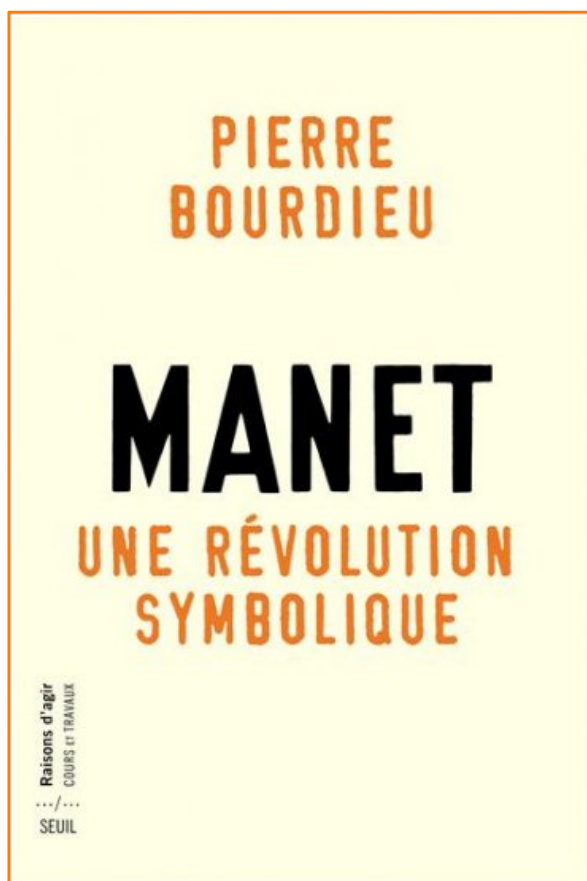


Manet som selvportræt

Anmeldelse af Carsten Sestoft



Pierre Bourdieu: *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu. Seuil & Raisons d'agir, 2013, 775 sider.*

I dette andet bind udskrifter af Bourdieus forelæsninger ved Collège de France fra årene 1998-2000 behandler han den symbolske revolution, som maleren Édouard Manet iværksatte inden for fransk maleri i det nittende århundrede. Selve bogen er endnu længere og mere sammensat end bindet om staten (anmeldt i *Praktiske Grunde*, nr. 1, 2012). Måske er det, fordi min læsning har strakt sig over for lang tid, men forelæsningerne forekommer også i sig selv at være ret

uklart strukturerede – bl.a. fordi Bourdieu ustandselig vælter sine egne planer ved at bruge meget mere end den planlagte tid på indledninger – og have usædvanligt mange digressioner, anekdoter, svar til publikum og stikpiller til diverse samtidige. Begge slags forsinkelser er for så vidt interessante i sig selv, men tenderer mod at gøre de overordnede pointer utydelige.

Udover forelæsningerne, udgivernes forord, to efterskrifter af historikeren Christophe Charle og litteraturkritikeren Pascale Casanova, diverse indekser, reproduktioner af 42 malerier og et par sider Bourdieu-håndskrift indeholder bogen et ufærdigt manuskript fra slutningen af 1980'erne af Bourdieu og hans kone Marie-Claire. Planen var tilsyneladende, at analysen af Manet og hans symbolske revolution skulle have været en del af Bourdieus bog om det litterære felt, *Les Règles de l'art*, som udkom i 1992. Det havde da også været oplagt i den forstand, at Manet revolutionerede maleriet i Frankrig på en endnu mere gennemgribende måde end Flaubert gjorde det for romanen – og med en aldersforskel på kun 11 år virkede de under den samme overordnede historie præget af bl.a. revolutionen i 1848 og det andet kejserdømme. Faktisk er det lidt ærgerligt, at det ikke lykkedes, for nogle af særhederne ved Manets maleri synes at minde om dem i Flauberts romaner af strukturelle grunde – nemlig fordi de begge var kapitalstærke outsiders, som udfordrede de gældende normer og former i deres respektive kunstarter med en særegen derealiserende realisme til følge.

