

Filosofi Hovedfag 2004

Hovedoppgave

# ***Kan kunst defineres?***

*Et essay med hovedvekt på modernismens implikasjoner i forhold til kunstbegrepet*

Daniel Berg-Hansen

*ars longa, vita brevis*

*På et tidspunkt i historien fattet kunsten en beslutning som skulle forandre dens rykte for alltid. I alle år hadde den definert sitt selvbilde ut fra hva de andre fant det for godt å bruke den til. Den hadde tjent menneskenes behov blindt innen alt fra etisk oppdragelse og religiøs propaganda til den borgelige klasses behov for sanselig nytelse eller andre pragmatiske formål. Kunsten besluttet så å erklære seg uavhengig fra alt den tidligere hadde tjent ved aldri mer å skulle bedømmes og defineres ut fra disses kriterier om nytte.*

*Fra denne selvreflekterende uavhengighet begynte kunsten en søken etter sitt virkelige jeg. En ny verden var født, - kunstens egen verden -, og pionerer reiste ut i alle mulige retninger for å kartlegge uoppdaget land. Felles for dem alle var reflekteringen over sitt eget værende, noe som snart gjorde at kunsten knyttet uløselige bånd med filosofien. Jo mer de to sammen søkte å finne den nye, selvstendige kunstens egenart, desto vanskeligere syntes oppgaven. Kunsten hadde med sin autonomi som legitimeringsgrunnlag, ekspandert og transformert seg i så mange nye retninger at en identitetskrise var uunngåelig, noe som skulle prege både kunsten og kunstfilosofien i uoverskuelig fremtid.*

## **Innhold**

Prolog	3
Innledende oversikt over Del I, II og III	5
 <u>Del I: Ulike innfallsvinkler og forsøk på definisjoner</u>	
Innledning	7
A: Om deskriptive definisjoner	9
B: Om estetisk innstilling	11
C: Om institusjonsteorien	17
D: Umulig og unødvendig med definisjon	21
Hvor står vi?	24
 <u>Del II: Om modernisme og estetikk</u>	
Hvorfor er den modernistiske kunst så vanskelig å definere?	27
A: Om kunstens autonomi	29
B: Det subjektive uttrykk – Malerkunstens utvikling ca 1850-1910	33
C: Der kunsten og estetikken skiller lag	38
D: Vesensforskjellige egenskaper?	41
 <u>Del III: Om kitsch og postmodernisme</u>	
A: De modernistiske briller: Kitsch eller kunst	44
B: Postmoderne kunst	47
C: Kitsch som alternativ	49
D: Begrepenes relevans	53
 Avsluttende refleksjoner	 55
Epilog	59
Litteratur	60

## **Innledende oversikt over Del I, II og III.**

I Del I av dette essay skal vi starte med en gjennomgang av enkelte klassiske framgangsmåter og holdninger til spørsmålet om en definisjon av kunst. Enkelte deskriptive definisjoner vil bli nevnt, men ikke drøftet utførlig hver for seg, da kritikken mot en bestemt definisjon gjerne er anvendbar på en annen og dessuten på hele denne klasse av definisjoner.

Den estetiske innstilling, som opprinnelig stammer fra Immanuel Kant, vil deretter bli drøftet som en mulig framgangsmåte til en annen type definisjon av kunst. Den kan si oss noe om kunstens egenart og da særlig med henblikk på menneskets opplevelse av et kunstverk i forhold til opplevelsen av andre objekter.

Den mest kjente kunstteorien i det 20. århundre må sies å være institusjonsteorien. Teoriens grunnlag vil bli gjennomgått, samt dens styrker og svakheter i forhold til å fungere som en fullverdig kunstdefinisjon. Vi skal dessuten se at institusjonsteorien reiser en del spørsmål, særlig i forhold til den modernistiske kunst, som vi blir nødt til å ta med oss videre inn i de to neste delene av essay.

Enkelte filosofer har også ment at en definisjon av kunst er like umulig som den er unødvendig. Temaet vil bli viet plass mot slutten av Del I, før vi oppsummerer hva vi har kommet frem til i vår foreløpige undersøkelse av muligheten for en definisjon av kunst.

Del II vil omhandle forholdet mellom klassisk estetikk og modernismens forståelse av kunstbegrepet. Dette forhold blir særlig viktig i forhold til de problemer som kommer til syne i Del I. Vi vil gjennomgå grunnlaget og forhistorien til modernismen, både ved å se nærmere på ideen om kunstens autonomi, en tanke som kan spores tilbake til Kant, og ved en gjennomgang av den kunsthistoriske utvikling innen malerkunsten fra ca 1850 til 1910.

Mot slutten av Del II skal vi se at våre undersøkelser vedrørende modernismens opphav har ført med seg nye spørsmål som er vesentlige, til og med avgjørende, for kunstens definisjon. Vi skal se at forholdet mellom estetikk og modernisme, mellom tradisjonell og ny kunst, er av en slik art at en revne i kunsthistorien synes å ha funnet sted. Våre nye oppdagelser fører oss så videre inn i Del III, der vi vil undersøke mulige konsekvenser av dette.

I Del III blir begrepene postmodernisme og kitsch trukket inn i diskusjonen som to ulike holdninger til de problemer som har oppstått i Del II.

Postmodernisme blir gjerne brukt som en samlebetegnelse på samfunnets kulturliv som helhet på slutten av det 20. århundre. Som epoke innen kunsten er det derimot mer uklart hva det postmoderne innebærer, både i sitt forhold til sin egenart og til sin forgjenger modernismen.

Modernistiske tenkere, som Clement Greenberg, lanserte i sin tid kitschbegrepet som en motsetning til den modernistiske kunst. På slutten av 1990-tallet, altså etter modernismens slutt, gjorde den norske maleren Odd Nerdrum igjen kitschbegrepet relevant. En vanlig oppfatning er imidlertid at det ikke er rom for et slikt kitschbegrep innen postmodernistisk terminologi. Vi må derfor undersøke begrepene kitsch og postmodernisme i forhold til de problemstillinger som har kommet for en dag i forhold til vårt opprinnelige spørsmål om en definisjon av kunst.

# Del I: Ulike innfallsvinkler og forsøk på definisjoner

## **Innledning**

Spørsmålet om hva kunst er, eller hva som skiller et kunstverk fra andre objekter, har fått en åpenbar relevans ved at spørsmålet nærmest stiller seg selv ved iakttagelsen av det 20. århundres kunst. Spørsmålet åpenbarer derfor seg selv for publikums blotte øyne, og er som sådan av allmenn interesse. Samtidig er spørsmålet filosofisk relevant ved at et tilsynelatende enkelt spørsmål ikke har et like enkelt svar. En naiv publikummer, vandrende rundt i Samtidsmuseet for første gang vil undre seg over de merkelige maleriene, som ikke forestiller noen ting, han vil stusse ved gjenstander han er vant med fra dagliglivet, som nå har en etikett med en kunstners navn på. Ved besøkets slutt vil han muligens ha kommet til den fullgode konklusjon at "hvis dette er kunst, så kan alt være kunst". Han har dermed, i sin naive uvitenhet, kommet frem til det samme som kunsten selv gjorde etter en lang utvikling, nemlig at i prinsippet kan alt være kunst. Men hva er det da som gjør, at ikke alt likevel *er* kunst? Spørsmålet er blitt forsøkt besvart på mange ulike måter og med forskjellige innfallsvinkler. Å definere vil alltid innebære en avgrensning. Det vanlige med hensyn til kunstdefinisjoner har vært å trekke et skille mellom deskriptive definisjoner, de som sier hva kunsten er, og normative teorier, de som sier hva kunsten bør være. Normative teorier og deres forståelse av kunst vil ikke bli diskutert eksplisitt, da innfallsvinkelen i dette essay er å undersøke hva kunsten faktisk er, og da særlig i forhold til de problemer den modernistiske kunst medfører i så måte.

I denne første delen skal vi se nærmere på både deskriptive definisjoner og andre innfallsvinkler til selve spørsmålet om en definisjon. For å illustrere disse kan det være fruktbart med en skissering av kunstens "berørte parter", for å låne et begrep fra etikken:

- |             |   |   |
|-------------|---|---|
| 1 Kunstner  | } | 4 Kontekst (4.1: Tid, 4.2: Kultur, 4.3: Institusjon ) |
| 2 Kunstverk |   |   |
| 3 Publikum  |   |   |

De ulike innfallsvinkler kan deles inn i kategorier som sammenfatter en eller flere av disse forhold:

**A:** De som ser selve kunstverket som det sentrale for et skille mellom kunst og ikke-kunst.

- Her finner vi ulike deskriptive definisjoner som søker å finne nødvendige og tilstrekkelige egenskaper ved kunstverket som skiller det fra andre objekter.

**B:** De som fokuserer på kunstens publikum.

- Teorier som vektlegger iaktakerens innstilling til kunstverket. Stammer i stor grad fra Kant, her diskutert som "estetisk innstilling".

**C:** De som anser kunstens sosiale kontekst som den faktor som best kan beskrive skillet mellom kunstverk og andre objekter.

- I særlig grad institusjonsteorien.

I tillegg skal vi se nærmere på påstanden om at en definisjon av kunst er både umulig og unødvendig:

**D:** Unødvendig og umulig med definisjon.

- Argumenter fra Wittgensteins teori om familielikheter
- Kunst *er* ikke en klasse med nødvendige og tilstrekkelige kriterier.
- Vi har en intuitiv, gjenkjennende forståelse av kunst.



## A: Om deskriptive definisjoner

Det kanskje mest intuitivt riktige ved å søke en definisjon, vil være å se på kunst som en klasse med objekter, kunstverk, for så å finne de nødvendige og tilstrekkelige betingelser for at noe skal kunne havne innunder denne klassen. Hvis man finner en egenskap som er spesiell for klassen "kunstverk", og som samtidig deles av alle representanter for denne, er man godt på vei til en definisjon som skiller kunstverk fra andre objekter. Denne innfallsvinkelen er blitt delt av flere filosofer og kunsthistorikere, og har dermed en rekke forskjellige svar. Felles for dem er at de søker en deskriptiv definisjon av kunst ved å isolere *kunstverket*, for så å sette det opp mot andre objekter i håp om å finne en relevant forskjell.

Av de mest kjente teoriene i nyere tid kan nevnes Clive Bell's "Significant Form". I sin definisjon hevder han at det som deles av all kunst, enten billedlig, skulptur, arkitektur eller andre områder, er en "significant form". En slik egenskap må altså finnes i all kunst, og vil også garantere for et kunstverks berettigelse. I samme ånd har den amerikanske filosofen Suzanne K. Langer hevdet at kunstverk, til forskjell fra andre ting, er "...the creation of forms symbolic of human feeling". En tredje filosof, italieneren Benedetto Croce, har lansert en enkel, men noe vag teori om at kunst er "the expression of intuition".<sup>1</sup>

Forskjellig kritikk har blitt rettet mot alle de overnevnte teoriene, ikke minst kritikk av hele denne typen teorier som fremgangsmåte. Filosofen John Hospers for eksempel, hevder at teoriene er av en slik art at de er bygd opp ved en naturvitenskapelig fremgangsmåte. Konsekvensen av dette blir at de også må tåle den empiriske testen, det vil si muligheten for å dekke det faktiske området teorien dreier seg om, nemlig kunstverk. Tatt i betraktning alle de ulike former for kunst som finnes, og dessuten alle de ulike uttrykksmåtene innen hver av dem, spesielt i det 20. århundres kunst, synes det enkelt å finne et moteksempel mot alle teorier av denne typen. Enten så skiller de ikke kunst tilstrekkelig fra andre ting, eller så ekskluderer de ting fra domenet kunst som åpenbart *er* kunst. Det uunngåelige blir dermed at en slik teori i beste fall blir en generalisering som dekker mye, men aldri all kunst.

Reaksjonene på denne type kritikk har ofte vært å holde fast ved den definisjon man favoriserer, for så å konsekvent hevde at det som faller utenfor ikke er ekte kunst. Problemet blir her at teorien går fra et deskriptivt utgangspunkt, over til å bli normativ. En normativ teori sier hva kunsten *bør* være. Målet med en deskriptiv teori vil nettopp være å dekke hele

---

<sup>1</sup> De tre definisjonene er hentet fra Gordon Graham, *Philosophy of the arts – An introduction to aesthetics*, kapittel 9, side 177

klassen av kunstverk, mens en normativ setter opp betingelser et kunstverk må strebe etter å inneha for å gjøre seg fortjent til definisjonen. Da det ikke er noen som helst universell enighet om at en slik teori er den rette, blir den verdiløs ved å utelate deler av kunst som andre, og ikke minst kunstverdenen selv, ser på som kunst.

Benedetto Croce, som selv står for en slik deskriptiv kunstdefinisjon, innser at det vil finnes eksempler på kunst den ikke kan dekke. Han hevder likevel at en slik definisjon kan være gyldig, fordi det rett og slett ikke *er* et skarpt skille mellom kunstverk og andre ting, for eksempel smykker. Det er ikke bare legitimt med en slik generalisering, men også nødvendig. Dessuten er det ikke spesielt for estetikken. Et skarpt skille kan for eksempel ikke gjøres mellom lys og mørke, der delvis lys også med like stor rett kan kalles delvis mørke.

Om så dette er tilfelle, så gjenstår det problem som har gitt opphav til en rekke andre fremgangsmåter for å definere kunst, nemlig hva denne generaliseringen er om. Helt fra Kant har det vært en usikkerhet om hvorvidt en teori kan handle om verket alene, eller om det viktige er iakttakerens subjektive sinn, en såkalt estetisk innstilling, som vi kommer tilbake til i neste kapittel. I disputten om hvorvidt det viktige er verk eller tilskuer, kom så en tredje mulighet, diskutert senere som institusjonsteorien, som fokuserte på den sosiale rollen, eller konteksten til kunst. På denne måten ble debatten dreid over til å gjelde hva en definisjon eller generalisering skal dreie seg om, er det kunstverket, publikum, funksjon eller attityde?

En mer sosiologisk innfallsvinkel vil poengtere at begrepet kunst ikke er et enhetlig, universelt begrep, verken på tvers av tid eller kulturer. Hva som sees på som kunst i en kultur i en bestemt tid, er ikke utelukkende bestemt av verket, men er et produkt av hele den sosiokulturelle kontekst verket er en uløselig del av. Denne kritikken vil sikte etter å ramme alle forsøk på å definere kunst som om det var en evig, platonisk ide, og ikke en dynamisk størrelse, påvirket av tid og kultur.

Arthur Danto hevder om seg selv at han er essensialist, og dermed også bundet til en tro på at det må finnes noe felles for kunstverk, uavhengig av tid og sted. Samtidig er han klar over, hevder han, at et kunstverk i en bestemt tid, ikke nødvendigvis vil være det i en annen.<sup>2</sup>

Likevel kan troen på en fellesnevner i menneskenes behov for det estetiske være adekvat. I moderne sosialpsykologi er det gjort en rekke eksperimenter som tyder på at opplevelsen av skjønnhet går på tvers av kulturer. Det vil si, mennesker over hele kloden legger de samme egenskaper til grunn for vurderingen av hvorvidt noe er vakkert. Et eksempel på en slik egenskap er at symmetri anses som vakkert, faktisk en tiltrekkende

---

<sup>2</sup> Arthur Danto, *After the end of art*, kapittel 5, side 95-97

egenskap hos det annet kjønn i valget av partner.<sup>3</sup> Slike oppdagelser kan sies å støtte en slags Platonsk idé om skjønnhet som et universelt og evig fenomen. Videre hevdet for eksempel Kant at naturlig og kunstnerisk skjønnhet er en og samme. Til alle tider har mennesker vært i besittelse av den samme følelsen, tiltrekningen mot dette skjønne, som en nedarvet, evolusjonistisk egenskap. Felles for store deler av kunsthistorien er gjenspeilingen av noe skjønt, uansett pragmatisk formål, en fellesnevner. Like fullt er det ikke dermed sagt at det skjønne kan være felles kriterium for kunst. Åpenbart ikke ved den moderne kunsts brytning med skjønnhetsestetikken på attenhundretallet, noe vi kommer tilbake til i del II, eller ved deler av den mimetiske kunst i det antikke Hellas.

