en markant mørkere hudfarge enn de øvrige menneskene i maleriet. Med dette premisset er det mulig å debattere måten Tisiphone er framstilt på, samtidig som det åpner opp for å trekke inn hvordan andre kunstnere har framstilt henne, samt beskrivelsene som finnes av henne i litteraturen.

Et siste felles premiss kan etableres gjennom en felles kultur- og historieforståelse. I kapittel 2 og 3 har jeg presentert tre teoretikere som kan bidra til å skape dette felles utgangspunktet. Becks teori om en realistisk kosmopolitisme gir en kulturforståelse som både tar hensyn til den universalistiske tilnærmingen og den realistiske. Han forsøker å forene disse for å skape

et felles utgangspunkt for samtaler om kulturelle forskjeller, og i sammenheng med *Rettferdigheten* ville dette kunne bidra til å forene måten vi forholder oss til 1700-tallsperspektivet og vårt samtidige perspektiv. Videre fungerer Whites teori om historieskrivingens forhold til litterære virkemidler som en påminnelse om at måten historien framstilles på har betydning for hvordan vi oppfatter og forstår historien. Gjennom å ha et aktivt forhold til dette vil vi kunne navigere oss gjennom samtaler om historiske epoker, hendelser eller mennesker med et mer kritisk blikk som bidrar til å nyansere samtalen. Skinners teori om rasjonelle aktører gir oss et verktøy for å forstå historiske personer ut fra deres egen samtid, med de rådende oppfatninger som tilhører personens tidsperiode. Igjen vil dette synet bidra til en nyansering, og gjøre et utgangspunkt for en felles samtale ut fra et felles premiss mulig. Å finne disse felles premissene krever et sett med kunnskaper om historie, kunst, litterær og estetisk teori. Alt dette er kvaliteter en kunsthistoriker opparbeider seg gjennom sitt studie. En kunsthistoriker vil kunne bidra til en avpolarisering av debatten gjennom kunnskap og refleksjoner om kunstens makt, status og betydning.

4.6 Oppsummering

Det er, som vi ser, ikke mange justeringer som kreves for å avpolarisere debatten, men det forutsetter en imøtegåelse fra begge partene for å finne et felles premiss debatten kan springe ut fra. Et annet viktig element for en avpolarisering er også økt kunnskap, og ikke minst å bruke kunnskapen som en plattform for å utvikle debatten, heller enn å bruke den for å parkere motstanders argumenter. Von Achens, Blågestads og Skivenes' svar til Johannessen er eksempler på hvordan kunnskap kan brukes til å parkere et argument heller enn å løfte debatten til et nytt nivå. Informasjonen om at dette er et verk som bygger på gresk og romersk mytologi, at kvinnen i bunnen av maleriet er en furie og at vi må forholde oss til verket innenfor sin egen tidsmessige kontekst avskriver Johannessens argument om at verket er rasistisk. Kunnskapen von Achen presenterer er nyttig informasjon å ha med i en videre debatt, men måten den blir presentert på bidrar heller til videre polarisering, nettopp fordi kunnskapen om at dette er en furie kalt Tisiphone blir presentert som et motargument. Ved å presentere informasjonen om Blumenthals intensjoner som en utbrodering av verkets historie, og som et tillegg i debatten heller enn et motargument ville det åpnet opp for en bredere samtale og kanskje hadde det vært rom for en samtale om verket som tok med i betraktning både den mytologiske forankringen og de assosiasjonene verket vekker i sammenheng med debatten om rasisme og drapet på George Floyd.

Avslutning

Som kunsthistorikere er vår fremste rolle å forske fram, presentere og sørge for kunnskap om kunsten og det som hører til kunstens verden. Dette er ikke ensbetydende med at kunsthistorikere er noen form for orakler som sitter med alle svarene, det betyr heller at kunsthistorikere har en spesifikk kompetanse og kunnskap som kan bidra til å nyansere og videreutvikle samtaler om kunst. I løpet av denne oppgava har jeg undersøkt debatten rundt Mathias Blumenthals maleri *Rettferdigheten*, som oppstod våren 2020, og forsøkt å finne de punktene der mer kunnskap og refleksjon kunne bidratt til å avpolarisere debatten. Gjennom å grave litt mer i de vedtatte sannheter som ble presentert, undersøke konteksten som det refereres til grundigere og, ikke minst, se nærmere på verket i seg selv har jeg forsøkt å vise at debatten kan avpolariseres gjennom å skifte fokus fra et spørsmål om enten/eller til både/og. Å utforske Blumenthals verk gjennom både vår samtid og Blumenthals egen gir verket en større bredde.