Grunden til at manuskriptet ikke kom til at indgå i *Les Règles de l'art* synes at være, at Bourdieus Manet-projekt var for ambitiøst til at kunne afsluttes inden for den ønskede tidshorisont. Tvivlen om muligheden for at fuldføre projektet nager ham fortsat i den første forelæsning i år 2000 – efter et helt år med Manet-forelæsninger: ”Det er måske lidt bizart at sige sådan noget, men efterhånden som min viden om både Manets værker og deres historiske kontekst vokser – dvs. om socialhistorien og historien om det kunstneriske felt – forekommer det mig tiltagende svært at sige noget, der på én gang er nødvendigt og nyt om det emne, som jeg har været så uforsigtig at vælge.” (s.259) Han

har med andre ord atter en gang bevæget sig ud i et af disse absurd omfattende projekter, hvor han ikke alene skal rekonstruere en kompliceret historisk kontekst, men også beherske hele Manet-litteraturen, som formentlig er enorm. Det var nogenlunde det samme, han gjorde i forsøget på at rekonstruere Flauberts ”synspunkt”.

Tvivlen om det mulige i projektet synes også at få ham til at skifte retning af og til, men at kortlægge disse skift ville kræve et decideret filologisk studium af forelæsningsstøtterne, som jeg ikke har orket i denne sammenhæng. Umiddelbart forekommer det mig mest sandsynligt, at forelæsningerne simpelthen bare er usammenhængende.

Det begynder ellers godt, kunne man sige, idet han i den første forelæsning gør to ting: Dels skitserer han kort nogle af alle de kontekster, han vil indskrive Manet i: det akademiske maleri i Manets samtid, konstruktionen af den moderne kunst gennem Manets symbolske revolution, debatten om moderne kunst og samtidskunst i 1990ernes Frankrig og en mængde andet. Dels viser han Manets tidlige maleri *Frokost i det grønne* og forsøger ud fra billedet at vise den virkning, det havde i eller på Manets samtid, det vil sige, hvilke træk ved billedet, som forekom chokerende og ubegribelige for folk, hvis forståelse af kunst var formet af det akademiske system.

Dette akademiske system bestod i korthed af to statsinstitutioner, dels Ecole des beaux-arts (’kunstakademiet’), som producerede producenterne, og den årlige officielle salon, som indviede (eller konsekrede) de officielt udvalgte værker som kunsværker. En af de ting, som Bourdieu i nogen grad synes at ændre opfattelse af, er netop denne statslige kunstinstitution; eller også er det mere en fremstillingsstrategi, hvor han først lægger vægt på en ting og derpå på det modsatte. I hvert fald skildrer han det første år kunstinstitutionen som dannelsen af et korps, der i weberianske termer kan forstås som en art kirke med monopol på den legitime håndtering af kunstgoder (s. 168). Og det er dette statslige korps, dets monopol og dets ’akademiske øje’, dvs. socialiserede evne til at vurdere og kreere kunsværker i overensstemmelse med den officielle norm, som Manet bryder med i sine værker. Dermed bidrager han til eller skaber den symbolske revolution, som består i at ændre måderne at kreere og vurdere kunst på og i at forandre selve troen på, hvad der er og kan være kunst. Og derved opstår et kunstnerisk felt: ”lidt efter lidt erstattes legitimitetsmonopolet med en kamp om legitimitet mellem folk, som er lige legitime og ikke har andre garantier for deres legitimitet end sig selv – og netop dét er et felt.” (s. 169) Senere i fremstillingen lægger

Bourdieu imidlertid mere vægt på, hvor mange sprækker og uenigheder og interne forskelle der var i dette korps af kunstnere og institutioner med statsmonopol, ganske som der også er i en kirke: Monopolet var ikke monolitisk, selv om det kunne lyde sådan i første omgang.