Selv om et slikt argument levner et visst håp om noe felles for det vi kaller kunst, enten i nåtid eller fortid, har andre innfallsvinkler vist seg fruktbare ved å søke en kunstdefinisjon som unngår de sterke motargumentene rettet mot de deskriptive teorier som har kommet frem.

## **B: Om estetisk innstilling**

Estetikken slik vi kjenner den i dag, som et selvstendig område innen filosofi, stammer i all hovedsak fra Immanuel Kant. Særlig hans ”Kritikk av den estetiske dømmekraften” ble et fundament for all senere kunstfilosofi, der alle estetiske teorier siden må forstås i lys av den påvirkning denne utøvde på forståelsen av kunst. ”Kritikk av den estetiske dømmekraften” er ikke en enhetlig, estetisk teori, men en del av en større, idealistisk filosofi utbrodert gjennom tre store ”Kritikker”. Kants hovedinteresse i sine estetiske undersøkelser ligger i å undersøke den sinnstilstand mennesket befinner seg i møte med noe en finner vakkert. Samtidig har han også en mer deskriptiv forståelse av hva det innebærer for noe å være et kunstverk, men grensen mellom disse er vanskelig å fastslå, noe som har gitt opphav til usikkerheten skissert i forrige kapittel om hva som skal defineres; verket alene eller betrakterens attityde. Det følger også, at å bruke Kant som opphavsmann til en bestemt teori ved et utdrag fra hans verk, kan være upassende, ved at det heller må forstås gjennom nøye undersøkelse av det helhetlige, filosofiske program han legger frem. Kant vil bli videre diskutert i del II, særlig som opphavsmann til ideen om kunstens autonomi.

---

<sup>3</sup> Se David G. Myers, *Social Psychology 7th edition*, kapittel 11, side 430-431. The McGraw-Hill Higher Education Companies Inc. 2002

En grov skissering av det såkalte ”aesthetic attitude” – argumentet fra Kant, vil likevel være fruktbart her ved at vi med letthet kan se verdien av det i møte med det siste århundrets kunst. Ideen er i hovedsak at *vi skifter innstilling, eller attityde, i møte med et kunstverk*. Denne estetiske innstillingen skiller seg fra den mer praktisk orienterte innstilling vi har til andre objekter. I det vi går i teateret for å se Shakespeares Macbeth tar vi ”et skritt tilbake” ved at vi betrakter det hele som et teaterstykke, eller kunst, og ikke virkelighet. Ved en slik estetisk innstilling ligger skillet mellom et kunstverk og andre objekter ikke så mye i tingen selv som i vår innstilling til den. Spørsmålet, som vi kommer tilbake til senere, er hvorvidt det er verket som får oss til å skifte innstilling, eller om vi bevisst kan innta en estetisk innstilling i møte med verden.

Filosofen George Dickie, avviser imidlertid en slik estetisk innstilling. Det som stanser oss fra å blande oss inn i handlingen i et teaterstykke, hevder han, skyldes ikke en mystisk form for innstilling, men heller at handlingen foregår i et teater.<sup>4</sup> Ved at vi går inn i et teater, vet vi også at handlingen ikke foregår i virkeligheten. Argumentet er imidlertid ikke helt overbevisende, ved at det utelater den estetiske opplevelsen. Hvis vi som publikum skal få en estetisk opplevelse av et teaterstykke eller et maleri, krever dette nettopp at vi lar oss berøre av handlingen, det vil si, vi bruker vår forestillingsevne til å *tro på*, til en viss grad, det som skjer. Den rasjonelle tenkningen som Dickie synes å forfekte da han sier ”vi vet det er usant”, har lite rom for imaginasjonen. Imaginasjonen er det som gjør at vi kan la oss berøre av den illusoriske ”virkelighet” i et stykke, som igjen er det som muliggjør en estetisk opplevelse. Hvis vi hadde hatt holdningen ”vet det er usant” gjennom et helt teaterstykke, ville vi nettopp mistet det essensielle ved det. For å oppfatte det estetiske ved noe, må dermed en estetisk, framfor praktisk eller rasjonell innstilling finne sted.

I moderne gallerier blir dette skillet i innstilling gjort klarere, ved at det ikke alltid er mulig å skille et utstilt kunstverk fra et objekt i dagliglivet. Den naive betrakteren, i eksempelet i innledningen, ville muligens få mer ut av besøket sitt, hadde han vært villig til å se på utstillingen i Samtidsmuseet med en *estetisk innstilling*. Han ville muligens ha fått en oppfatning av at objektene ikke var tilfeldig valgt, men heller plukket ut med det formål å formidle et spesielt poeng, symbolsk eller ironisk i forhold til objektenes plass i *virkeligheten*. Forskjellen mellom estetisk og praktisk innstilling kan utbroderes ved trekke et skille mellom kunst og virkelighet.

---

<sup>4</sup> Arther Danto, *The transfiguration of the commonplace*, side 23

Vi kan si at kunst først blir kunst i møte med en definert virkelighet den skiller seg fra. Felles for kunst er da at den hevder å være kunst og ikke noe annet, for på denne måten å skille seg fra andre ting som ikke er kunst. Ved et slikt syn kan man si at ingenting er kunst med mindre man "tar et skritt tilbake" og betrakter det som kunst, ved en estetisk innstilling. Hvis man lar være å skifte innstilling kan alt defineres som "bare" virkelighet. Selv et mimetisk maleri kan sees på som et vanlig objekt ved å gå kjemisk til verks, analysere blåfargen brukt til å male havet ut ifra hvilke komponenter fargen består av og lignende. Det er først når vi lever oss inn i dette maleriets intenderte innhold, at vi ser den estetiske verdien i det. Dette skillet med virkeligheten blir det essensielle i vårt møte med kunst, enten det foregår ved en bevisst eller ubevisst forandring i innstilling. Ved at vi forandrer innstilling til et objekt, tillater vi også at dette objektet skal formidle oss noe utover sine rent fysiske egenskaper som objekt i virkeligheten. Dette forutsetter naturligvis at objektet har noe å formidle. Denne problemstilling er svært relevant for modernismen og den rådende holdning om at "alt kan være kunst". Det synes å ligge implisitt i dette slagordet at alle objekter har noe ved seg som gjør at de kan oppfattes som kunst. Hvorvidt dette betyr at alt kan formidle noe estetisk er heller usikkert, noe vi kommer tilbake til med diskusjonen av sentrale skikkelser som Duchamp og Warhol.

Spørsmålet som melder seg er imidlertid om det å innta en estetisk innstilling alltid er mulig. De gangene vi har en estetisk opplevelse, synes dette heller å være noe som kommer og griper tak i en, heller enn noe som kan gjøres, som nærmest en fremtvingelse. Man kan likevel si at den estetiske *opplevelsen* ikke kan velges som sådan, men at det likevel er plausibelt å tro at man kan velge å være mer eller mindre åpen for å la seg berøre av noe estetisk. Det vil si, være villig til å forsøke å se det estetiske selv om det ikke gir seg selv til kjenne umiddelbart og uoppfordret. Det er vel også dette som ligger implisitt idet vi sier "å la seg berøre". Å bli berørt innebærer, eller i alle fall kan innebære et bevisst valg. Som følge av dette poeng er det derfor lite håp for å formulere en kunstdefinisjon som sier at kunst er menneskeskapte objekter vi får en estetisk opplevelse av. Man kunne søke å forklare kunst som et sammenfall av hvilke objekter som gir en estetisk opplevelse slik at den estetiske innstilling skjer automatisk som en nødvendig estetisk *omstilling*. I tillegg til at innstillingen ikke med nødvendighet må skje ubevisst vil det dessuten være individuell forskjell på hva som gir en slik erfaring, og dessuten hva som teller som estetisk erfaring. Om kunst i det hele tatt må gi betrakteren en estetisk opplevelse er dessuten en diskusjon relevant for modernismens kunstbegrep og vil bli drøftet nærmere i Del II.

Forholdet mellom kunst og virkelighet er også undersøkt kunstnerisk, gjennom den selvrefleksjon som preger hele utviklingen fra særlig midten av 1800-tallet. Filosofen Michel Foucault så på Manet som en tidlig modernist i det han ikke forsøkte å skjule maleriets grunnleggende forhold, nemlig dets todimensjonale flate.<sup>5</sup> Eller som kunstkritiker Micheal Fried sier:

”...Manet to Stella represents nothing more nor less than the gradual apprehension of the truth that paintings are in no essential respect different from other classes of objects in the world.”<sup>6</sup>

Denne utviklingen i maleriet nådde på mange måter sitt høydepunkt med det tomme hvite lerret. Dette ble den naturlige konklusjon av en stadig økende avstand fra og forakt for den illusoriske kunsten. Her blir det klarere at hovedforskjellen må ligge i den estetiske innstillingen snarere enn i objektet selv. Ingenting skiller da kunst fra andre ting med mindre vi tillater det med vår estetiske innstilling, og i kraft av denne lar objektet bli kunst ved at det formidler noe som den samme gjenstanden ikke ville formidlet, var den sett fra en ikke-estetisk innstilling.

En slik distinksjon mellom kunst og andre objekter er neppe tilstrekkelig for en fullverdig definisjon av kunst. Danto innvender for eksempel at man kan se på hva som helst i verden ut fra en estetisk innstilling. Dette gjør nødvendigvis ikke at alt blir kunstverk ved en slik innstilling. Likevel er Danto av den oppfatning at det finnes noe felles for all kunst, og har i den sammenheng skissert opp kriterier for noe som senere kan utvikles til en helhetlig definisjon. Et av hans poeng er nettopp at grunnen til at Duchamps Ready-mades er kunstverk, er at de uttrykker noe meningsfullt, en kommentar utover objektets funksjon i sin vante plass i virkeligheten. Men å kunne oppfatte en slik kommentar fra et tilsynelatende vanlig objekt, vil vel nettopp kreve et skifte av innstilling, noe som igjen, i ekstreme tilfeller som Duchamp, forutsetter en kontekst der dette er mulig og til og med naturlig å gjøre. (Dette er et viktig poeng i Institusjonsteorien som blir diskutert i neste kapittel). Danto, på sin side, er ingen tilhenger av institusjonsteorien, men åpner likevel for at alt i alle fall *kan bli* et kunstverk ved et skifte i innstilling. Men hvis alt kan bli kunstverk, og da ikke som følge av institusjonsteorien, betyr ikke dette at det allerede er noe *kunstaktig* i alle ting? Noe som riktignok bare kommer til uttrykk hvis vi inntar en estetisk innstilling? Dette synes å bli

---

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Dette er ikke en pipe*, side 90

<sup>6</sup> Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 3, side 86

følgen av å mene, som Danto, at det er noe i selve kunstverket som gjør det til kunst, i motsetning til å mene at alt kan gi en kommentar, i riktig sammenheng, som egentlig er det som utgjør dens essens som kunst.

Videre, innvender Danto, vil det være tilfeller der det vil være direkte uetisk å se hendelser ut fra et estetisk perspektiv, som for eksempel å se en demonstrasjon der folk blir brutalt banket opp av politiet som en slags ballet.<sup>7</sup> Et mulig motargument mot dette som kunst kunne være å forsøke å trekke et skille mellom hva som er intendert å være kunst og hva som ikke er det. Et slikt argument vil imidlertid møte like mange problemer som det løser da det ikke er åpenbart at all kunst må være lagd med det formål å være kunst, og heller ikke at alt som er intendert kunst blir godtatt som det. Rimeligere er det å spørre seg om kunstens egenoppfattelse av sin autonomi i det hele tatt har plass til etiske hensyn. Konklusjonen av kunstens løsrivelse fra alt annet (diskutert i kapittel II A), er i ytterste konsekvens en kunst der etikken er irrelevant for dens kunsthets.

I denne sammenheng og i tråd med argumentet om en estetisk innstilling, behøver vi imidlertid ikke argumentere mot Dantos innvending etisk eller ikke etisk. Det er mer relevant å vise til at vi nettopp skifter til en slik innstilling i møte med deler av den virkelige verden. I det vi nyter en vakker solnedgang i et pastoralt landskap i Syd-Frankrike skifter vi nettopp innstilling fra den praktiske. Vi ser det estetisk skjønne i et naturfenomen som ikke i seg selv kan sies å være et kunstverk. Den samme følelsen kan vi få ved å leve oss inn i et maleri av Poussin, der denne nettopp søker å skildre fenomenet. Maleriet blir et kunstverk ved at Poussin først har valgt en estetisk innstilling til naturen, for så å overføre hendelsen til et lerret på en slik måte at vi kan dele den samme følelsen av å oppleve noe vakkert. Som vist i argumentet ovenfor, kan man også her skifte til en mer praktisk innstilling, både til maleriet av Poussin og til den faktiske solnedgang han skildrer. Vi er mer vant til å automatisk ha en estetisk innstilling til for eksempel et maleri enn til naturen. Dette kan synes paradoksalt ved at mye landskapsmaleri er vakkert hovedsakelig i kraft av å skildre naturen. Vi stusser ikke ved at maleriet i bunn og grunn bare er et lerret med maling, men hengir oss til motivet uten å nøle. Selv om motivet, hentet fra den virkelige naturen, faktisk er det som gir oss en følelse av noe vakkert. Gjennom en spasertur, på vei hjem fra butikken, stopper vi sjelden opp ved alle de ting som kunne gitt oss estetisk nytelse, hadde vi sett det samme motiv i et maleri. Grunnen til dette, ville kanskje Kant sagt, er at vi i vårt daglige liv gir den praktiske fornuften forrang for den estetiske. Slik umuliggjøres da den interesseløse estetiske innstillingen.

---

<sup>7</sup> Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 1, side 22

Nå må vi imidlertid ikke generalisere for mye rundt eksempelet med natur og kunst, da vi risikerer å bli beskyldt for å degradere, på Platon sitt vis, kunsten til en ren kopi av verden.<sup>8</sup> Eksempelet illustrerer heller det faktum at vi faktisk skifter innstilling til den estetiske i møte med mye av virkeligheten og også det Kantianske poeng at opplevelsen av skjønnhet er, eller iallfall kan være, den samme i kunsten som i virkeligheten.

I det vi vender tilbake til de mer moderne gallerier, der de faktiske kunstverkene kan være prikk like som objekter i virkeligheten, blir skillet mellom estetisk og praktisk innstilling av mer åpenbar betydning. Marcel Duchamp startet en utvikling med sin utstilling av et pissoar i 1917, som han ga navnet "Fountain." Senere er mye lignende blitt gjort gjennom det 20. århundret, som for eksempel Andy Warhols suppebokser. Disse suppeboksene er åpenbart ting vi vanligvis ikke har noen estetisk innstilling til. Det blir dessuten vanskeligere å akseptere at vi bør gjøre det. Likevel er det nettopp dette vi tvinges til i møte med suppeboksene når vi besøker The Andy Warhol Museum i Pennsylvania. Til forskjell fra solnedgangen beskrevet ovenfor er det ingen åpenbar grunn til at vi skal se på disse som kunst. Særlig fordi vi aldri ville funnet på å skifte til en estetisk innstilling når vi står i butikken og skal handle suppe til middag. Det eneste som kan få oss på tanken til å skifte innstilling til nettopp *denne* suppeboksen, er at den faktisk står her, i et kjent museum i Pennsylvania, med en etikett signert Andy Warhol. Nettopp dette poeng bringer oss over i en teori som har vært stor gjennom hele det 20. århundret, særlig for sin store forklaringsstyrke når det gjelder å dekke et vidt spekter av den moderne kunst, nemlig "the Institutional theory of art", her diskutert som institusjonsteorien.