Når vi ser tilbake på historien bør det ikke handle om å etablere helter og fiender: Vi må se det helhetlige mennesket, med både sine gode og dårlige egenskaper. Dette gjelder også for kunsten. Kunstverk kan både være et produkt av sin tid, samtidig som det ikke passer spesielt godt inn i tiden vår. Vi burde ikke møte kunst med et forsøk på å fjerne det helt fra sin kontekst, ei heller burde vi møte det med et forsøk på å si at det ikke kan forstås i konteksten vår. Denne formen for bastante holdninger fører til polarisering, samtidig avgrenser det mulighetene for en dialog om verket som kan føre til at vi utvikler vår oppfattelse av det. Slik jeg ser det er en viktig del av vårt møte med kunsten de perspektivene kunsten bringer ut av oss. I en debatt om rasisme kan en refleksjon rundt den eldre kunstens mulige rasistiske innhold utvide debattens horisont, og bringe inn nye, og interessante elementer. Ett av disse elementene er hvordan vi dekorerer vårt offentlige rom, hvilke kriterier som ligger til grunn for utvalg av statuer, malerier og andre former for kunstverk og hvilke ringvirkninger de kan ha i samfunnet forøvrig. En overordnet debatt om annengjøring gjennom visuelle medier er en viktig del av et oppgjør mot rasisme, fordi de visuelle mediene kan gi oss en indikasjon på de uformelle strukturene bak undertrykkelse. De verdiene som vektlegges når kunsten i det offentlige rom blir valgt ut gjenspeiler hva vi som samfunn mener er viktig. Da Snorremonumentet i Slottsparken ble fjernet etter andre verdenskrig var ikke dette fordi et minnesmerke til Snorre Sturlasson i seg selv var det man ønsket å ta avstand fra. Det var konteksten verket ble reist i, nazistenes tilknytning til, og bruk av, det norrøne i sitt ideologiske tankegods som skulle fjernes. De verdiene nazistene la til grunn for å reise en

statue av Snorre Sturlason spesifikt var det man i etterkant anså som det problematiske og ønsket å ta avstand fra. På samme måte er det naturlig at alt det tankegodset og de visuelle uttrykkene som kan knyttes til hvit overmakt, europeisk hegemoni og rasisme blir satt under lupen når antirasister skal forsøke å ta et endelig oppgjør med rasisme. For å avdekke underliggende strukturer kan man ikke kun fokusere på de tingene som ligger oppe i dagen, man må grave dypere. Noen ganger er kritikken en skivebom; kanskje det finnes en naturlig forklaring på hvorfor et kunstverk eller mening framstår rasistisk, men egentlig ikke er det. Samtidig kan vi ikke finne ut av dette uten å ha en romslig, og åpen debatt om temaet. Nettopp derfor er avpolarisering viktig. I en avpolarisert debatt vil det være rom for flere refleksjoner, og gjennom felles premiss kan vi få mer kunnskap og en offentlig samtale som bringer oss framover mot, i beste fall, en felles løsning.