Ikke desto mindre er det muligt – siger Bourdieu med henvisning til Geraldine Pelles – at det var eksistensen af dette statslige kunstmonopol, som gjorde, at den symbolske revolution, som skabte det moderne kunstfelt, netop fandt sted i Frankrig, som havde været det førende kunstcentrum i Europa i omkring to hundrede år. Der var simpelthen noget at lave revolution imod. I England, hvor kunstmagen var mindre statsligt centraliseret og mere bestemt af mæcener og et egentligt marked, ville en symbolsk revolution af samme art være vanskeligere at forestille sig. På et marked bliver selv det kvalificeret mærkværdige oftest bare ignoreret eller indgår i en subkultur, hvor det ingen betydning har for majoritetskulturen.

Metodisk adskiller Bourdieus projekt sig i princippet ikke fra det, han havde forfulgt gennem flere årtier: Det handler om at forbinde en praksisteori (den dispositionelle handlingsteori) med en teori om felter struktureret af relationer mellem positioner defineret af kapital i en ”genetisk strukturalisme”. Det interessante er den måde, dette projekt specificeres på i forhold til et specifikt felt (malerkunst) i en bestemt periode (det nittende århundrede og den efterfølgende receptions historie).

Hvad vil det sige at forstå malerkunst som en praksis? Først må man ifølge Bourdieu bryde med den skolastiske eller intellektualistiske forståelse af de værker, som en malerpraksis producerer. En sådan forståelse ser værket (*opus operatum*) som et produkt af kunstnerens intention, som fortolkeren har til opgave at afkode og rekonstruere kilderne og inspirationen til: Kunsværket forstås i realiteten som udførelsen af en idé inspireret af diverse kilder i form af tidligere kunsværker. Bourdieu erstatter inspiration og idé med disposition og positionering, idet kunstneren er socialiseret, både i familien og inden for den specifikke aktivitet, som er tilegnet som en inkorporeret kunsten. Dette disponerer kunstneren for at positionere sig på en bestemt måde i korpsen eller feltet – her forstået på den måde, at Manet kom fra en velhavende og dannet embedsmandsfamilie med stor social kapital, som inkluderede relationer til politisk progressive folk, han var oplært efter alle kunstens regler i den lidt marginale salonkunstner Coutures atelier, og han havde et omfattende førstehåndskendskab til kunsthistorien fra rejser i Europa. Resultatet var en på én gang oprørs og konform (han brød aldrig med sin

borgerlige familie) elegantier med en stor specifik kapital, og han udfordrede den officielle salonkunst ikke ved at udføre ideer, men ved at skabe en art parodier, som forholdt sig til den officielle kunsts former, genrer og teknikker med alt det, han havde ”i øjet og i hænderne” frem for i bevidstheden. I sidste ende gik hans maleri videre end parodien ved at gøre maleriet til komposition af todimensionelle flader frem for komposition i salonmaleriets betydning som repræsentation af vigtige mytologiske og historiske – dvs. socialt distancerede – emner i en art malede teaterscener.