---

<sup>8</sup> Særlig i bok X av *Staten* fremkommer en krass kritikk av kunst, da den beskyldes for bare å være en blekere etterligning (mimesis) av verden. Verden er igjen en etterligning av de evige ideene. På denne måten blir kunsten en tredje kopi av de egentlige ideene. Dette er imidlertid ikke det endelige konkluderende synet Platon har på kunst, men en videre diskusjon av dette er ikke relevant her.



## C: Om institusjonsteorien

It is still true that works of art constitute a restricted set of objects. What has changed is that these cannot easily be identified as such, since anything one can think of might be a work of art, and what accounts for this status cannot be a matter of simple recognition.<sup>9</sup>

Institusjonsteorien tar særlig høyde for det poeng at det ikke lenger er mulig å identifisere et kunstverk ut ifra interne kvaliteter i kunstverket selv. Dessuten tas det mer sosiologiske aspektet på alvor, ved at hva som er et kunstverk både kan og vil variere over tid, og dessuten fra kultur til kultur. Med dette som utgangspunkt ble en teori utformet, som søkte en fullverdig definisjon av kunst på grunnlag av eksterne, heller enn interne egenskaper. Institusjonsteorien ble i utgangspunktet formulert av en amerikansk filosof, George Dickie, som følgende:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artefact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the art world).<sup>10</sup>

Den grunnleggende ideen er at det som gjør noe til kunst er at kunstverdenen hevder det er det. En slik definisjon med utgangspunkt i sosial kontekst har den klare fordel at definisjonen aldri vil skille seg fra den kunst som måtte oppstå. Problemet med en mer deskriptiv modell av typen vi så i første kapittel vil være at kunsten plutselig kan ha utviklet seg i en retning som teorien ikke kan beskrive. Kunstnere har enda til gode å lage kunst ut ifra kriterier satt av filosofene. Hvis en slik deskriptiv teori om kunst verken samsvarer med hva kunstnere, kritikere eller publikum ser på som kunst, vil ikke teorien være særlig nyttig. Institusjonsteoriens store forklaringsstyrke viser seg særlig ved at den rommer transformeringen av dagligdagse objekter til kunstverk, noe som er høyst relevant for retninger innen den moderne kunsten.

Til tross for institusjonsteoriens klare fordeler, har den møtt vel så mye motstand som støtte. Da teorien ble lansert, var en vanlig respons at teorien snudde saken på hodet. Dickie hevder at det som gjør noe til kunst er den institusjonelle sammenhengen det er satt inn i, som

---

<sup>9</sup> Arthur Danto, *The abuse of beauty*, kapittel 1, side 18, Carus Publishing Company, 2003

<sup>10</sup> Gordon Graham, *Philosophy of the arts*, kapittel 9, side 183

en utstilling i et galleri, mens man skulle tro at det motsatte var tilfelle, nemlig at noe ble presentert i et galleri fordi det hadde egenskaper som kunst. Dessuten kan teorien synes lite overbevisende ved at konteksten verken er et nødvendig eller tilstrekkelig kriterium for skapelse av kunst. Hva med kunstneren som produserer bilder hjemme, avskjernet fra omverdenen og aldri deltar i utstillinger. Ingen institusjon synes nødvendig for hans kunst. Eller et annet eksempel, kunstneren som henger opp jakken sin i galleriet. Handlingen og konteksten er ikke tilstrekkelig, slik at jakken automatisk blir et kunstverk. For at slike innvendinger ikke skal bli fatale for institusjonsteorien, må institusjonen og kunstverdenen den beskriver, være et mer komplekst sammensatt hele enn det som antas av innvendingene. Teorien må blant annet beskrive ulike roller, som for eksempel *kunstner*, og hva denne innebærer, slik at det å henge opp en jakke og henge opp et maleri er relevant forskjellige handlinger, ved at de gjøres i ulike roller og dermed i den kontekst som følger med disse. Den ensomme kunstner som arbeider hjemme, skaper da kunst i kraft av å være en utøver innen den samme kunstverden til tross for hans manglende tilstedeværelse i galleriet.

En viktigere innvending mot teorien som definisjon er imidlertid at den synes å være sirkulær. Noe er et kunstverk hvis kunstverdenen sier det er det. Men hvordan kan *kunstverdenen* defineres som annet enn den verdenen som beskjeftiger seg med *kunstverk*? Dickie selv innvender at det i dette tilfellet ikke er snakk om en *ond* sirkel.<sup>11</sup> Han kan ha rett i dette, ved at man nettopp henviser til en *autoritet*, noe som ikke vil være enestående for kunst. Men nettopp med hensyn til autoritet synes flere problemer å oppstå.

Andre definisjoner som definerer et begrep ut fra en autoritet, som for eksempel hva som er en kriminell handling, gjør dette i kraft av at autoriteten har klare retningslinjer og betingelser for hva som gjør at en handling er kriminell.<sup>12</sup> Skal man godta en kunstverden som autoritet, må man godta at denne har slike eksplisitte betingelser for at noe skal kunne være et kunstverk. Da er man igjen tilbake der vi startet i første kapittel, med å redegjøre for nødvendige og tilstrekkelige betingelser, som jo nettopp er det institusjonsteorien søker å komme utenom.

Et neste problem er hvorvidt det kan sies å eksistere noen autoritet i kunstverdenen, med universell rett til å hevde at noe er kunst fremfor noe annet. Danto hevder at det er et kunsthistorisk faktum at det på 1960-tallet, som kanskje var den tiden det var mest aktuelt å henvise til institusjonsteorien for å forklare retninger som Pop Art, langt fra eksisterte noe

---

<sup>11</sup> Gordon Graham, *Philosophy of the arts*, kapittel 9, side 184

<sup>12</sup> Eksempelet hentet fra Gordon Graham, *Philosophy of the arts*, kapittel 9, side 184

enhetlig kunstverden. Det var heller snakk om en mengde forskjellige grupper kunstnere og kritikere, som var villig til å benekte de andres retninger som kunst.<sup>13</sup> Historien viser også flere eksempler på refuserte arbeider som like etter blir godtatt som kunst. Både Manet og Duchamp er på hvert sitt sted i historien eksempler på pionerer som har utvidet kunstbegrepets grenser. At kunstverdenen så å si justerer sin definisjon som i begge disse tilfellene, viser at dens autoritet ikke er å forstå som den nødvendige betingelse å henvide til i en definisjon av kunst. For å bruke eksempelet om hva som er en kriminell handling igjen, vil lovverket også kunne begå en feil den senere retter opp. Forskjellen er at i det siste eksempelet er en feil begått i forhold til et bestemt lovverk, ett fastsatt sett med regler. En kriminell handling kan ikke bli en lovlydig handling med mindre loven forandres. Et kunstverk som først blir refusert, for så å godtas som kunst, blir ikke dette i form av noen slike regler, og det er her dens autoritet synes å mangle det nødvendige fundament som er nødvendig for å kunne bruke *kunstverdenen* som autoritet i en kunstdefinisjon.

Selv om vanskelighetene er store for å fastholde institusjonsteorien som definisjon, behøver vi ikke straks å forlate ideen om en mer ekstern tilnærming til forståelsen av kunst. At noe som er tilsynelatende likt for det blotte øyet, kan ha ulik betydning i ulike sammenhenger er ikke enestående for kunsten. I Giottos fresker i kapellet i Padua har kunstneren fremstilt Kristus i flere ulike situasjoner. Felles for de er at Jesus i hver av fremstillingene løfter en arm. Meningen med gesten er imidlertid forskjellig, selv om hevingen av armen ser ut til å være den samme. I ett bilde velsigner frelseren Jerusalems folk, i det neste brukes den samme gesten til å utvise myntvekslerne fra tempelet.<sup>14</sup>

På en tilsvarende måte kan vi si at det samme objektet får ulik betydning i ulike sammenhenger, ved at Duchamps urinal i dagliglivet blir sett på som en praktisk innretning, mens det samme urinal blir sett på som et kunstverk når det er plassert i en utstilling. Sagt på en litt annen måte, Duchamps urinal er ikke et kunstverk *i kraft av* sine fysiske egenskaper som urinal, men *til tross for* disse. Et annet eksempel er Andy Warhols "Brillo Box". Denne er ikke et kunstverk på grunn av sitt design, som faktisk ble lagd av en lovende kunstner, men til tross for dette og de andre fysiske egenskaper den måtte inneha.<sup>15</sup> Man kan så spørre seg

---

<sup>13</sup> Arthur Danto, *The abuse of beauty*, kapittel 1, side 24

<sup>14</sup> Eksempelet er i hovedsak hentet fra Dantos *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 1, side 4. Danto bruker det imidlertid til inntekt for et noe annet poeng enn det jeg argumenterer for her.

<sup>15</sup> Det vil si, Warhol selv valgte gjenstander han selv synes var vakre i tradisjonell estetisk forstand. Opphøyelsen av disse til kunst skyldes imidlertid noe annet enn gjenstandens design, noe vi vil komme tilbake til i både Del II og Del III. Som vanlige objekter er dermed ikke Warhols kunst så interessant isolert sett. Mer interessant er det å se hvorfor denne kunsten, og ikke minst ham selv, ble så populær. Hvorvidt Warhol var et kunstnergeni kan diskuteres. At han var et geni innen markedsføring bør imidlertid være hevet over enhver tvil.

hva som gjør at "Brillo Box" er et kunstverk, når de fysiske egenskapene er mindre relevante. Er "Brillo Box" et kunstverk bare fordi det er plassert i en utstilling? Ikke helt, for et vanlig svar ville heller være at "Brillo Box" er et kunstverk i kraft av den kommentar det gir ved nettopp å være en del av en kunstutstilling. Men da ser vi at objektets fysiske egenskaper likevel ikke er irrelevante som sådan, fordi Warhols Brillo Box gir en annen kommentar i en utstilling enn for eksempel Duchamps urinal. *Kommentaren* blir likevel selve kunstverket, og denne igjen må utledes av dens fysiske egenskaper, selv om ikke objektets tinglighet er det som gjør det til kunst.

Objektet blir altså et kunstverk ved å uttrykke noe mer enn sine fysiske egenskaper: Kunst = Objekt pluss x. Men dette alene blir ikke tilstrekkelig, forutsatt at vi kunne avgrense x tilfredsstillende. Poenget blir at den kommentaren objektet uttrykker, som gjør det til et kunstverk, ikke ville vært mulig uten rammen av en godkjent *kunstutstilling*, forutsett av institusjonsteorien. For å si det litt annerledes; det som *gjør* objektet til kunstverk, er sammenhengen det er satt i, når objektet så er *blitt* et kunstverk, uttrykker det noe annet enn det samme objektet gjorde før det ble et kunstverk. Slik står denne kunstens (les: Ready-made og Pop Art) autonomi i et avhengighetsforhold til institusjonen, mens den på samme tid brukes som det tydeligste eksempel på kunstens autonomi. ( Se kapittel II A)

Et relatert poeng, eller en annen innfallsvinkel til problemet, kan være at utstillingen gjør det mulig for oss som publikum å *betrakte* det som kunst, det vil si, innta en estetisk innstilling til objektet, jamfør kapittel 1B. Vi ville neppe funnet på å gjøre dette i dagliglivet til Duchamps urinal eller Warhols "Brillo Box". Men tilbake til institusjonsteorien; det som vil skje hvis vi fjernet disse gjenstandene fra en utstilling, og plasserte dem i sin normale kontekst, vil være at de opphører å være kunstverk. Teorien sier jo som vi har sett, ikke noe om det spesielle objektet, men sammenhengen. Kunstverdenen som *autoritet* sier ikke at alle urinal er kunst, heller ikke at ett spesielt urinal er kunst, men heller det at et urinal *kan være kunst* hvis det er plassert i en kunstnerisk kontekst.

Her er vi tilbake ved det utilfredsstillende ved teorien, den forutsetter en sirkularitet som resulterer i at den egentlig ikke sier så mye om kunst i det hele tatt. På samme tid har vi sett at det ikke er noe ved kunstverket i seg selv som kan skille det fra andre objekter, da Ready-made-kunst og Pop Art begge består av gjenstander prikk like de vi finner utenfor kunstens domene. Slik blir institusjonsteorien både en forutsetning for- og avhengig av den estetiske innstilling. Forutsetning, som vi tidligere har sett, ved å skape et rom der det er naturlig å innta en estetisk fremfor en praktisk innstilling, og avhengig av, ved at den moderne

kunst beskrevet, ikke ville blitt godtatt som kunst uten publikums villighet til å skifte innstilling.

Særlig erkjennelsen av at den modernistiske kunst kan være uatskillelig fra andre objekter har ført til at mange har hevdet at en definisjon av kunst som klasse er umulig, noe vi vil se nærmere på i neste kapittel.

## **D: Umulig og unødvendig med definisjon**

Wittgenstein fremsatte i sitt verk "Filosofiske Undersøkelser" det argument som de fleste senere filosofer bygger på for å hevde at en definisjon av kunst er både umulig og unødvendig.<sup>16</sup> I hovedsak går argumentet ut på at hvis vi går empirisk til verks ved å undersøke all kunst, så vil vi ikke finne noen egenskap felles for disse. Dette utelukker at det kan finnes nødvendige og tilstrekkelige kriterier for hva kunst er. I de tilfeller vi søker en slik definisjon, er dette mulig fordi vi søker å definere en klasse, som nettopp deler slike egenskaper. Filosofer og estetikere har gjennom historien hatt en misoppfatning om at kunst er en slik klasse, med de egenskaper nødvendige for å formulere en definisjon. Hvis vi går til kunsten og ser, hevder Wittgenstein, vil vi ikke finne nødvendige eller tilstrekkelige egenskaper, men heller ett nettverk av likheter på kryss og tvers av kunsten.

Det mest kjente eksempelet fra Wittgenstein er sammenligningen med *spill*. Hva er det alle spill har til felles?

Don't say: "There must be something common, or they would not all be called *games*" –but *look and see* whether there is anything common to *all*- For if you look to them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships... a complicated network of similarities, overlapping and criss-crossing.<sup>17</sup>

Den fremgangsmåte man må bruke for å klargjøre hva som faller inn under et begrep, er altså den empiriske. Ved å gå til begrepets faktiske domene, det være seg *kunst* eller *spill*, vil vi få den kunnskap som er nødvendig for en videre klargjøring av begrepet.

---

<sup>16</sup> Fra Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, kapittel 5, side 77-78

<sup>17</sup> Fra Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 3, side 57-60

Når vi igjen vender tilbake til kunsten, og da særlig det 20. århundrets mangfold av uttrykksformer, synes det plausibelt å hevde at man, med det blotte øyet, umulig kan finne en egenskap felles for all kunst. Morris Weitz, som er kanskje den største forkjemperen og videreføreren av Wittgensteins syn, eksemplifiserer med følgende:

If we actually look and see what it is we call art, we will also find no common properties- only strands of similarities..."Art" itself is an open concept. New conditions and cases have constantly arisen and will doubtless constantly arise: new art forms, new movements will emerge...<sup>18</sup>

Dette behøver imidlertid ikke bety at en definisjon er umulig. For det første kan det godt være riktig at det ikke all kunst deler en lett gjenkjennbar egenskap. Dette behøver ikke bety at det ikke finnes noe som er felles. Det betyr heller at denne egenskapen, hvis den finnes, ikke åpenbarer seg for det blotte øyet, slik at vi må grave dypere i konseptet kunst og heller se etter bakenforliggende egenskaper. Å avfeie muligheten for en definisjon på et slikt empirisk grunnlag blir for enkelt, ved at det synes opplagt at hva det enn er som er felles for Beethovens 7. symfoni og Rodins Helvetesport, så er ikke dette en umiddelbar gjenkjennbar egenskap.