Kunsthistorikere er i en særposisjon når debatten dreier seg om kunst, det er her vi kan sette inn vår ekspertise og gi refleksjoner som kan heve nivået på debatten. Når det gjelder debatten om *Rettferdigheten* ville et mer inngående blick på kulturbegreper, kunstneriske tradisjoner, postkolonial teori og et grundigere blick på 1700-tallet kunne gitt en mer nyansert debatt. Disse perspektivene er nettopp kunsthistorikere godt utrustet til å bidra med. Kunnskap om Blumenthals egne intensjoner er et viktig utgangspunkt for å forstå verket, men vi burde ikke avgrense samtalen til å kun måtte forholde seg til dette. Verket er også en del av sin samtidige kontekst, og den tiden som har gått siden den gang. Å løfte et spørsmål om rasisme i verket åpner også opp for en reforhandling om hva *Rettferdigheten* formidler oss som betrakter det i det 21. århundret, det åpner opp for det Bhabha omtaler som *temporal split*. Perspektivet blir forskjøvet og verket åpnes opp for et bredere sett med fortolkningsmuligheter, muligheter som involverer postkoloniale perspektiver som kan sette verket i et nytt lys. Satt sammen med den kunnskapen vi har om 1700-tallet, kan vi få fram refleksjoner som ikke bare avdekker noe om vår egen tid, men som også kan bidra til å gi oss nye, mer nyanserte perspektiver på samtalen om rasediskriminering på 1700-tallet. I lys av drapet på George Floyd er det ikke vanskelig å forstå at verket oppfattes som rasistisk, og en viktig del av en debatt om rasisme er å ta de som blir krenket på alvor. Dette utelukker ikke de forklaringene som jeg gjennom kapittel 3 har skissert for hvorfor Blumenthal kan ha valgt å male Tisiphone mørkere enn Justitia. Disse to perspektivene kan eksistere samtidig. Når vi betrakter *Rettferdigheten* kan vi møte det med en både/og-holdning: Vi kan se verket som en del av sin samtid, et uttrykk for 1700-tallets forestillingsverden. Samtidig kan vi anerkjenne hvordan verket passer inn, eller ikke passer inn, i vår egen tid, og det er ut fra denne samlede posisjonen at vi best kan ta en avgjørelse om

verkets plassering. For å komme til en slik samlet posisjon er vi avhengig av bred kunnskap, en forståelse for alle de elementene som eksisterer både åpenlyst og skjult i debatten, og i verket i seg selv.

Denne oppgava har vært en reise gjennom en stor mengde teorier, historier og perspektiver som jeg har forsøkt å sammenfatte for å kunne gi en balansert refleksjon, om enn mer grundig og langtrukket enn noen norske aviser ville satt på trykk. Alle disse perspektivene har bidratt til å løfte fram sentrale spørsmål som dukker opp når et postkolonialt tankesett møter kunst fra opplysningstiden. Og som kunsthistoriker er vi godt rustet til å ta tak i disse spørsmålene, ikke for å presentere endelige svar, men for å utvide mulighetsrommet i debatten og tilrettelegge for en drøftning av disse. Gjennom å utvide mulighetsrommet trer vi på en måte inn i debatten som meklere: Vi kan bevege oss fram og tilbake mellom de to frontene i debatten og utdype de forestillingsverdenene som presenteres fra to motstående posisjoner. Det er på denne måten, gjennom dialog og kunnskaputveksling, at debattens avpolarisering kan finne sted.