Dette er en radikalt forkortet fremstilling af Bourdieus pointe, som han som sagt selv fremstiller ved at indlede forelæsningsrækken med for det første at rekonstruere det chok, som Manets tidlige *Frokost i det grønne* (1863) med sit motiv (nøgen kvinde sammen med samtidige mænd), format (et lærred i et meget stort format, som ellers var reserveret for officielt historiemaleri) og teknik (brud med perspektivet, frontalt lys, summarisk malede flader) var for en samtid, som var vant til salonkunsten. For det andet forsøger han en rekonstruktion af, hvordan man kunne forestille sig at Manet var gået frem i praksis (hans *modus operandi*), da han malede dette billede – det vil sige forsøger at vise, hvordan tilblivelsen er en proces i tid, hvor Manet i praksis maler et motiv på et lærred og udfylder forgrund og baggrund successivt – og derigennem forholder sig til det akademiske maleri i en praksis, som ikke er udførelsen af en idé eller intention, men resultatet af skemaer, fx en kapital af inkorporerede motiver fra kunstens historie, som sidder i hånden og øjet. En sådan rekonstruktion af processen er et dristigt forehavende, som Bourdieu også talrige gange understreger sin utilfredshed med og flovhed over. Vanskeligheden består i, at der som regel ingen kilder findes til etaperne i en sådan skabelsesproces, men selve øvelsen er ligesom rekonstruktionen af chokket en god måde at gøre forskellen på Bourdieus ”genetiske æstetik baseret på en realistisk opfattelse af praksis” (s. 103) og en skolastisk intentionalitetstænkning synlig på: Øvelsen gør det synligt, at Manet ”kunne have gjort noget andet” (s. 121) undervejs i billedets tilblivelse, hvilket understreger, at det færdige værk ikke er så absolut og autonomt, som den skolastiske fortolker netop gør det til.

Hvad angår Bourdieus tænkning i feltbegrebet, tilskriver han Manet en afgørende plads i kunstfeltets historie på samme måde, som han gjorde med Flaubert for det litterære felts vedkommende. På sin vis forholdt de sig til homologe felter, men hvor Bourdieu giver Flaubert (og Baudelaire) æren for at have etab-

leret en antiøkonomisk autonom position på det litterære felt i modstand mod feltets økonomisk dominerende (boulevardteatret og føljetonromanen) og dets dominerede ”sociale kunst” (den sociale og realistiske roman), får Manet æren af at etablere et felt i det hele taget; det sker i en dobbelt modstand mod dels korpset af de akademiske salonkunstnere og dels de nye realister som Courbet og Théodore Rousseau. Det er måske vanskeligheden ved at få disse to forskellige måder at rekonstruere romanens og maleriets socialhistorier, som forhindrede Bourdieu i at inkorporere sine Manet-studier i *Les Règles de l'art*. For man kunne godt vende det om og se Manet på linje med Flaubert som den, der opfinder en antiøkonomisk autonom position på malerkunstens felt, hvor det ”specifikt maleriske” (former og farver i to dimensioner) kan selvstændiggøres. Og man kunne også godt se Flaubert som den, der på linje med Manet skabte et litterært felt mod den stats sanktionerede litterære konservatisme hos Académie française, hvis 40 såkaldte ’udødelige’ siden 1635 havde fastholdt et genresystem fra oldtiden uden plads til romanen, som ikke fandtes på Aristoteles’ tid. (Det var først i slutningen af det nittende århundrede, at Académie française optog sit første primært romanskrivende medlem.) Tilsvarende kunne man sige, at Baudelaire var den digter, der ligesom Manet sprængte den poetiske statskunst indefra ved at underminere den franske klassiks konventionelle sammenhænge mellem former og motiver, herunder selve dens poetiske fundament i form af alexandrineren, det særlige todelte tolvfodsvers, som al seriøs fransk poesi – foruden tragedier og epos – havde været skrevet på i nogle århundreder. Forskellen på de to synspunkter, som Bourdieu anlægger på Manet og Flaubert, synes at angå om fokus er på autonomiproblematikken i forhold til kunstens statslige institutioner eller i forhold til markedet.

Det er dog klart nok, at Bourdieus vægtning i de to tilfælde ikke er tilfældig: De statslige og officielle institutioner var mindre vigtige for litteraturens og især romanens vedkommende end for malerkunstens, som både havde den officielle produktion af producenterne i Ecole des beaux-arts og den officielle produktion af værdien af værkerne i den årlige Salon. Omvendt synes henvendelsen til markedet inden for malerkunsten snarere at virke frigørende end heteronom, som tilfældet syntes at være for litteraturens vedkommende: Kunstnersammenslutninger, der også som en bivirkning fremmede fælles uakademiske æstetikker, sigtede først og fremmest mod at sælge malerier udenom salonen, og et af de store skift i løbet af det nittende århundrede var statens aftagende rolle som indkøber af den officielle kunst (de meget store

historisk-mytologiske lærreder), mens borgerskabet i stigende grad købte malerier af mindre størrelse til dagligstuen, typisk med landskabsmotiver. Efter spørgslen efter en anden og bogstavelig talt mindre billedkunst bidrog således til at underminere den akademiske kunst.