For det andre virker det som om Weitz hevder en definisjon er umulig på grunnlag av at nye former og typer av kunst vil komme, som en definisjon ikke vil dekke. Det følger imidlertid ikke logisk at en definisjon skal behøve å utelate den kreative utviklingen. Definisjon på "levende organisme" utelater på ingen måte evolusjonen.<sup>19</sup> Det viser, på den annen side, at en definisjon av kunst nettopp ikke *kan* være basert på gjenkjennbarhet, siden det er sant at kunstformer har oppstått, og vil oppstå, som ikke bærer noen åpenbare, synlige likheter med tidligere former.

Dette bringer oss videre til den andre delen av Wittgensteins, og senere Weitz' argument. En definisjon er ikke bare umulig, men også fullstendig unødvendig. Tankegangen synes å være at: Vi har en intuitiv forståelse av hva vi henviser til når vi snakker om kunst. Tilbake til sammenligningen med spill; et helt nytt spill kan bli funnet opp i morgen som ikke møter noen tidligere kriterier for hva et spill er. Vi vil likevel kunne gjenkjenne det som spill på grunn av vår kompetanse i bruken av ordet. Som vi har sett kan dette vanskelig overføres

---

<sup>18</sup> Fra Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 3, side 59

<sup>19</sup> Eksempel fra Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, kapittel 5, s 79

til kunsten, da nye kunstformer langt fra er intuitivt gjenkjennbare som kunst. Likevel er det et poeng verdt å merke seg at til tross for det enorme mangfoldet som finnes av kunst, har de fleste en god oppfatning av hva som henvises til. William Kennick skriver:

Where there is no mystery, there is no need for removing a mystery and certainly none for inventing one.<sup>20</sup>

Kennick beskriver så sitt “Warehouse example”: En mann blir sendt inn i et stort varehus, med beskjed om å hente ut alt som er kunst. Gjenstandene er av alle mulige slag, men mannen har rimelig god suksess når det gjelder å skille kunst fra andre ting. Han kommer ut igjen med malerier, vaser, skulpturer og poesibøker. En estetiker vil måtte innrømme, hevder Kennick, at mannen ikke innehar noen god definisjon av kunst. Videre vil han neppe ha like mye hell med utvelgelsen av gjenstander hvis han blir bedt om å hente alt med som har ”Significant form” eller en annen deskriptiv kunstteori.

Kennicks poeng er at mannen kjenner igjen et kunstverk når han ser det, uten å nødvendigvis kunne redegjøre for hva kunst er hvis han ble spurt. Vi vet med andre ord godt hva kunst er, så lenge ingen spør oss om det. Dessuten vil deskriptive teorier som ”Significant form” være mer forvirrende enn til hjelp, all den tid da begrepet kunst *fungerer* bedre som generalisering for klassen enn noen slik teori.

En åpenbar innvendig mot selve eksempelet skissert kommer klart frem av mye av den moderne kunst vi tidligere har diskutert. Det er mulig å tenke seg et varehus, helt likt det forrige, der gjenstandene også er like, hvor kunstverkene nettopp ikke består av like intuitivt gjenkjennbare ting. I et slikt tilfelle vil det ikke hjelpe å være kompetent i forhold til begrepet ”kunst”. Kennick har rett i at en deskriptiv teori heller ikke vil hjelpe ham stort i en slik situasjon.

Det generelle poenget blir at en definisjon av kunst, aldri vil kunne begrenses til en teori om hva øyet ser. Mannen i varehuset som med rimelig god suksess klarer å plukke ut kunstverk, gjør dette i kraft av en generalisering om kunst. En slik generalisering kan kun fungere i en tid med kunstnerisk stabilitet, innen en epoke så å si, slik at en induktiv slutning vil være rimelig fruktbar. Både Kennick og Weitz mener at en definisjon er umulig siden nye kunstformer vil oppstå, som sprenger tidligere grenser. Men av dette følger bare at en *generalisering på induktivt grunnlag* ikke vil holde. Videre synes det klart at en definisjon

---

<sup>20</sup> Fra Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 3, side 60

basert på Wittgensteins "look and see" ikke vil være mulig, i den grad den bygger på synlige egenskaper i kunsten. Man vil ikke nødvendigvis finne en definisjon som hjelper mannen i varehuset til perfektjon i å skille kunst fra andre ting. Men ved å lete etter andre egenskaper enn de som er umiddelbart synlige, er det ingen ting i motargumentet som tilsier at en definisjon vil være umulig. En definisjon vil heller ikke være unødvendig, siden en generalisering, som vi har sett, kun vil fungere noenlunde tilfredsstillende innen en avgrenset periode. Mannen i varehuset vil muligens ikke lykkes *med* en definisjon heller, men det er ikke utenkelig at han ville blitt litt flinkere.

## Hvor står vi?

Etter en gjennomgang av punktene A, B, C og D har vanskelighetene ved en definisjon av kunst vist seg å være mange. Vi har imidlertid sett at det ikke følger at en definisjon er logisk umulig. Wittgenstein hevdet, at letingen etter en kunstdefinisjon gjennom tidene, har vært "...one of the great vagrant crusades of misplaced intelligence"<sup>21</sup>. Hans syn, er åpenbart at å lete etter noe som ikke kan finnes, er en utrolig sløsing av intelligens.

Det vil likevel være svært feil å hevde, at vi ved gjennomgangen av ulike forsøk på en definisjon av kunst, ikke har blitt noe klokere. Det synes klart, at alle de forskjellige innfallsvinklene har noe for seg i forhold til ulike typer av kunst. Et eksempel er institusjonsteorien. Selv om den ikke fungerer tilfredsstillende som en holdbar definisjon av kunst, er denne innfallsvinkelen bedre egnet enn noen annen til å belyse de implikasjoner den moderne kunst, og særlig da Ready-made og Pop Art fører med seg. Den viser særlig det aspektet ved mye kunst, som igjen kommer klart til uttrykk i disse to former, at kunst uttrykker noe *på tross av* heller enn *på grunn av* sine fysiske egenskaper, i betydningen de fysiske egenskaper objektet har som er relevante for dens eksistens i virkeligheten.

Dette kan utdypes i et artig eksempel: Ducamps "Fountain" som kunst har ingenting med urinalets praktiske funksjon å gjøre. Videre så vi at Warhols "Brillo Box" heller ikke har noe med selve objektets utforming å gjøre, selv om designet på boksen, lagd av en kunstner, kunne være av selvstendig, estetisk verdi. Er det så videre mulig å tenke seg en ekte Rembrandt, stilt ut av en avantgardekunstner i et galleri, omgitt av annen moderne kunst, for

---

<sup>21</sup> Fra Arthur Danto, *The transfiguration of the commonplace*, kapittel 3, side 58



så å betrakte denne som kunst *på tross av* sine ellers estetiske egenskaper, nemlig at det er et kjent maleri av en anerkjent kunstner? På samme måte som med Warhols "Brillo Box", må vi kunne anta at maleriet i denne sammenhengen uttrykker noe annet enn selve maleriets estetiske egenskaper. På denne måten kan vi tenke oss at bildet blir kunst i dobbel forstand, ved at det uttrykker avantgardekunstnerens poeng i denne sammenheng, og Rembrandts geni i en annen sammenheng. Verket kan altså betraktes som kunst på to ulike måter, som et modernistisk installasjonsverk, eller som Rembrandts verk, men ikke begge to samtidig.

Her kan dessuten forklaringsmodellen om estetisk innfallsvinkel være relevant. For å se et vanlig objekts kunstneriske egenskaper i en moderne utstilling, er vi nødt til å innstille oss på å nettopp *se noe mer* enn de praktiske egenskaper det samme objektet har i dagliglivet. Eksempelet over med Rembrandt vil gjøre at vi må anstrenge oss ekstra for å se den nye sammenhengen som relevant i en modernistisk utstilling. Det vil virke noe absurd, ved at vi nærmest automatisk og ubevisst inntar en estetisk innstilling til et maleri av en slik kvalitet. Det er denne bevisstgjøringen av å se etter noe annet enn de rent fysiske egenskapene, som kommer klart frem i den modernistiske utstilling, selv om det i bunn og grunn er det samme som skjer. Et barokkmaleri er heller ikke annet enn maling på et lerret. Den estetiske opplevelsen får vi først ved å se forbi dette, lar oss rive med av illusjonen det skaper, så å si.

Dette fører imidlertid til et nytt problem som igjen kan eksemplifiseres. Vi kan tenke oss at en maskin sprøyter tilfeldig maling utover et lerret. Ved et statistisk mirakel blir et av bildene nøyaktig likt Rembrandt-maleriet beskrevet ovenfor. I forhold til det forrige eksempelet, er det ingen grunn til å anta at dette ikke er kunst, verken i en modernistisk utstilling, eller sett i annen sammenheng. Problemet er imidlertid at de færreste vil være enig i at et slikt tilfeldig maleri har samme verdi som en Rembrandt. Man kunne muligens gå med på maleriet som kunst i den moderne utstillingen, da maleriet ikke skiller seg på noen relevant måte fra en annen gjenstand, som i dagliglivet ikke er kunst. Det er likevel sannsynlig at verken kunstnere, kritikere eller publikum ville godta dette tilfeldige maleriet som en Rembrandts likeverdige. Dette til tross for at begge uttrykker nøyaktig det samme gjennom et identisk motiv. Hva var det så ved teorien som gikk galt?

Som vi har sett, har en teori om kunst enda til gode å dekke alle mulige kunstformer, og ikke minst tankeeksperimenter i forhold til disse. Det synes likevel klart at vi gjennom undersøkelse av ulike fremgangsmåter og forslag, får en bedre forståelse av hva kunst faktisk er, eller kan være. Særlig gjennom å kombinere disse teoriene, kan vi tegne oss et bilde av

kunstens vesen uten å kunne gi en fullgod, avgrenset definisjon. Vi får en langt mer reflektert holdning til selve kunstbegrepet og ulike forståelser av dette. Noe som er uunnværlig, særlig med tanke på en videre diskusjon av problemer spesielt knyttet opp mot det 20. århundres kunst, som jo er den epoke som har voldt mest bry for en fullstendig definisjon.

## Del II: Om modernisme og estetikk

Jeg vil betegne modernisme som den intense, nesten overdrevne, selvkritiske tendensen som begynte med filosofen Kant<sup>22</sup>

### **Hvorfor er den modernistiske kunst så vanskelig å definere?**

Samtidig som modernismen ikke kan forstås uten sin kunsthistoriske bakgrunn, synes den også å være en anti-tese til alle de premisser den før-modernistiske kunsten bygde på. Litt enkelt kan man si at dette underbygges av det faktum at Institusjonsteorien er den teori som fremstår intuitivt sterkest i forhold til modernismen, ved at den nettopp vender seg bort fra kunstverkets natur. Som vi har sett i eksempelet ovenfor med Rembrandt som kunst i to kategorier, synes det i slike ekstreme tilfeller å være snakk om to vesensforskjellige begreper, heller enn kunst som betegnelse på de begge. Det er her snakk om hvorvidt det finnes *kontinuitet* i kunsthistorien eller ikke. Hvorvidt bestrebelsene på å innordne all kunst i et enhetlig kunstbegrep er fruktbare, eller om man kan fri seg fra definisjonsproblemet ved å hevde at den strengt modernistiske og avantgardiske kunst, rett og slett er vesensforskjellig fra annen kunst, i og med at deres premisser gjerne er motstridende.

Thierry de Duve hevder at den eneste måten å redegjøre for Ready-madens eksistens som kunst i kontinuitet både med fortid og fremtid, er å hevde at setningen ”dette er kunst” er en setning som uttrykker en estetisk dom.<sup>23</sup> Fordi alt som kan erfares, også kan erfares estetisk, og dermed også som kunst, foreligger et sammenfall av kunst og estetisk erfaring, hevder han.<sup>24</sup> Den klassiske smaksdommen ”Dette er skjønt”, gjør imidlertid ikke Duchamps urinal til kunst, fordi den ville henviser til noe ved selve urinalet og dets utforming. Setningen ”dette er kunst” derimot henspiles ikke på objektets fysikk som gjenstand for estetisk nytelse, men heller til tross for denne, som vi har sett tidligere. ”Dette er kunst” er da heller ingen estetisk dom ved at den ikke baseres på smak om hvorvidt noe er vakkert eller ikke. Setningen kan ikke utledes fra objektet selv og dens utforming eller dens forhold til oss som subjekt, slik ”dette er skjønt” kan. For å si det på en annen måte, og i tråd med Adorno; den

---

<sup>22</sup> Clement Greenberg, ”Modernistisk maleri”, *Den modernistiske kunsten*, side 141

<sup>23</sup> Thierry de Duve: *Kant etter Duchamp* s 186

<sup>24</sup> Hva med naturen, og dens evne til å gi oss estetiske opplevelser?

moderne kunsten skal ikke lenger appellere til hjertet og følelsene, men til hjernen og fornuften. ”Dette er kunst” appellerer til det rasjonelle intellektet og er derfor ingen smaksdom eller estetisk dom. Slik kan de to setningene ”dette er skjønt” og ”dette er kunst” være pekepinner for forståelsen av kunst før og kunst etter Ready-maden.

Et relatert aspekt ved den moderne kunst er dens forhold til publikum. Det brede lag av folket har aldri helt godtatt at kunsten tok livet av følelsene og narrasjonen. Den har i stor grad mistet sin rolle som gjenstand for nytelse. Ved at skjønnhetsestetikken forlot kunsten, ble den fullstendig unyttig ved en gammel forståelse av den. Slik krever det nye en radikalt forskjellig innfallsvinkel enn tidligere tiders kunst. Aristoteles sa en gang at gjenkjennelse i kunsten er kriteriet for dens værensberettigelse. Ved at den modernistiske kunst ble mer og mer innadvendt og filosofisk i forhold til seg selv, mistet den i stor grad denne kommunikasjonsevnen til publikum, eller i hvert fall til et publikum som selv ikke var skolert i kunstens stadig raskere utvikling. Ser man etter den gamle kunsts verdier i den nye blir den overflødig og omvendt. Slik krever den moderne kunst å bli forstått på sine egne premisser.

Filosofen Ricoeur hevder med rette at kunsten må springe ut av en samfunnsmessig horisont for å ha plass i en sosial kontekst. Ved et slikt syn er kanskje ikke kunsten så radikal likevel, men i større grad et produkt av samfunnets utvikling som helhet. For selv om modernismens grunnleggende premisser skiller seg mye fra den før-modernistiske, er ikke dette et plutselig brudd, men et resultat av en utvikling over tid. Denne utviklingen er derfor essensiell for den videre diskusjon av kunstens definisjon og vesen, særlig med hensyn til det problematiske forholdet mellom ny og gammel kunst.

I de neste to kapitler skal vi se nærmere på denne utviklingen, men fra to forskjellige innfallsvinkler. Den ene med hovedvekt på kunstens autonomi, en tanke som ble født i opplysningstiden, den andre med fokus på malerkunstens utvikling fra ca 1850 til ca 1900, og da med det subjektive uttrykk for øyet. Disse to ulike innfallsvinkler er ikke motstridende, men illustrerer to veier å gå for å forstå modernismens opphav.

## A: Om kunstens autonomi

Etter hvert som fornuften perfektioneres, vil dømmekraften i stadig større grad foretrekkes fremfor fantasien, og følgelig vil poetene bli satt stadig mindre pris på. De første forfatterne, sies det, var poeter. Jeg kan meget vel tro det; de kunne knapt være noe annet. De siste forfattere vil være filosofer.