Bibliografi

- Ai Weiwei «How Censorship Works.» *New York Times* (nytimes.com), 2017.
<https://www.nytimes.com/2017/05/06/opinion/sunday/ai-weiwei-how-censorship-works.html>.
- Ali, Sumaya Jirde. *Ikkje ver redd sånne som meg*. Norsk Røyndom. Oslo: Samlaget, 2018.
- Andersen, Stig. «Retusjere historien?» *Klassekampen* (klassekampen.no), 2020.
<https://klassekampen.no/utgave/2020-06-11/debatt-retusjere-historien>.
- Attar, Samar. *Debunking the Myths of Colonization : The Arabs and Europe*. Lanham, Md.: University Press of America, 2010.
- Beck, Ulrich. «The Truth of Others: A Cosmopolitan Approach.» *Common knowledge* (New York, N.Y.) 10, no. 3 (2004): 430-49. <https://doi.org/10.1215/0961754X-10-3-430>.
- Benemann, Carl. «Mathias Blumenthals Maleri Anno 1762.» *Annonce Tidende* (Bergen), 1899.
<https://www.nb.no/items/6e68197e859d78b9278ce948f9e83498?page=0&searchText=>.
- Berge, Kjell Lars, Johan L Tønnesson, Bjørn Kvalsvik Nicolaysen, og Merethe Roos. «Linné, en oppklaring.» *Klassekampen* (Oslo), 26.9.2020.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge Classics. London: Routledge, 2004.
- Bindman, David. *Ape to Apollo: Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*. London: Reaktion Books, 2002.
- Black Lives Matter Global Network Foundation Inc. «About», <https://blacklivesmatter.com/about/>.
- Blumenthal, Mathias. «Beskrivelse og kort Explication over Det Skildrede Emblematiske Stykke til Raad-Stuen». Arkivet etter Bergens Magistrat.
<https://www.bergen.kommune.no/hvaskjer/tema/bergen-byarkiv-forteller/byhistorie/fortellinger-fra-arkivet/justitia-majestata-kunstnerens-forklaring-i-arkivet-etter-bergens-magistrat>.
- Blågestad, Karen Kristine. «Det er historisk vandalisme.» *Fædrelandsvennen* (fvn.no), 2020.
<https://www.fvn.no/mening/kommentar/i/Jo774/det-er-historisk-vandalisme>.
- Broberg, Gunnar. *Mannen som ordnade naturen: En biografi över Carl von Linné*. Första utgåvan. Stockholm: Natur & Kultur, 2019.
- Carey, Daniel og Lynn Festa. *The Postcolonial Enlightenment: Eighteenth-Century Colonialism and Postcolonial Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

- Carey, Daniel og Sven Trakulhun. «Universalism, Diversity, and the Postcolonial Enlightenment.» I *Postcolonial Enlightenment*, redigert av Daniel Carey og Lynn Festa, 240-80. New York: Oxford University Press, 2009.
- Dyrvik, Ståle. *Norsk historie 1625-1814 : Vegar til sjølvstende*. Vol. B. 3, Oslo: Samlaget, 1999.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Oversatt av Richard Philcox. Storbritannia: Penguin Random House, 2008.
- . *The Wretched of the Earth*. Oversatt av Constance Farrington. Harmondsworth: Penguin Books, 2001.
- Fasting, Claus. *Provinzialblade (1778-1780)*. <https://digitalt.uib.no/handle/1956.2/2883>.
- Fonn, Maria Kjos. «Se en gammel film i dag!» *Aftenposten* (aftenposten.no), 2020. https://www.aftenposten.no/article/ap-6jLLyo.html?mon_ref=retriever-info.com.
- Freedberg, David. «The Fear of Art: How Censorship Becomes Iconoclasm.» *Social research* 83, no. 1 (2016): 67-99.
- . *The Power of Images : Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Gamboni, Dario. *The Destruction of Art : Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*. Picturing History. London: Reaktion Books, 1997.
- Gandrup, Anna Margrethe Gjerding. «Mathias Blumenthal.» Oslo: A.M.G. Gandrup, 1950.
- Garraway, Dorris L. «Of Speaking Natives and Hybrid Philosophers.» I *Postcolonial Enlightenment*, redigert av Daniel Carey og Lynn Festa, 207-39. New York: Oxford University Press, 2009.
- Guttormsen, Arne. «Museumsapp viser spor etter slaveriet i Bergen.» *Vårt Land* (vl.no), 2020. <https://www.vl.no/kultur/2020/06/17/museumsapp-viser-spor-etter-slaveriet-i-bergen/>.
- Guttormsen, Torgrim Sneve. «Er det riktig å ødelegge monumenter over USAs mørke fortid?» *Forskning.no*, 2017. <https://forskning.no/historie-kulturhistorie-kronikk/kronikk-er-det-riktig-a-odelegge-monumenter-over-usas-morke-fortid/1162562>.
- Hickman, John. «Orwellian Rectification: Popular Churchill Biographies and the 1943 Bengal Famine.» *Studies in history (Sahibabad)* 24, no. 2 (2008): 235-43. <https://doi.org/10.1177/025764300902400205>.