Det er lidt uklart for mig, om dette skift fra markedet til staten som skurk i Bourdieus fortælling er del af et større skift i polemisk kontekst. Måske er det, som Christophe Charle skriver i sit efterord, også Bourdieus reaktion på den fornyede interesse og måske ligefrem rehabilitering af den akademiske kunst, som fandt sted med åbningen af Musée d'Orsay i 1986, dvs. på den tid, Bourdieu begyndte at arbejde med Manet (hans først publikationer om Manet er fra 1987).

Der er talrige andre dimensioner i Bourdieus analyse af den historiske kontekst. Han analyserer blandt andre ting feltet af kritikere i 1863 omkring Manets gennembrud, herunder forfatterens rolle som fødsels-hjælper for billedkunstnerne i den forstand, at de hjalp med at formulere æstetikker og gennem overførsel af symbolsk kapital, fx Baudelaire eller for Manets vedkommende, Mallarmé, hvis tekst om Manet udlægges over flere forelæsninger. Bourdieu studerer ændringer i den sociale morfologi, dvs. ændringerne i antallet af uddannede, som skabte et publikum af bohemer (noget som Christophe Charle i øvrigt anfægter i sit efterord) og et overskud af malere, som måtte finde andre afsætningskanaler end salonen; samt nogle tekniske opfindelser som litografiet og malingtuben, som faciliterede udendørsmaleriet.

Polemiske kontekster er der i øvrigt som altid i rigt mål hos Bourdieu, som jo ikke for ingenting henviste til den ”fornuftens polemik”, der ifølge Bachelard var en væsentlig drivkraft i videnskabens fremskridt i erkendelse. Bourdieu polemiserer således mod kunsthistorikerens helliggørelse af kunsten i almindelighed, men bruger også en del energi på T.J. Clarks marxistiske Manet-analyse, fordi Clark uden videre går ”fra Haussmann til værket” (s. 403), som han siger, det vil sige fra den overordnede historiske kontekst til Manets værker, fra basis til overbygning i marxistisk terminologi: Clark ignorerer i sin forståelse af Manet som skildrer af fremmedgørelsen i det moderne liv betydningen af det specifikke produktions-system, det vil sige feltet og dets sociale mikrokosmos. Bourdieu polemiserer også mod debatten i Frankrig i 1990'erne om samtidskunst og modernisme, og i den sammenhæng langer han også ud efter sin frafaldne tilhænger, kunstsociologen Nathalie Heinich, som han beskylder for ”videnskabelig populisme” (s. 27) – hvad der forekommer ret urimeligt,

givet den nuancerede position, hun indtager i sin meget interessante analyse af, hvad samtidskunsten gør, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, der udkom i 1998, året før forelæsningerne om Manet.

Givet denne mangfoldige polemik mod kunsthistorikere og -sociologer er det ikke helt tilfredsstillende, at det forbliver ret uklart, hvad Bourdieu egentlig mener med, at hensigten i det andet forelæsningsår er at nå til et ”forklarende system af kunstneriske former” (s. 339), og at hans afsluttende værkanalyser virker lidt som en antiklimaks, selv om det muligvis skyldes, at kunsthistorikere og litterater er vant til, at alt det, som Bourdieu har fremstillet i de foregående mange timers forelæsning, bliver pakket ned i den enkelte værkanalyse. Når værkanalysen så står tilbage uden eksplicit sammenvævning med alle forholdene, værket er indvævet i, virker den lidt nøgen. Men uanset om der er noget nyt eller ej i Bourdieus Manet-analyse, så er det under alle omstændigheder for denne læser en imponerende samlet præsentation af Manets værk og kontekst, som man helt afgjort bliver klogere af.