25

Autonomi er et begrep som gjerne oversettes med *selvlovgivende*. At noe er autonomt innebærer derfor en større eller mindre grad av selvstendighet, men i forhold til hva? Spørsmålet om hva denne selvstendigheten eller autonomien innebærer, er det spørsmål som kunstens historie de siste 200 år har besvart på noe ulike måter, men med stor selvsikkerhet. Den autonome kunst er nemlig blitt det fremste legitimeringsgrunnlag for hele den modernistiske epoke. Tanken om autonomi stammer fra opplysningstiden, og særlig Kant. Vel så viktig som hva autonomien var ment å innebære, er de senere kunstneres forståelse av den, i og med autonomibegrepets sentrale plass i moderne kunst.

Kants ideer om autonomi har i stor grad å gjøre med fornuftens autonomi. Like fullt som den skulle innebære selvstendighet, var også begrepet avgrenset sentralt. Kant hevdet at fornuften er autonom. Objektive prinsipper for natur og moral (jamfør Kants to første Kritikker), må etableres med henvisning til subjektets egen aktivitet. At viljen for eksempel har en evne til å underkaste seg en universell morallov, kan bare forklares ved å hevde at fornuften er selvlovgivende, autonom.

Videre hevder Kant at det finnes forskjellige former av den samme fornuft som er likeverdige. Likeverd innebærer en avgrensning av fornuft som endelig og gyldig innenfor sitt område, men ikke forstått som løsrevet fra virkeligheten. De utsier jo nettopp noe om den samme virkelighet, men med hvert sitt sett av fornuftsprinsipper som ikke kan utledes fra hverandre. Den rene og den praktiske fornuft må, som følge av å utsi noe om den samme virkelighet, ha en relasjon til hverandre, men uten at autonomien går tapt.

Dømmekraften er den tredje av menneskets grunnleggende evner som skal forene de to første, nemlig forstanden og fornuften. Skjønnheten blir for Kant bevisstheten om et før-begrepslig harmoniforhold til verden som gjerne tildekkes av den prinsippledete rasjonaliteten. Siden denne vitenskapelige fornuften har en tendens til å avskjære oss fra det før-begrepslige harmoniforholdet, begrenses opplevelsen av harmoni til den estetiske sfæren.

---

<sup>25</sup> Sitat: Abbè Nicolas Trublet, gjengitt i Steinar Mathisen, *Skjønnhet, Tanke & Kunst*, side 157

På samme måte kan kunstens autonomi forankres, nemlig som en egen og selvstendig form for erkjennelse. Den er med andre ord, i Kants forstand, ikke løsrevet fra virkeligheten, men en form for formidling av vår forståelse av den.

En slik formidling innebærer dessuten det sentrale poeng i hele ”Kritikk av dømmekraften”, som går ut på å vise at smaksdommen har intersubjektiv gyldighet selv om den kun kan erfares subjektivt.

Skjønnhet, enten i natur eller kunst, springer ut av et harmoniforhold mellom subjektet og verden, og er en projeksjon av vår egen følelse av dette. Likevel har vi i følge Kant, rett til å hevde de andres enighet når vi feller en smaksdom. Argumentasjonen i Kritikk av dømmekraften søker å vise hvordan subjektiv allmenngyldighet er mulig.

For det første må det skjønne være gjenstand for et ”interesseløst velbehag”, slik at en kontemplativ holdning er nødvendig for å i det hele tatt la seg berøre av noe skjønt. Har man så inntatt en slik estetisk innstilling (se kapittel I B) kan man påberope dommen allmenn gyldighet. Selve dommen er likevel subjektiv, ved at den beror på en følelse og ikke på bestemte begrep som i vitenskapen. Følelsen det her er snakk om, er det Kant kaller ”menneskehetens oversanselige substrat” med hensyn til det dømmende subjekt. Denne følelsen vitner om et før-begrepslig harmoniforhold til verden. Kant argumenterer for det allmenngyldige ved at kommunikasjon mennesker i mellom ville være umulig, dersom våre erkjennelsesevner var radikalt forskjellige. Han hevder likevel at det intersubjektive ”sensus communis” ikke kan bevises som sådan, men at det bør forutsettes, som et postulat på forutsetningen for menneskers evne til å felle en dom:

Vår fordring om å felle smaksdommer viser at vi faktisk forutsetter fellessansens ubestemte norm.<sup>26</sup>

Ideen med ulike fornuftsformer ble til en viss grad godtatt, men ikke i særlig grad, tatt i betraktning at èn fornuftsform alltid ble opphøyd til fordel for de andre. Forestillingen som gjorde seg gjeldende i opplysningstiden var at den vitenskapelige fornuft var den eneste egentlige fornuft. Dette resulterte i at man så på mennesket som et fullverdig autonomt fornuftsvesen bare i den grad det har klart å overvinne mytologien, og dermed også kunsten. Ved denne opphøyelsen av den praktiske fornuft ser vi at kunsten som *formidler* av noe blir fullstendig overflødig.

---

<sup>26</sup> Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, side 111

Den norske filosofen Steinar Mathisen skriver om kunstens løsrivelse fra virkelighetserfaring:

Denne forandring innen kunsten beror ikke på at kunsten er autonom i den betydning at den utgjør et eget gyldighetsområde og følgelig er en særegen måte for fornuften å formidle virkeligheten på. Denne forandring innen kunsten skyldes tvert imot at den vitenskapelige tenkemåte (les: opplysningen) var blitt et så allment akseptert kulturgods at kunstnere nå må skape ut fra den forforståelse at kunsten er autonom i den betydningen at den ikke har noe med forståelsen og formidlingen av virkeligheten å gjøre.<sup>27</sup>

Kunsten opplever seg altså som noe selvtilstrekkelig i betydningen løst fra alt annet enn seg selv. Ved en slik forståelse av autonomi skiller man den fra sin opprinnelse ved å gi den et helt annet fundament enn det som var i utgangspunktet, nemlig fornuftens. Slik kan ikke autonomien bidra som et mer allment uttrykk av vår virkelighetsforståelse, men ender i det innadvendte og subjektive. Dette viser seg særlig i det 20. århundret, der mye av kunsten skiller seg fra omverdenen og vender inn mot seg selv og sine elementære deler, det vil si form. (Det tomme lerret for å nevne et eksempel) Slik viser kunsten formens autonomi. Den utvikling som da ender i det tomme lerret kan bedre uttrykkes som en retardasjon. Den utvikler ikke noe nytt, men reduserer snarere kunsten til stadig mer elementære deler av dens form. Det målet som til slutt nås, gir ikke uten videre noe håp for nyskaping.

Avantgarde kunstneren i det tidlige tjuende århundre ser det imidlertid ikke slik. Ved å nå dette målet skulle kunsten atter reise seg. Ikke som en ny retning, men som en helt ny kunst. Denne starten skulle være en start fra et nullpunkt, det vil si et totalt oppbrudd med tradisjonen. En ny kunst, uten forfedre og ikke minst; en fullstendig selvlovgivende kunst. Igjen autonomien som det trygge fundament. Men nå som fundament for en kunst verden aldri har opplevd tidligere, noe nytt, renere og originalt. Slike ideer fremkommer i mange manifeste som ledsaget denne kunsten. Kunsthistoriker og kritiker Rosalind E. Krauss skriver:

Avantgardekunstneren har hatt ulike forkledninger, revolusjonær, dandy, anarkist, teknolog og mystiker, men felles for dem alle er kravet om originalitet.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Steinar Mathisen, *Skjønnhet, Tanke & Kunst*, side 159-160

<sup>28</sup> Rosalind E. Krauss, *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, side 83

Her knyttes altså det originale opp til autonomien, ved at det subjektive uttrykk (som vi kommer tilbake til i neste kapittel) står som garantist for originalitet, mens verkets innhold eller substans er fritt, nærmest vilkårlig, garantert av kunstens autonomi, eller rettere: deres oppfatning av hva denne innebærer. Ved en slik forståelse er det modernistiske kunstverk det som er totalt løsrevet fra andre formål en ”*l’art pour l’art*”. Jo mindre den tjener andre formål, vitenskap, samfunnskritikk, religion, desto mer uttrykker den ideen om kunstens autonomi, som kunst i ren form.

En slik forståelse av autonomi kan muligens spores tilbake til Kants ide om *det interesseløse velbehag* som grunnlag for den rene smaksdom.<sup>29</sup> Den kunst som skal kunne iakttas for sin egenverdi som kunst, må ikke påkalle betrakterens interesse for et andre formål enn det rent estetiske, da dette vil føre til partiskhet og umuliggjøre smaksdommen som ren, det vil si, upåvirket av andre formål. Hvis du for eksempel finner et stilleben med frukt vakkert fordi du er sulten, knytter du erfaringen til egen sult, noe som går på bekostning av den estetiske erfaringen av maleriet.

Anerkjennelsen av Duchamps urinal som kunst kan sees på som et høydepunkt i en slik oppfattelse av den autonome kunst, da den klart uttrykker at alt er lov. Det paradoksale med hensyn til originalitet, er at en kunst der alt er lov, synes å være et langt mindre uuttømmelig felt hva originalitet angår, enn den kunst som hadde visse rammer. Ved at *alt er lov* forsvinner originalitetsbegrepet inn i denne doktrines naturlige konklusjoner, slik at ”det originale kunstverk” ikke blir noe annet enn en forutsigelig følge av kunstens allerede erklærte autonomi.

Videre kan det synes som om avantgardkunstneren ovenfor ser det originale som tilstrekkelig i seg selv i skapelsen av kunstverk, uten da å ta høyde for at det, med Kants ord, kan finnes *original nonsens*. Det første punktet i Futuristenes manifest fra 1910 lyder:

That all forms of imitation should be held in contempt and that all forms of originality should be glorified.<sup>30</sup>

Den opphøyde kunst Kant sikter til, er geniets frembringelse av skjønn kunst, som i tillegg til å være original må være eksemplarisk, og følgelig ha tilknytning til dømmekraften.<sup>31</sup>

Hvorvidt dette er relevant for den avantgardiske kunstnerens originalitetsfundament for sin

---

<sup>29</sup> Se Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, side 74-76

<sup>30</sup> Herbert Read, *A concise history of modern painting*, side 110

<sup>31</sup> Fra Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, side 187



produksjon, avhenger av i hvilken grad hans kunst er ment å sammenfalle med det Kant kaller den skjønne kunst, og henholdsvis estetikken som sådan, noe vi kommer tilbake til senere.

## **B: Det subjektive uttrykk – Malerkunstens utvikling ca 1850-1910**

”Ny kunst er like abstrakt som forholdet mellom menneskene i sannhet er blitt det”<sup>32</sup>

Ved realismens inntog i kunsthistorien forekommer det første brudd med skjønnhetsestetikken som hadde vært gjeldene fra renessansen på 1400-tallet. Fra denne epoke gjennomgår kunsten en stadig utvikling med skiftende epoker og stilarter. Da fotografiet kom på midten av 1800-tallet ble dets nøyaktige gjengivelse av verden sett på som en enorm trussel mot malernes monopol på å fange historiske øyeblikk. Uansett hvor riktig og virkelighetstro man maler vil fotografiet vise seg overlegent i en ren gjengivelse. Enkelte kunstnere hilste imidlertid det nye mediet velkommen, lot seg fascinere av det og fant løsninger som utfylte og adderte snarere enn konkurrerte med kameraenes bilder. Blant kunstnerne med denne holdningen finner vi impresjonistene, av noen sett på som de første modernister.

Impresjonismen finner sin umiddelbare forløper i Edouard Manet, både i hans moderne, lite akademiske temaer og hans lyse, nesten bleke koloritt; av samtiden sett på som slurvete og uferdig. Navnet impresjonisme stammer fra en utstilling oppført i 1874 av blant andre Monet, Cezanne, Degas og Pissarro da disse ble refusert av juryen til den akademiske salongutstillingen. En kritiker fant en av Monet sine titler, *Impression soleil levant*, så latterlig at han omtalte hele utstillingen som ”impresjonistenes utstilling”.

Disse kunstnerne lot seg særlig begeistre av fotografiets øyeblikkspreg. I stedet for et oppstilt arrangert bilde griper man et vilkårlig øyeblikk i tiden og fester dette til lerretet. For å bevare et bestemt inntrykk var en naturlig konsekvens at man ikke kunne bruke like mye tid på hvert enkelt maleri, det viktige var fargenes spill for øynene, ikke de faktiske detaljer i motivet. Lyset, og dets innvirkning på farge, var dessuten av særdeles viktighet. Motiver som ikke før hadde vært ansett som maleriske, ble nå med stor iver gjengitt på lerretet. Allerede i denne kunstretningen finner man således en økende grad av subjektivitet; malerens eget

---

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno: *Estetisk teori* s 63

inntrykk av motivet er det som står sentralt. Ikke en avbildning av fotografisk likhet, men kunstnerens oppfatning av virkeligheten i øyeblikkets fornemmelse.

Pointillistene, eller neoimpresjonistene radikaliserer den frihet maleriet hadde fått i forhold til motivet med impresjonistene. Nye vitenskapelige oppdagelser hadde vist at øyet oppfatter synsinntrykk i form av små punkter, som blir hele bilder i betrakterens hjerne. Kunstnerne innen denne grenen, som Signac og Seurat, malte altså malerier i form av punkter, og gjorde med dette maleriet til et vitenskapelig eksperiment. De kan gjerne regnes som en tidlig avantgarde -bevegelse, da de skapte den første nye retning etter impresjonismen. Seurat uttalte i et brev til sin kollega Signac sin bekymring for at pointilismen ble uoriginal og dermed verdiløs så snart flere kunstnere opptok teknikken:

Jo flere det blir av oss, jo mindre originale blir vi. Den dagen alle bruker denne teknikken, har den ikke lenger noen verdi, og vi må lete etter noe nytt, noe som allerede er i ferd med å skje.<sup>33</sup>

Mange kunstnere som tok utgangspunkt i Impresjonismen fant av ulike grunner denne utilstrekkelig som grunnlag for å kunne formidle fullt ut deres intensjoner. Denne retning hadde likevel banet vei for at maleriet også kan eksistere atskilt fra gjenstanden og ha en egen uttrykksverdi. Dette blir særlig klart i og med Vincent van Goghs bilder. Som individualist uten suksess i sin samtid utviklet han sitt helt personlige uttrykk som la grunnlaget for den senere ekspresjonismen. Van Goghs brede penselstrøk og sterke, kontrastfulte koloritt skaper blant annet dybdevirkning helt uavhengig av korrekt, perspektivisk oppbygging. Sentralt i hele hans kunst er tanken om den glødende følelsen som kan komme til uttrykk på lerretet. Hans ensomme og i stadig større grad ulykkelige liv fikk utløp i en desperat, nevrotisk kunst med et høyst personlig og originalt preg, som skulle komme til å legge grunnen for nye og mer subjektive kunstuttrykk.