- Hill, Evan, Ainara Tiefenthäler, Christian Triebert, Drew Jordan, Haley Willis og Robin Stein. «How George Floyd Was Killed in Police Custody.» *The New York Times* (nytimes.com), 2020.
<https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>.
- Hume, David. *Om Religion*. Oversatt av Petter Nafstad. Oslo: Humanist forlag, 2002.
- Johannesen, Ole Rønning. *Mathias Blumenthal : Østfoldbyenes Skildrer - Portrettmaler I Bergen*. Oslo: Bonytt forl., 2002.
- Johnson, Nuala C. «Mapping Monuments: The Shaping of Public Space and Cultural Identities.» *Visual Communication* 1, no. 3 (2002): 293-98. <https://doi.org/10.1177/147035720200100302>.
- Joof, Camara Lundestad. *Eg snakkar om det heile tida*. Oversatt av Ole Jan Borgund. Norsk Røyndom. Oslo: Samlaget, 2018.
- Kant, Immanuel. *Religionen innenfor fornuftens grenser*. Oversatt av Øystein Skar. Oslo: Humanist forlag, 2004. 1784.
- Knudsen, Lisa Esohel. *Det er personlig : Om rasisme og ytringsfrihet*. 1. utgave. Oslo: Res Publica, 2022.
- Krefting, Ellen. *Modernitetens Fødsel : 1600-1800*. B. 3, Kristiansand: Cappelen Damm akademisk, 2012.
- Lafont, Anne. «How Skin Color Became a Racial Marker: Art Historical Perspectives on Race.» *Eighteenth-century studies* 51, no. 1 (2017): 89-113. <https://doi.org/10.1353/ecs.2017.0048>.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 1998.
- Løland, Leif Rune og Sjur Mikal Dolve. «Meiner måleriet i bystyresalen minner om drapet på George Floyd.» *NRK* (nrk.no), 2020.
<https://www.nrk.no/vestland/meiner-maleriet-i-bystyresalen-minner-om-drapet-pa-george-floyd-1.15045563>.
- Memento Park, «Commendation.», <https://www.mementopark.hu/en/concept/commendation/>.
- Mitchell, W. J. T.. «What Do Pictures Really Want?». *October* 77 (1996): 71-82.
<https://doi.org/10.2307/778960>.
- Ovid. *Metamorphoses*. London, England: Penguin Classics, 2004.
- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Icon Editions. Vol. 25, New York: Icon Editions, 1972.

Prop. 92 L (2020-2021). Endringer i helse- og omsorgstjenesteloven og straffeloven m.m. (rusreform – opphevelse av straffansvar m.m.). Oslo: Helse- og omsorgsdepartementet.

<https://www.regjeringen.no/contentassets/5e3c52ef8e4b40ba9f471880c5c5c7a2/no/pdfs/prp202020210092000dddpdfs.pdf>.

Ravnestad, Jan Rye. «Når empatisk rus blir til idioti.» *Hallingdølen* (hallingdolen.no), 2020.

<https://www.hallingdolen.no/meiningar/nar-empatisk-rus-blir-til-idioti/>.

Røssland, Ole Martin. «Ber om at 258 år gammelt kunstverk fjernes.» *Bergensavisen* (ba.no), 2020.

https://www.ba.no/ber-om-at-258-ar-gammelt-kunstverk-fjernes/s/5-8-1314760?onboarding_mod_e=true.

Røsvik, Eirik. «Grønn Ungdom vil fjerne Oslos Churchill-statue.» *VG* (vg.no), 11.06.20 2020.

<https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/9vP6Ql/groenn-ungdom-vil-fjerne-oslos-churchill-statue>.

Sandvik, Hilde. «Slaveri Hjemme Og Ute.» (2015).

<https://www.norgeshistorie.no/grunnlov-og-ny-union/1322-Slaveri-hjemme-og-ute.html>.

Schei, Amanda. «Bydel mener bank er ekskluderende. Vil ha den fjernet.» *Khrono*. (2020).

<https://khrono.no/bydel-mener-bank-er-ekskluderende-vil-ha-den-fjernet/516850>.

Schnitler, Carl W. *Malerkunsten i Norge i det attende aarhundre*. Cammermeyer, 1920.

doi:oai:nb.bibsys.no:997810822344702202URN:NBN:no-nb_digibok_2012070408252.

https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digibok_2012070408252.