Som Pascale Casanovas efterord siger, er hele Manet-analysen også reflektiv i den forstand, at Bourdieu uden at sige det helt åbent også ser sig selv i Manet. Ganske vist havde Manet en anden og mere borgerlig social herkomst end Bourdieu, men de har – som Bourdieu siger om Manet (s. 454) og om sig selv i *Udkast til en selvanalyse* – begge en splittet habitus, som gør, at de på én gang er in og out (s. 377) i det felt, de virker på, på én gang subversive og underkastede (s. 84). Fælles er således også deres kritiske forhold til akademisme, uanset om den angår maleri eller videnskab (s. 174, 191, 205). Og Bourdieu taler utvivlsomt også om sig selv, når han beskriver Manets ”drama” (s. 61) eller måske ligefrem tragedie, nemlig at blive både angrebet og forsvaret af grunde, som er mere politiske end æstetiske (videnskabelige i Bourdieus tilfælde) (s. 61, 439), idet både forsvar og angreb udgør problemer på hver deres måde, når de sker af de forkerte grunde – det vil sige på et grundlag, som Manet og Bourdieu ikke selv ønskede at blive forsvaret eller angrebet på.

Som med alle den slags analogier, der som uekspliteret også er ukontrollabel (som Bourdieu ville have sagt i andre sammenhænge), er det spørgsmålet, hvor langt analogien holder. Når Bourdieu skriver, at Manet ”laver altid det samme, men i de mest forskellige områder” (s. 301), kan Bourdieu vel med god ret tænke på sig selv også. Men tangerer det ikke selvros, hvis han også tilskriver sig selv den positive variant af eklekticisme, som han finder i Manets anvendelse af skemaer fra hele kunsthistorien (s. 355), eller hvis han

også roser sig selv samtidig med Manet for at have en *immense culture*, en ”umådelig dannelse” (s. 492), men i form af praktisk kunnen, i kroppen, hånden eller øjet frem for som bevidst viden? Eller hvis han ser sig selv som en humanvidenskabens Manet, der iværksætter ”historiens største kunstneriske [videnskabelige] revolution” (s. 141)?

Symbolske revolutioner er vanskelige at forstå, indleder Bourdieu sin første forelæsning med at sige, fordi de, når de lykkes, består i at installere en ny måde at opfatte virkeligheden på, så det bagefter kræver et omfattende historisk rekonstruktionsarbejde at forstå, at den har kunnet opfattes på andre måder. Symbolske revolutioner er derfor også sjældne på så store områder som billedkunst, og det er de vel også på områder som sociologi eller humanvidenskab. Jeg ville bestemt mene, at Bourdieus værk har potentialet til at være en symbolsk revolution i humanvidenskab, men selv om der sandsynligvis bliver læst mere

Bourdieu end nogensinde på alverdens universiteter, er denne revolution på nogle punkter enten fejlslagen eller ikke gennemført endnu: De immanente tendenser i den sociale verden – universiteternes og forskningens verden – som Bourdieu ville revolutionere, har ikke været med projektet, bl.a. fordi universitetets opgave i ’videnssamfundet’ ikke er at uddanne kritiske forskere, men produktiv arbejdskraft, hvilket ikke er ganske det samme, selv om der heller ikke er nogen principiel modsætning. Universiteter med stigende optag og vægt på gennemførelse er heller ikke en egnet social kontekst for et oprør mod akademismen; den tenderer vel mere mod en trist blanding af udvanding af reelle videnskabelige standarder, som kræver en langvarig habitusdannende arbejdsindsats fra både underviser og studerende, og styrkelse af formelle akademiske konventioner, der lettere kan formidles i form af regelsæt.

□