Van Goghs venn gjennom en tid, Paul Gauguin, kritiserte på sin side impresjonistene for å mangle den store følelsen, eller en dypere betydning med kunsten. Han ville fremheve den emosjonelle kraften og det symbolske innholdet i form og farge. Maleriet som kunstverk var for Gauguin ren abstraksjon. En sterk forenkling av former og avkall på detaljer er typisk for hans produksjon. Det som kom i første rekke var en åndelig, indre virkelighet, en personlig fornemmelse. Gauguin var imidlertid ikke en tilhenger av sin tids nyvinninger og oppfinnelser. I 1891 tok han konsekvensen av sin avsky for den moderne sivilisasjon og slo

---

<sup>33</sup> Sitat fra Seurats brev gjengitt i: Dag Sveen: *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, s 90

seg ned på Tahiti. Han var overbevist om at det moderne samfunn med all sin kunnskap og erfaring ville gjøre kunsten til ren rutine, et produkt av mennesker frarøvet muligheten til å uttrykke seg direkte og umiddelbart. Selv om Gauguins malerier tar utgangspunkt i den synlige verden, utgjør resultatet en syntese med abstraksjon og kunstnerisk forestillingsverden. Innenfor bildene hersker likevel en egen estetisk lovmessighet. På denne måten befris maleriet fra dets funksjon som gjengivelse, og baner videre vei for modernismen. Dag Østerberg skriver om hele denne periode i historien at en ny estetisk tid gjorde seg gjeldende. Uttrykket ble stadig mer frigjort fra kjente former og gjenstander.<sup>34</sup>

Den kunstner som mer enn noen blir omtalt som modernismens far, er Paul Cezanne. Han tok utgangspunkt i impresjonismen og stilte en tid ut sammen disse. På grunn av manglende offentlig anerkjennelse trakk han seg snart tilbake for å eksperimentere og finne frem til nye, kunstneriske uttrykksformer. Cezanne kritiserte hovedsakelig impresjonismen for å mangle harmoni. Den balanse og likevekt man finner i tidligere tiders kunst var tydelig manglende i øyeblikksmaleriet. Cezanne har selv uttalt at han ville gjøre impresjonismen til noe mer solid og varig i likhet med kunsten i museene. Mangelen på harmoni i bildene ble gjerne forsterket av den uklarhet som preger det impresjonistiske penselstrøk. Den form Cezanne søkte, var altså en harmonisk og gjennomtenkt kunst som likevel baserer seg på fargen, ikke konturtegningen. Å gå tilbake til den akademiske fremgangsmåten var selvfølgelig utenkelig. Kunstens utvikling og søken etter originalitet vil hele tiden være irreversibel.

En del av Cezannes møysommelig oppbygde komposisjoner skyldes den forenkling han foretok av gjenstander til geometriske former. Ideen med å se naturen som kuler, kuber og sylindere ble fullendt av Picasso og Braques kubisme, som igjen erklærer høylytt kunstnerens frihet ovenfor naturen. Cezannes natur er en representasjon heller enn en etterligning av den faktiske. Ting mister sin individualitet til fordel for åpenbaringen av den underliggende struktur. I sin studie "Øyet og ånden" fremhever stadig Merleau-Ponty det aspektet ved Cezannes kunst at den *gjør synlig noe usynlig*, et utsagn som stammer fra en senere modernistisk pioner, nemlig Paul Klee. Denne egenskapen er den moderne kunstnerens gave, ved at han kan gi noe mer enn en reproduksjon, noe mer enn et fotografi. En del moderne kunst, særlig den tidlig abstrakte, hviler i stor grad på nettopp denne antagelsen. Hos Kant derimot, er det *skjønnheten* ved selve tingene i verden som vitner om det oversanseliges fremtreden i det sanselige.

---

<sup>34</sup> Dag Østerberg, *Det moderne, et essay om Vestens kultur 1740-2000*, side 237-238

Andre kunstnere savnet, i likhet med Gauguin, den sjelelige dybden som forsvant i den objektivistiske virkelighetsgjengivelsen som var preget av vitenskapelige erkjennelser. I den noe løst definerte symbolismen søker maleren et billedspråk som er abstraherende. Man ville konkretisere fornemmelser, sjelstilstander og subjektive fantasier. Dette var nok et resultat av et samfunn med store omveltninger som i økende grad frigjorde kunstnerne fra deres tidligere roller og overlot dem til sin individualitet. Symbolismen (sammen med Jugendstilen) peker i stor grad frem mot ekspresjonismen, med Edvard Munch som et eksempel på et bindeledd.

Munchs ekspressivt-symbolistiske billedspråk overskrider i stor grad det figurative. Personlige følelser som angst, sjalusi og frykt blir konsentrert og personifisert i et uttrykk som nærmer seg karikaturen. Ulike farger representerer ulike tilstander, sort for døden, rødt for begjær og lignende. I denne kunstretningen ser man kanskje tydeligst fullbyrdelsen av en tradisjon startet av Courbets realisme; å gi avkall på skjønnheten og det idealiserende. Munchs skrik er ikke nødvendigvis vakkert i tradisjonell forstand, men det er ærlig, og uttrykker med stor kraft den angst og fortvilelse som preget både kunstneren og samfunnet på slutten av århundret. På denne måten hever Munch sitt subjektive uttrykk opp på et intersubjektivt og allmenngyldig plan. Mange kunstnere følte det som et forræderi mot sannheten å ikke skildre den fattigdom, lidelse og nød som faktisk fantes.

Ved inngangen til det 20. århundre ble verden møtt av revolusjonerende fremskritt innenfor de fleste områder av vitenskap, teknologi og politikk. Einsteins relativitetsteori fra 1905 rokker ved alle ”fornuftige” oppfatninger om tid og rom, Sigmund Freuds utvikling av psykoanalysen tegnet et annet bilde av menneskelig adferd, der underbevisstheten spilte en langt viktigere rolle. Det ble klart at virkeligheten var noe langt mer enn det umiddelbart gitte. Innenfor teknologi forandret nyvinninger innen kommunikasjon og transport verden på radikale måter. Som andre grupper i samfunnet, ble også kunstnerne sterkt påvirket av disse forandringene. Man responderte til samfunnsutviklingen gjennom kunsten, enten med optimisme eller pessimisme. Avantgarde begrepet, en betegnelse på den nye kunst allerede fra Impresjonismen, ble for alvor tatt i bruk. Denne ideen, at kunsten skal danne en slags fortropp, skulle bli sentral for svært mye kunst i hele det 20. århundre.

Et viktig produkt av avantgarde bevegelsen var den ekspresjonistiske kunst. Begrepet innebærer mange retninger innen kunst fra Fauvisme i Frankrike til abstrakt ekspresjonisme i USA på 1940-tallet. Begrepet innebærer hovedsakelig at et verk er produktet av kunstnerens unike indre, personlige og gjerne emosjonelle visjon.

Som en tidlig og viktig ekspresjonistisk bevegelse må Fauvismen i Paris nevnes, med Henri Matisse som den viktigste kunstner. Fauvistene slo inn på kursen staket ut av Impresjonismen. De gjenopptok konsekvent tradisjonen med autonom billedskapning som de følte var skjøvet i bakgrunnen av Symbolismen og Jugendstilen. Dermed føres kunsten med ny kraft inn i modernismen. Det symbolske innholdet var ikke det interessante, men heller *formen* som uttrykksmiddel. Likevel var de enig med Symbolistene i at farge og form har et eget uttrykkspotensial som består uavhengig av forbildene i naturen.

Denne uavhengigheten av naturens former må sies å nå sitt høydepunkt i det som blir kalt det abstrakte eller nonfigurative maleri. Det man søker ved å gi stadig mer avkall på den empiriske virkelighet er en renere, sannere kunst. Et mer direkte uttrykk uavhengig av materielle objekter. Dessuten hadde virkeligheten vist seg å være mer kompleks og ubegripelig enn tidligere antatt, slik at en illusorisk avbildning av dens fysikk for lengst var bevist umulig.

Den første kunstner til å ta konsekvensen av kunstens utvikling og vitenskapens bevisstgjøring var den opprinnelig russiske Wassily Kandinsky. En ekspresjonistisk avantgardist maler som ikke bare i teorien, men i praksis tok det neste logiske skritt. Kandinsky var godt kjent med Einsteins teori og dessuten svært belest innen filosofi, religion og historie. Han er en interessant skikkelse idet han påtar seg en dobbeltrolle både som teoretiker og pioner innen denne kunst. De første abstrakte forsøk fra tidlig på nittenhundretallet er et høydepunkt i kunstens utvikling fra et radikalt brudd med tradisjonen og står samtidig som et uavhengig fundament for legitimeringen av mye av det 20. århundrets modernistiske kunst.

Det spesielle for Kandinskys, og også Mondrians tidlige abstraksjon, er at de ulikt fra realismen igjen søker å frembringe det transcendentale i sin kunst. På denne måten søker de den autonomi vi så i forrige kapittel, med hensyn til å formidle noe utover det rent personlige. Det paradoksale blir at uansett hvor mye Kandinsky argumenterer for en slik abstrakt formidling i sitt manifest "Om det åndelige i kunsten" er det vanskelig å bli overbevist om at hans intensjoner er mulige å gjennomføre i hans non-figurative formspråk. Det er som om denne kunst, mer enn noen annen blir sittende fast i det subjektive og ikke-kommuniserbare.

De neste års abstrakte malere illustrerer mer opplagt kunstens innadvendthet. Slik vi så Duchamp illustrere at alt kan være kunst, illustrerer Malevitsch med sine sorte kvadrat at kunst ikke er noen ting.

## C: Der kunsten og estetikken skiller lag

Det poeng som i neste omgang er verdt å dvele ved, er estetikkenes betydning i forståelsen av kunst. Ordet estetikk i kunstfilosofi stammer i stor grad fra A. G. Baumgarten på 1700-tallet, da han regnes som den første som utviklet en systematisk estetikk. Ordet stammer fra det greske *aisthètai* (å sanse). Hans teori i "Aesthetica" omfatter den sanselige erkjennelse fullkommenhet, og omfatter dermed det skjønne.

I hele Kants "Kritikk av dømmekraften", spiller også det skjønne rollen som det viktigste i menneskets tilknytning til kunst og estetiske opplevelser. Det førebegrepelige harmoniforhold mellom menneske og skjønnhet er estetikkenes grunnlag, og da gjerne kunstens mest grunnleggende legitimerende egenskap. Legitimerende i den grad kunsten utsier noe om den, eller viser seg som en selvstendig kanal for den unike form for erkjennelse den kan være av det skjønne.

Hvis kunsten har lystfølelsen som sin umiddelbare hensikt, så kalles den estetisk. Estetisk kunst behager eller er skjønn.<sup>35</sup>

En smaksdom, som jo er Kants hovedforliggende, står da i forhold til den estetiske erfaring, som igjen stammer fra et møte med det skjønne.

Skjønt er det som behager i den rene bedømmelsen.<sup>36</sup>

I og med Duchamp og dadaistenes radikaliserings av kunsten, ble spørsmålet om kunst kontra estetikk av åpenbar betydning. Selv om den tradisjonelle skjønnhetsestetikken var blitt brutt tidligere, var det ikke åpenbart at estetikkenes kriterier var uttømt i bedømmelsen av kunst. Til og med i Realismen kan kunsten sies å vise oss den sanne skjønnhet ved tingene slik de faktisk er, til forskjell fra det idealiserte. Av den frustrasjon som fulgte Duchamps Ready-mades, var det uklart for mange hvorvidt målet var å lete etter estetisk skjønnhet i disse dagligdagse ting, eller å skille mellom kunst og estetikk. Clement Greenberg og hans formalisme sier i tråd med den Kantianske tradisjon:

---

<sup>35</sup> Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, side 184

<sup>36</sup> Immanuel Kant, *Kritikk av dømmekraften*, side 186

Når det ikke gis noen estetisk verdidom, ingen smaksdom, da gis det heller ingen estetisk erfaring av noe slag.<sup>37</sup>

Mange siktet mot å forklare det totale sammenfall mellom kunst og estetisk erfaring, noe de hevdet hadde vært sant til alle tider, men som måtte demonstreres for å bli allment godtatt. Kosuth og hans konseptualisme, forklarte dette med at kunst er, og har egentlig alltid vært, en tautologi:

Et kunstverk er en tautologi idet det er en fremstilling av kunstnerens intensjon, kunstneren sier at dette bestemte kunstverket er kunst, hvilket betyr at det er en definisjon av kunst. At det er kunst, er altså a priori sant. (...) Jeg gjentar: Det kunst har felles med logikk og matematikk er at det er en tautologi, dvs.: ”ideen kunst” (”eller ideen verk”) er det samme og kan verdsettes som kunst uten at man behøver å gå utenfor kunstens kontekst for å finne verifisering.<sup>38</sup>

Som Thierry de Duve innvender, er det lett og avfeie en slik tautologi som definisjon, ved at den ikke er noen definisjon i det hele tatt.

Duchamp derimot, avviste gjerne smaken som sådan i sitt valg av gjenstander til Ready-mades. Han påstår at hans valg av gjenstander sprang ut av total likegyldighet. Hvorvidt total likegyldighet overhodet er mulig, er ikke sakens kjerne her. Vi må heller tro Duchamp da ha sier at han valgte ut gjenstander som var blottet for estetisk kvalitet. Han var da heller ingen tilhenger av Pop Art, også kalt *Neo-dada* – bevegelsen, som i følge ham selv ”Tok mine ready-mades og fant estetisk skjønnhet i dem”.<sup>39</sup> Følelsen av skjønnhet har, som vi har sett med Kant, vært selve smakens substans i hele den estetiske disiplin. Bare med unntak av det sublime, har skjønnheten vært estetikkens område. I den grad Pop-Art kunstnerne faktisk beundret Ready-maden for dens estetiske skjønnhet, forfeftet de således en ny episode i smakens historie. Men som vi har sett i tidligere kapitler, så er heller begge disse bevegelsenes kunstbegrep tuftet på noe annet og enn den tradisjonelle estetiske skjønnhet, og det er da mer nærliggende å hevde at de som resultat av dette, heller unndrar seg selve smaken.

---

<sup>37</sup> Fra Greenbergs *Seminar 7*, blant annet gjengitt i Thierry de Duve, *Kant etter Duchamp*, side 173

<sup>38</sup> Kosuth, *Art after Philosophy I and II*, side 83-85 Også gjengitt i Thierry de Duve, *Kant etter Duchamp*, side 194-195

<sup>39</sup> Thierry de Duve, *Kant etter Duchamp*, side 175

På samme måte for det tomme lerret i maleriets historie. Modernismens spesialisering siktet seg inn mot det som var den mest spesifikke forutsetningen for et maleri, og kom da til det tomme, flate lerretet. Som vi så i sitatet på side ni, var dette for noen et høydepunkt ved å vise at kunsten ikke hadde noen relevante forskjeller fra andre objekter i verden. Hva som imidlertid var igjen av *kunsten* i et kunstverk, hvis verket ikke skilte seg fra andre objekter forblir usikkert.

Clement Greenberg, på sin side, hevdet at noe av harmonien i et bilde må finnes i det nakne, hvite lerretet, og forsøker med dette å bevare noe av estetikken. Maleriets eneste innhold i modernismen skulle da være dens egen mediespesialisering, det særegne for maleriet:

Slik oppsto ”kunst for kunstens skyld” og ”ren poesi”, og emne eller innhold ble noe man måtte sky som pesten.<sup>40</sup>

Kritikere igjen hevdet at det ikke er betrakterens oppgave å gjenkjenne en slags familie av gjenstander som kalles malerier ut fra deres lerret, men heller at de må vurderes ut fra et rent tradisjonelt estetisk grunnlag, slik at det tomme lerret, blottet for estetisk innhold, kommer bak de ekte malerier, dårlige som gode.

Konsekvensen av at kunst fortsatt var kunst selv om estetikken var borte var som Donald Judd sa i 1965 og som vi har sett av foregående kapitler: Dersom noen kaller det kunst, ja da er det kunst.<sup>41</sup> Det som er igjen er navnet, eller konseptet kunst, løsrevet fra alt annet og til og med det som tidligere utgjorde selve dens sjel: estetikken.

---

<sup>40</sup> Clement Greenberg, ”Avantgarde og kitsch”, *Den modernistiske kunsten*, side 11

<sup>41</sup> Thierry de Duve, *Kant etter Duchamp*, side 180



## D: Vesensforskjellige egenskaper?

Estetikken har gjerne vært legitimert ved å vise til en todeling av den menneskelige erfaring. Slik det finnes en teoretisk erkjennelse av virkeligheten, finnes det også en estetisk erkjennelse av virkeligheten, - den estetiske erfaring.