Skinner, Quentin. «Interpretation, Rationality and Truth.» I *Visions of Politics : Vol. 1 : Regarding Method*, 27-56, 2002.

Skivenes, Arne. «At det fremdeles vekker debatt er bare bra.» *Bergensavisen* (ba.no), 2020.

<https://www.ba.no/at-det-fremdeles-vekker-debatt-er-bare-bra/o/5-8-1316424?key=2021-10-17T11:41:21.000Z/retriever/7a62243a26d0c3e705533db4bf62a4096ddf94de>.

Skorgen, Torgeir. *Rasenes oppfinnelse : Rasetenkningens historie*. Oslo: Spartacus, 2002.

Solberg, Stig Martin. «Krav om navneskifte på bydel i Bergen som er oppkalt etter slavehandler.»

Nettavisen (nettavisen.no), 2020.

<https://www.nettavisen.no/nyheter/krav-om-navneskifte-pa-bydel-i-bergen-som-er-oppkalt-etter-slavehandler/s/12-95-3423979490>.

Spivak, Gayatri Chakravorty. «Can the Subaltern Speak?». I *Can the Subaltern Speak? : Reflections on the History of an Idea*, redigert av Rosalind C Morris, 21-78. New York: Columbia University Press, 2010.

- . *A Critique of Postcolonial Reason : Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- Stærk, Bjørn. «Ytringsrommets voksesmerter.» *Agenda magasin*, 19.1.2020, 2020.
<https://agendamagasin.no/kommentarer/ytringsrommets-voksesmerter/>.
- Trøen, Tone Wilhelmsen, Isa Maline Isene, Ina Libak, Hulda Holtvedt, Teodor Bruu, Synnøve Kronen Snyen og Torleik Svelle, «Demokratiet står i fare for å miste unge stemmer.» *Aftenposten*. (2020).
<https://www.aftenposten.no/meninger/kronikk/i/39jprP/demokratiet-staar-i-fare-for-aa-miste-unge-stemmer>.
- Velle, Vegard. «Flere tusen har signert krav om å fjerne statuer av Churchill og Holberg.» *Vårt Oslo* (vartoslo.no), 2020.
<https://vartoslo.no/bydel-frogner-haboon-hashi-rasisme/flere-tusen-har-signert-krav-om-a-fjerne-s-tatuer-av-churchill-og-holberg/242443>.
- Wall, Tom. «The Day Bristol Dumped Its Hated Slave Trader in the Docks and a Nation Began to Search Its Soul.» *The Guardian* (theguardian.com/uk), 2020.
<https://www.theguardian.com/uk-news/2020/jun/14/the-day-bristol-dumped-its-hated-slave-trader-in-the-docks-and-a-nation-began-to-search-its-soul>.
- White, Hayden. «Den historiske tekst som litterær kulturgjenstand.» Oversatt av Even Råkil. *Arr* 1, no. 2 (1993). <https://arrvev.no/artikler/den-historiske-tekst-som-litteraer-kulturgjenstand>.
- Young, Robert. *Postcolonialism : A Very Short Introduction*. Very Short Introductions. Vol. 98, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Zanker, Paul. *Roman Art*. Oversatt av Henry Heitmann-Gordon. Los Angeles, Calif: J. Paul Getty Museum, 2010.