Kunsten har gjerne vært den estetiske erfaringens kanal, dens kommunikasjonsapparat så å si. Like fullt som kunstverket utgjør broen mellom kunstner og publikum, som formidler av en gjenkjennbar eller intersubjektiv erfaring, er dets språk også unikt, ved at det ikke lar seg oversette til et logisk-rasjonelt språk. Det tydeligste eksempel på dette er kanskje å finne i poesien, som jo nettopp bruker det samme verktøy, ordene, som det rasjonelle gjør. Likevel meddeler poesien noe utenfor, eller på tvers av den rasjonelle erfaring. Selve dens essens vil gå tapt i et forsøk på å oversette til logikkens begrepsapparat. Slik kan man si at kunstens spillerom alltid har vært formidlingen av denne estetiske erfaringen. Kunsten har således aldri vært rasjonell. Hvis en så kan samle all tidligere tiders kunst under en slik generalisering, synes modernismens brudd enda mer radikalt ved å skille seg fra en nærmest eksistensberettigende egenskap.

I det antikke Hellas markerer overgangen fra *mythos* til *logos* rasjonalitetens forrang for det mytiske, fantastiske. Den skepsis Platon retter mot kunsten, er *ikke* tuftet på at den er ikke-rasjonell i betydningen: Sier ingenting om virkeligheten. Særlig speilargumentet i Staten bok X har gitt opphav til en slik antagelse. Går man nærmere inn på Platons tanker, både i Staten og andre dialoger som Symposion og Phaedrus, ser man derimot at Platon frykter den innflytelse kunsten har på borgernes sjel. Det vil si, han innser den psykologiske effekt et kunstverks formidling kan ha. Grunnen til at en slik påvirkning er spesielt farlig, så farlig at kunstnerne utvises fra idealstaten med mindre de kan garantere etisk oppbyggelig kunst, er nettopp det aspekt ved kunsten som unnslipper den rasjonelle vurderingsevnen. Dens påvirkning er umulig å beskytte seg mot, ved at dens formidlingspråk ikke kan oversettes til det logisk-rasjonelle.

Den middelalderske religiøse kunst er heller ikke rasjonell, men likevel ikke uten forbindelse til det rasjonelle. Hvorvidt det er det religiøse eller noe annet som er kunstens oppdragsgiver, er for så vidt ikke det viktige her. Det essensielle er at kunsten også her bruker sitt unike, estetiske språk til å formidle noe utover det tørre og akademiske. Ved kunstens fremvisning av noe, -i dette tilfellet det religiøse, får den frem et aspekt ved det som er ikke-

meddelbart i andre uttrykk og formidlingskanaler. Her skaper kunsten en sinnsstemning, gjerne en høystemning, gjennom sitt unike språk i religionens tjeneste.

I Renessansen og Barokken brukes kunsten igjen aktivt til å gjenspeile det skjønne og det opphøyde. Da pave Julius II ga Michelangelo oppdraget med å male taket i det Sixtinske kapell, var det ikke motivert ut fra gleden over et dekorativt tak, men heller som en mulighet for besøkende å få et skue inn i en sfære av storhet og opphøyelse, - det estetiske kamuflert som religiøst, som var den Katolske kirkes hovedsete verdig.

At den modernistiske kunst, særlig i motsetning til Romantikken, ikke lenger skal appellere til følelsene, men til fornuften, er for så vidt ikke noe problem så lenge vi antar at fornuften, i vid forstand, uansett er det endelige mål for den estetiske formidling. Det interessante er å undersøke virkemidlene, eller det estetiske språket som muliggjør en eventuell formidling.

Vi må kunne anta at kunstbegrepets kontinuitet over tid ville vært sikret dersom modernismens selvbevissthet kretset mer omkring kunstens unike evne til å formidle en spesiell form for erkjennelse. Vi kan tenke oss en definisjon av kunst som dreide seg om kunstens evne til å utsi noe ikke-begrepslig om virkeligheten. Det vil si, noe som ikke lar seg oversette til et logisk rasjonelt språk, slik vi har sett ovenfor i eksemplene fra tidligere tiders kunst. Men en slik beskrivelse av virkeligheten er nettopp uløselig knyttet til det estetiske, fordi det estetiske aspektet av virkeligheten, våre subjektive inntrykk og intersubjektive forståelse er selve kjernen i dette ikke-begrepslige, eller til og med det som *er* dette uoversettelige estetiske.

Den ikke-estetiske kunsten får da et problem med hensyn til formidling:

1: Enten så formidler den noe som ikke er strengt unikt for kunsten å formidle, og mister dermed sitt eksistensgrunnlag og autonomi. Dette fordi den da kan kategoriseres som noe annet enn kunst, for eksempel filosofi. Her nærmer man seg da modernistens største frykt, ved å være noe helt annet enn *l'art pour l'art*.

2: Eller, den utsier ingenting om virkeligheten. Dette som følge av å være frigjort fra enhver referanse utenfor seg selv.

Ved at kunsten velger bort meddelelse og formidling, velger den også ærlighet fremfor illusjon, og sager så over den gren den har sittet på så lenge, og som ingen andre enn kunsten

selv kunne nå. Den velger å vende seg innover mot seg selv, mot sine elementære deler, som lerretet, for så å nærmest *avsløre* seg selv. Med dette viser den at den ikke er noe annet enn et begrep som har gjemt seg bak illusoriske virkemidler, slik vi har sett med Ready-madens autonomi og maleriets tomme lerret. Konsekvensen blir at denne kunst havner under et av punktene ovenfor.

Med Kandinsky blir det annerledes. Som vi har sett vil han gjerne formidle noe estetisk, men gjennom et fullstendig abstrakt formspråk. Spørsmålet her blir om han lykkes med å formidle noe ved et så radikalt brudd med det gjenkjennbare. Den franske forfatteren og filosofen Albert Camus skriver:

Det er merkelig å se at det mest intellektuelle av alle malerier, det som forsøker å redusere virkeligheten til dens elementære deler, når alt kommer til alt bare er en glede for øynene. Av verden har den bare bevart fargen.<sup>42</sup>

Både ved kunstens nyvunne kjærlighet til det rasjonelle, og flukten og fornektelsen av den estetiske sfære, blir den modernistiske kunsten fullstendig unyttig ved en gammel forståelse av den. Innfallsvinkelen til bedømmelsen av kunst før og etter modernismen blir således radikalt forskjellig. Ved å lete etter den gamle kunsts verdier i den nye blir den overflødig og omvendt. Som Greenberg sier om avantgardismen som vokste fram etter Duchamp:

I og med avantgardismen kom det sjokkerende, det skandaløse, det oppskakende, det mystifiserende og forvirrende til å bli betraktet som mål i seg selv.<sup>43</sup>

Den nye kunst kan være interessant dersom den forstås på sine egne premisser, noe den dessuten krever. Den er likevel så vesensforskjellig fra den gamle, at muligheten for å betrakte kunsthistorien for brutt fremfor kontinuerlig, burde tas alvorlig og verdt å utforske med hensyn til kunstens definisjon. Ved å se nærmere på enkelte tendenser i kunsten etter modernismen, kan vi lettere tegne oss et bilde av problemfeltet og i denne kunsten finne svar på om kunstbegrepet burde regnes som brutt eller kontinuerlig.

---

<sup>42</sup> Albert Camus, *Myten om Sisyfos*, side 80

<sup>43</sup> Clement Greenberg, "Abstrakt maleri etter det maleriske", *Den modernistiske kunsten*, side 216

## Del III: Om kitsch og postmodernisme

### **A: De modernistiske briller: Kitsch eller kunst**

Det er et paradoks ved modernismen er at den åpner for at alt kan være kunst, mens den på samme tid er den strengeste epoke, ved at denne åpenheten synes å utelukke det meste av hva som tidligere har tilhørt kunstens domene. For å si det litt enkelt; alt kan være kunst, så lenge det ikke tidligere har blitt sett på som kunst. Og har det likevel vært kunst før, kan det betraktes som moderne kunst hvis og bare hvis en ser bort fra de egenskaper som tidligere kvalifiserte det som kunst.<sup>44</sup>

Skal en male et tradisjonelt, figurativt maleri innen den modernistiske epoke, vil man, som vi har sett, frontkollidere med dennes grunnprinsipper. Skal maleriet ha håp om å kvalifiseres som kunst, må det betraktes gjennom et filter, eller med modernistiske briller. Disse briller vil sørge for at betrakteren kan innta et moderne meta-blikk, slik at verket forstås ut fra disse prinsipper. Bildet kan således være ment som ironi eller en kjølig intellektuell kommentar til tidligere tiders kunst. Det tradisjonelle maleriet, i sitt forsøk på å skildre en følelsesladet opplevelse av for eksempel et landskap, blir i så måte sett på som naivt og usant. Modernismens selvgodhet utviser med dette en forakt for det tradisjonelle, og setter så sitt kriterium om *ærlighet* i kunsten som en motsetning til det *naive*, der det siste kjennetegner tradisjonell kunst, og, som vi skal se, kitsch. Det ironiske er ærlig, og kan dermed le av den tradisjonelle kunst som dessuten modernismen for lengst har avslørt som usann og naiv. Naiv da den illusoriske kunst tror den kan fremstille det tredimensjonale på en todimensjonal flate. Usann ved at denne kunst ikke forholder seg til sin flathet som det eneste sanne, og dermed essensielle ved den.

Et eksempel på denne ironiseringen kan være den såkalte *camp*-grenen. Jeff Koons har gjort det til sitt varemerke å fremvise en dårlig eller lav smak. Mye av hans arbeid ser med overlegg ut som dårlig kitsch. Her er det et tydelig meta-element. Arbeidene ville vært uinteressante utenfor galleriet, der de ville fremstått som billig kitsch. Dette, mener mange, gjøres med overlegg, som et postmoderne opprør mot den gode smak og er dermed et alternativ til modernismen. Ideen er likevel helt i tråd med den strengt modernistiske ånd, ved

---

<sup>44</sup> Se eksempel med Rembrandt -maleri på side 24

at verket må iakttas med en ironisk distanse, og dessuten må være institusjonalisert for å gi mening. Institusjonen er mer enn noe annet et av modernismens fremste kjennetegn. Hvis postmodernismen utviser det samme avhengighetsforhold til den, er den ikke i nærheten av å være det alternativ til det modernistiske som den ønsker å være. Den er da heller en *videreføring* som har åpnet modernismens dører på gløtt. Ved å slippe inn "den gamle skole" på en lite konsekvent måte bidrar den aller mest til å skape ytterligere forvirring rundt kunstbegrepet.

Den norske maleren Odd Nerdrum har på sin egen måte tatt konsekvensen av modernismens forakt for det illusoriske og naive. Ved en helomvending kaller han seg ikke lenger kunstner, men kitschmaler. Hvorfor kitsch?

I Greenbergs artikkel "Avantgarde and kitsch" fra 1939, lanserer den kjente kunstteoretikeren en teori om modernisme som noe som står i motsetning til kitsch. Modernismen drives fram, hevder han, som en reaksjon på det borgelige samfunn, som igjen stod for relativisme og ideologisk oppløsning. Avantgarde blir i denne situasjonen et våpen mot borgerskapets stagnasjon. Kunsten får her en kritisk funksjon og kunstnerne plikter å bruke sin makt til holde kulturen i bevegelse, som i følge disse er livsnødvendig for et samfunn. Dette gjør kunsten ved å søke mot det absolutte og sanne. I praksis ved å søke det karakteristiske for maleriet, som vi tidligere har sett. Maleriet skal ikke imitere det ytre, men imitere det som imiterer, nemlig seg selv. Med dette søker det mot den todimensjonale flaten og det "rene". Andre moderne tenkere som Adorno, deler noe av det samme kunstsynet; den kunst som ikke fyller sin kritiske funksjon, er den som er vakker, glad eller trøstende. En slik kunst er ikke lenger sann. Det samme gjelder for tidligere tiders kunst, den vi gjerne opphøyer til mesterverker. De har ingen kritisk funksjon, og er derfor nærmest verdiløse som kunst, harmløse og oppbyggelige som de er. En slik kunst sammenfaller da med kitschen som falsk og mindreverdig, for som Greenberg sier:

Vi kan ikke ofte nok bli påmint om hvor viktig det er å være ærlig i kunsten.<sup>45</sup>

Stagnasjonen i samfunnet ga seg blant annet uttrykk i underholdningsindustrien, der varer ble produsert for urbaniserte masser i Europa og USA. Greenberg kaller disse varer kitsch, med

---

<sup>45</sup> Clement Greenberg, "Følelse betyr alt", *Den modernistiske kunsten*, side 81

det kjennetegn at det er lagd for å fylle folks tomrom av kjedsomhet og dermed være lett tilgjengelig. Kitschens forbrukere ble dermed passive forbrukere.<sup>46</sup>

Avantgarden skulle være kitschens rake motsetning. Den måtte dermed alltid fornye seg, noe som naturligvis medførte at den ble vanskelig tilgjengelig for publikum. Slik må den nye kunsten være, i følge Greenberg. Den må kreve mye av betrakteren, slik at den danner en motpol til en kultur i forfall med billig underholdning og kitsch. Det ligger dermed også i dens natur at den nye kunst må være for de få.

Selv om kitschbegrepet alltid har vært negativt ladet og brukt nedsettende, kan vi tydelig se poenget Nerdrum formidler ved å stå frem som kitschmaler. Det han ønsker å formidle gjennom bilder, lar seg ikke formidle under samme betegnelse som det modernistiske. Det vil si, Nerdrums kunst kan, i følge ham selv, ikke være kunst ut fra streng modernistisk tankegang. Nerdrums provokative evner må her sies å være av en raffinert karakter. I hans situasjon som maler, ville det naturlige være å heller diskutere imot modernismen, å hevde at det andre ikke er kunst (noe han har gjort tidligere). Diskusjonen ville da dreid seg om en normativ definisjon av kunst, der Nerdrum ville bli oppfattet som bakstreversk. I stedet tar Nerdrum modernistisk teori på alvor og bruker dens egne begreper ved å påberope seg tittelen kitschmaler.

Ved å gjøre dette sier han seg tilsynelatende enig i modernismens fornyelse av kunsten, og godtar at han står utenfor. Han støtter dermed også implisitt at bruddet mellom den gamle og nye kunst er reell, slik at modernismen blir noe mer enn en epoke i kunsten. Den blir heller et nytt fenomen som han står utenfor, og med å stå utenfor står han sammen med de gamle mestre fra tidligere kunsthistorie. Slik setter han likhetstegn mellom moderne kitsch og den tradisjonelle kunst. Det estetiske potensialet i den tradisjonelle malerkunst som modernismen blokkerer for, kan Nerdrum dermed få over på sin side. Ved en slik oppfatning kan man også si at varianter av institusjonsteorien må til for å definere det moderne, mens den tradisjonelle kunst (og kitsch) kan defineres ut fra kriterier om estetikk og formidling. Det siste uavhengig av institusjonen på grunn av sin lette tilgjengelighet hva uttrykket angår.

I forhold til en institusjonsteoretisk forståelse av kunst, der galleriet opptrer ideologisk beskyttende for sine verker, viser Nerdrum med sin definisjon at han kan ta makten tilbake, med motsatt fortegn, ved å definere seg *ut* av kunstbegrepet, noe vi kommer tilbake til senere.

---

<sup>46</sup> Dag Sveen, *Kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, side 73-74

## B: Postmoderne kunst

Den postmoderne kunst blir gjerne sett på som et opprør eller et alternativ til modernismens strenghet. På grunn av modernismens ekstremt selvkritiske holdning, ser den postmoderne kunstner ikke lenger noen fremtid i en slik kunst. Slik blir det postmoderne en oppløsning av modernismens prinsipper. Det postmoderne kunstverk blir dermed gjerne forklart med at kunsten har inntatt en eklektisk tilnæringsmetode i tema og motiv. Det vil si, kunstneren står fritt til å hente hva han vil fra alle epoker og stilarter, fra klassisk til moderne. Dette både i form av bildesitater og hele verk i en bestemt stil. Alt vi kan observere tyder da også på at det som er tilfelle, er at det postmoderne er en syntese mellom det gamle og det nye. For å si det enkelt: Kunsten leter fortsatt etter noe nytt, men dette nye kan like godt være noe gammelt.