Illustrasjoner

- Ill.1: Blumenthal, Mathias. *Rettferdigheten*. 1762. Olje på lerret. Det gamle Råd hus. Bergen.
Fotografert av Alf Andersen.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathias_Blumenthal_justitia.jpg.
- Ill. 2: Skjermdump fra videoopptaket fra drapet på George Floyd.
<https://gfx.nrk.no/oIYXUkRCavh20KfZ1bsbewOIP89rxgPxOeFGuKqAhCeO.jpg>.
- Ill. 3: Fra den allegoriske billedsyklusen Mathias Blumenthal malte i General Fasmers bolig, i dag «Blumenthalrommet» på KODE.
https://kodebergen.no/sites/default/files/styles/large/public/rasmus_blumenthal_0.jpg?itok=WiP1209-justitia.jpg.
- Ill. 4: Takmaleriet i den allegoriske billedsyklusen Mathias Blumenthal malte i General Fasmers bolig, i dag «Blumenthalrommet» på KODE.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_painting_by_Mathias_Blumenthal,_1760,_The_Blumenthal_Room.jpg
- Ill. 5: Nattier, Jean-Marc. *Mademoiselle de Clermont*. 1733. Olje på lerret. The Wallace Collection. London.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_\(1685-1766\)_-_Mademoiselle_de_Clermont_en_sultane_-_P456_-_The_Wallace_Collection.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_(1685-1766)_-_Mademoiselle_de_Clermont_en_sultane_-_P456_-_The_Wallace_Collection.jpg).
- Ill 6: Giorgio Vasari. *Allegoria della Giustizia*. 1543. Olje på lerret. Museo di Capodi monte. Napoli.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_vasari_allegoria_della_giustizia_e_della_verit%C3%A0_1543_Q101_01.JPG.
- Ill 7: Jean Marc-Nattier. *La Justice châtiant l'Injustice*. 1737. Olje på lerret. Privat eie.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_-_Allegory_of_Justice_Punishing_Injustice,_1737.jpg.
- Ill. 8: Andrea Casali. *La fureur d'Athamas*. Ukjent årstall. Olje på lerret. Privat eie.
<http://www.artnet.com/artists/andrea-casali/la-fureur-dathamas-kEAa-JSkUFHrUABFJnMTZA2>.
- Ill. 9: Jan Brueghel den eldre. *Juno i underverdenen*. 1596-98. Olje på kobber. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno_in_the_underworld_by_Jan_Brueghel_the_Elder.jpg.



Ill. 1: Blumenthal, Mathias. *Rettsferdigheten*. 1762. Olje på lerret. Det gamle Råd hus. Bergen. Fotografert av Alf Andersen. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mathias_Blumenthal_justitia.jpg.



III. 2: Skjermdump fra videoopptaket fra drapet på George Floyd.
<https://gfx.nrk.no/oIYXUkRCavh20KfZ1bsbewOIP89rxgPxQeFGuKqAhCeQ.jpg>



Ill. 3: Fra den allegoriske billedsyklusen Mathias Blumenthal malte i General Fasmers bolig, i dag «Blumenthalrommet» på KODE.
https://kodebergen.no/sites/default/files/styles/large/public/rasmus_blumenthal_0.jpg?itok=WiP1209-justitia.jpg



Ill. 4: Takmaleriet i den allegoriske billedsyklusen Mathias Blumenthal malte i General Fasmers bolig, i dag «Blumenthalrommet» på KODE.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ceiling_painting_by_Mathias_Blumenthal_1760_The_Blumenthal_Room.jpg



Ill. 5: Jean-Marc Nattier. *Mademoiselle de Clermont*. 1733. Olje på lerret. The Wallace Collection. London. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_\(1685-1766\)_-Mademoiselle_de_Clermont_en_sultane_-_P456_-_The_Wallace_Collection.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_(1685-1766)_-Mademoiselle_de_Clermont_en_sultane_-_P456_-_The_Wallace_Collection.jpg)



Ill. 6: Giorgio Vasari. *Allegoria della Giustizia*. 1543. Olje på lerret. Museo di Capodi monte. Napoli.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgio_vasari,_allegoria_della_giustizia_e_della_verit%C3%A0,_1543,_Q101,_01.JPG



Ill. 7: Jean Marc-Nattier. *La Justice châtiant l'Injustice*. 1737. Olje på lerret. Privat eie.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Marc_Nattier_-_Allegory_of_Justice_Punishing_Injustice,_1737.jpg



Ill. 8: Andrea Casali. *La fureur d'Athamas*. Ukjent årstall. Olje på lerret.
Privat eie.

<http://www.artnet.com/artists/andrea-casali/la-fureur-dathamas-kEAa-JSkUFHrUABFJnMTZA2>.



Ill. 9: Jan Brueghel den eldre. *Juno i underverdenen*. 1596-98. Olje på kobber.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno_in_the_underworld_by_Jan_Brueghel_the_Elder.jpg.