Ut fra et slikt, postmoderne ståsted har Nerdrum blitt kritisert for å sparke inn ”allerede åpne dører” med sitt kitschbegrep.<sup>47</sup> Det er med andre ord ikke rom for et skille mellom kunst og kitsch, noe som medfører at kitsch blir et overflødig begrep.

Postmodernismen synes dermed å ha plass til både det naive, figurative maleri og det tomme, hvite lerret, og Nerdrums bilder utgjør således ikke noe problem. Disse to ulike ståsteder innebærer noe mer enn en begrepsdistinksjon i forhold til kunst og kitsch, de illustrerer to totalt ulike måter å se på modernismen på:

1: Hvis vi antar at kunsten lyktes i sin gjenfødelse som noe nytt, er som vi har sett, kunst før og etter modernismen fundert på motstridende egenskaper. Som i Rembrandt - eksempelet side 24, kan den gamle kunst bare bli moderne *på tross av* sine tidligere egenskaper som kunst, ved hjelp av de modernistiske briller. Den tradisjonelle kunsten i en moderne kontekst kan da med større rett kalles kitsch enn kunst, da det premoderne og moderne synes å bygge på motstridende premisser.

Dette er naturligvis et problem med hensyn til en enhetlig definisjon av kunst. Jakten på en fullgod definisjon (som ikke er utelukkende institusjonell og dermed ikke sier noe om selve kunsten) vanskeliggjøres betraktelig hvis definiendum inneholder både egenskapen p og egenskapen ikke-p.

---

<sup>47</sup> Odd Nerdrum m. fl.: *Hva er kitsch?*, side 15

2: Hvis vi på den annen side anser det som uproblematisk å se på postmodernismen som en syntese, innebærer dette et syn på modernismen som bare enda en epoke i kunsthistorien. Det spørres imidlertid om ikke denne streben for å bevare kontinuitet går på bekostning av den moderne epokes egne prinsipper. Dette innebærer således at man ikke tar det moderne prosjekt på alvor, der den hevder å være ny og fundert på egne premisser. Ser man bort fra disse, nærmest eksistensberettigende egenskaper mister man dermed det mest essensielle ved denne kunsten av syne.

Den postmoderne kunst som hevder å ha vunnet kunstens gamle egenskaper tilbake, ser ut til å ufrivillig havne i en av de to kategorier. En modernistisk og en premodernistisk innfallsvinkel til det samme kunstverk kan ikke inntas samtidig. De eklektiske kunstnere får dermed et troverdighetsproblem i forhold til hva de vil formidle: Den naive og ikke-kyndige betrakteren som ser et storslått arbeid, malt i beste romantikkånd, vil kanskje feilaktig synes dette er vakkert, mens meningen egentlig var en ironisering over gamle verdier. Modernisten som ser det samme bilde vil muligens le av dobbeltheten og ironien, mens maleren kanskje var alvorlig i sin strevsomme fremstilling av et pastoralt motiv.

Problemet blir å vite hvilke regler som gjelder. Men, kan man innvende, hvorfor kan det ikke være opp til betrakteren å få lov til å se bildet slik han synes best? Konsekvensen blir imidlertid at å betrakte et maleri ut fra en tradisjonell forståelse av kunst, utelukker det som er det essensielle ved det samme bilde, sett fra et modernistisk ståsted. Slik blir kunstbegrepet todelt, der de to forståelsene av kunst er gjensidig utelukkende. Reglene det her er snakk om er riktignok ikke eksplisitt uttalt, men de eksisterer like fullt. Den ikke-kunstkyndige betrakteren vil få lite ut av Duchamps Ready-mades fordi han ikke kjenner historien bak. Det samme gjelder muligheten for å oppfatte det ironiske elementet i et maleri som tilsynelatende ikke skiller seg nevneverdig ut fra tidligere tiders kunst. Slik eksisterer det i praksis et sett med regler som gjelder for iakttakelsen av store deler av den modernistiske kunst.

Konsekvensen av de postmoderne kunstneres eklektiske kunstsyn, blir at de ser på kunsten som en lineær utvikling med modernismen som én epoke, og tar den dermed ikke alvorlig ved å implisitt avfeie dens egne kriterier for værensberettigelse. Der de låner motiver og henter inspirasjon fra det moderne, gjøres dette kun overfladisk ved bare å vektlegge "what meets the eye" og ikke programmet og filosofien bak.

Skal den postmoderne kunsten vinne tilbake gamle egenskaper samtidig som man tar modernismen alvorlig, kreves et mer bevisst oppgjør med modernismens prinsipper. Det



postmoderne synes i så måte som et lite konsekvent alternativ, noe som gjør at vi igjen bør vende tilbake til kitschbegrepet med dette problem for øyet.

## **C: Kitsch som alternativ**

Da Odd Nerdrum lanserte sitt kitschbegrep, ble han tatt alvorlig av bare de færreste i kunstteoretiske og akademiske kretser. Dette skyldes antageligvis at mange så på utspillet utelukkende som en provokasjon, og dermed var uvillige til å se det dypere poenget bak. Provokasjon er dessuten den nye kunstens virkemiddel, ikke den gamle. Det viktige spørsmålet som må undersøkes, er hvorvidt kitschbegrepet skaper et vel så godt alternativ til den strenge modernisme som det postmodernismen gjør.

De få som tok seg bryet med å argumentere mot Nerdrum, brukte gjerne som argument at de kitschteoretikere Nerdrum henviste til, Hermann Broch og Clement Greenberg, opererte med et kitschbegrep som passer dårlig overens med Nerdrums malerier. Disse møter med andre ord ikke kriteriene som kjennetegner kitsch.

Ved å gå inn på en diskusjon, som enkelte gjorde, om hvorvidt Nerdrums bilder for eksempel er lett tilgjengelige eller ikke, som jo er et av mange slike kriterier, synes dette heller å føre til at man ikke ser skogen for bare trær enn at man blir noe klokere. Man kan dessuten like lett finne argumenter andre veien. For eksempel bærer Nerdrums kunst den likheten med kitsch at den er svært populær, kommersielt sett, rundt om i verden. Langt viktigere er det imidlertid å trekke opp noen hovedpunkter som både viser kitschbegrepets nyttefunksjon og motargumentenes uvesentlighet.

1: Som tidligere nevnt illustrerer gjeninnføringen av kitschbegrepet et skifte i makten, for første gang på lenge, bort fra en institusjonell elite. Det følger, av det moderne kunstbegreps elastiske vesen at en maler med like stor rett kan definere seg ut av kunstbegrepet som andre kan definere ham inn i det. Hvis ”dette er kunst” kan gjøre noe til kunst, synes det rimelig at ”dette er ikke kunst” er et like gyldig utsagn. Maleren er med andre ord i sin fulle rett til å definere sitt arbeid som kitsch i stedet for kunst.

2: Kitschen kan også ha gjennomgått en utvikling slik kunsten har. Det vil si, en utvikling innenfor rammen av kitschens grunnleggende egenskaper. Det er ingen grunn til at dagens

kitsch må være den samme som på Greenbergs tid. I følge Greenberg danner kitschen alltid en baktropp til kunsten, som er avantgarde.<sup>48</sup> Ved at kunsten har tatt opp i seg så mye nytt, og etterlatt seg så mye gammelt, er det heller en naturlig konsekvens enn et problem at kitschen plukket opp enkelte rester som den moderne kunsten kvittet seg med. Der modernismen fullstendig forlot det illusoriske til fordel for det todimensjonale og ”sanne”, kan kitschen ha fordypet seg i det forestillende maleri. Den moderne kitschen kan dermed ha utviklet seg langt videre fra den lette underholdningen Greenberg kritiserte den for være.

3: For Greenberg var all underholdning det samme som kitsch. Underholdning for massene er kitsch, men kan ha ulik grad av kvalitet.

Kitsch er bedragerisk. Den har mange forskjellige nivåer, og noen av dem er avanserte nok til å være farlige for den som oppriktig søker det sanne lyset.<sup>49</sup>

Greenberg poengterer at enkelte gode kunstnere lar seg friste av kitschens kommersielle suksess og dermed mister fokus på de ekte, kunstneriske verdier. Deres verker kan være gode, men hvis de selger bra og får mye oppmerksomhet i store medier, er den per definisjon blitt kitsch, fordi suksessen er et bevis på at dens budskap ikke er vanskelig nok tilgjengelig. Og er den ikke vanskelig tilgjengelig, er den heller ikke kunst, men kitsch. Dette poenget, rent isolert sett, kan brukes mot anti-kitsch argumentene nevnt ovenfor. Viktigere er det imidlertid å se at kitschen også i denne sammenheng danner et tydeligere alternativ til modernismen enn postmodernismen gjør.

Den lave og dårlige kitschen Greenberg oftest sikter til, (i hans tid Hollywood- film og landskapsmaleri, i dag kanskje såpeopera?) utgjør dermed ikke noe problem for kitschbegrepet. Tvert imot synes kitschen bedre i stand til å ivareta distinksjonen mellom god og dårlig, som jo nettopp er et annet omdiskutert modernistisk problem som postmodernismen ikke synes å ha noen egentlig alternativ løsning på. Kitschen kan, som tidligere nevnt, med rette bedømmes ut fra tradisjonelle estetiske kriterier, mens stor uenighet og forvirring har rådet med hensyn til hva som er de viktigste kvalitetskriteriene innen for eksempel abstrakt maleri. Jackson Pollocks malerier innen abstrakt ekspresjonisme roses for sin høye grad av impulsivitet i skapelsesprosessen: Pollock kastet maling fra spennene ut over gigantiske lerret

---

<sup>48</sup> Se Clement Greenberg, ”Avantgarde og kitsch”, *Den modernistiske kunsten*, side 18

<sup>49</sup> Clement Greenberg, ”Avantgarde og kitsch”, *Den modernistiske kunsten*, side 21

i sitt atelier. Hvilke kriterier ligger så til grunn for bedømmelsen av hans bilder til sammenligning med Frank Stella. Stella sier i et intervju:

Jeg ville få malingen ut av spannet og over på lerretet. Jeg forsøkte å bevare malingen like fin som den hadde vært i spannet.<sup>50</sup>

4: Et siste poeng ved Greenbergs begrep om kitsch er i denne sammenheng viktig å få med seg. Dens viktigste egenskap og fremste kjennetegn, er at den alltid står i *motsetning* til kunst. Dette er et viktigere, teoretisk poeng enn å forsøke å påvise at Nerdrums bilder ikke er kitsch på grunn av eksempelvis mørke farger og golve landskap. Som vi har sett tidligere, danner de intensjoner Nerdrum har for sine bilder, nettopp en motsetning til de premisser de modernistiske malere og teoretikere jobbet ut ifra. Så lenge denne motsetningen synes gjeldende i dagens postmoderne kunstlandskap også, virker det langt rimeligere å fastholde kitschbegrepet som det beste alternativ, som klargjørende i forhold til hva ulike malere ønsker å oppnå med sitt arbeid.

Argumentene mot å kalle kunst (i tradisjonell forstand) for kitsch, er som vi har sett, gjerne forbundet med den forforståelse at postmodernismen har rom for det meste. Mye av motivasjonen bak postmodernismen var imidlertid å danne et alternativ til modernismen, og det er i et slikt henseende vi nå kan se at kitschbegrepet står så sterkt. Ved å omtale en bestemt form for kunst som kitsch, lykkes det langt bedre å gi et reelt alternativ til modernismens premisser, og dette uten å underminere disse. Dette betyr at dilemmaet skissert i forrige kapittel løses opp. Man tar simpelthen modernismen på alvor, ved å ikke forsøke å vri om på deres premisser, men heller definere seg utenfor.

Et eksempel kan være i forhold til den gode smak, som enkelte postmoderne tendenser søker å komme utenom. Eksempler som gjerne trekkes fram kan være camp-grenen, som vist i kapittel III A, eller Pop Art, som enkelte definerer som tidlig postmodernisme. Begge fordi de fremviser noe fra trivialkulturen og opphøyer det, så å si, til kunst. Av flere grunner synes dette lite vellykket som et opprør mot modernismen.

For det første synes den til syvende og sist ikke å si noe annet enn Duchamps urinal, nemlig at alt kan være kunst, som er en høyst modernistisk proklamasjon. Dette fører til et viktigere problem, nemlig det faktum at den ved sin institusjonsavhengighet bare medfører et

---

<sup>50</sup> Gjengitt i Thierry de Duve, *Kant etter Duchamp*, side 7

opprør for de som allerede er innvidd, nemlig de med forståelse for kunst. Deres budskap når dermed bare ut til den elite den søker seg bort fra, og blir dermed fanget i en modernistisk kontekst. For de utenforstående synes denne kunsten like innadvendt, særlig fordi den viser en kunst uten overlevelseshet utenfor galleriet. Slik føyer postmodernismens opprør mot god smak seg inn i modernistisk tankegang, og virker like utestengende som Greenberg mente modernismen måtte være. I tråd med hans forestillinger ser vi tydelig at de som vil gjøre opprør mot det modernistiske, er bedre rustet ved å kalle sin kunst for kitsch:

Denne avstanden, (mellom kitsch og avantgarde) som er altfor stor til at den kan overbygges av alle de uendelig fingraverte nyansene av popularisert ”modernisme” og ”modernistisk” kitsch, svarer i sin tur til en samfunnsmessig avstand som alltid har eksistert i etablert kultur, som alle andre steder i siviliserte samfunn, og hvis to ytterpunkter løper sammen og skilles at i et fast forhold til stabiliteten i det aktuelle samfunnet, enten den er sterk eller svak. De mektiges -og derfor dannedes – minoritet har alltid stått på den ene siden. Og på den andre står den store massen av de utnyttede og fattige- og av den grunn uvitende. Formell kultur har alltid tilhørt de første, mens de siste har måttet nøye seg med folkekultur eller rudimentær kultur, eller kitsch.<sup>51</sup>

Den gode smak kan i praksis sees på som institusjonenes makt til å bestemme hva som er gyldig kunst. Så lenge en retning som forsøker å bevege seg bort fra modernistisk tankegang, må benytte seg av det samme, utestengende apparat, synes den vanskelig å være noe annet enn en variant av den samme retning. Særlig ved at den må slippes inn i det samme kunstrom av den samme instans som det den forsøker å opponere mot.

”En kunst for de få” synes dermed å være like gjeldende i postmodernismen, ved at klaseskillet som Greenberg beskriver, fortsatt er gjeldende. Ved et besøk i moderne gallerier er en god kjennskap til kunsthistorien en forutsetning for å forstå både de modernistiske og postmodernistiske verk, der de siste gjerne henviser taust til andre stilarter. Eldre kunst kan også henvise til akademiske emner, men gjerne da til historiske begivenheter, religion eller myter, det vil si, til emner *utenfor* kunstens autonome domene. Dessuten var dette en naturalistisk kunst med gjenkjennbare elementer. Tolkning av innhold var da også fastsatt til mer eksplisitte regler i forhold til det nye, der det subjektive øyeblikkspreget blir det viktige i komposisjonen, og da også det som krever å bli gjenkjent av betrakteren. Jackson Pollocks

---

<sup>51</sup> Clement Greenberg, ”Avantgarde og Kitsch”, *Den modernistiske kunsten*, side 28

abstakt-ekspresjonistiske komposisjoner er et godt eksempel. Med kunstens spesialisering på seg selv og sine elementære deler, samt frie regler for uttrykk, har den dermed snevret ytterligere inn sitt publikum. Ironisk nok var avantgarden i begynnelsen et opprør mot borgerskapet, for senere å bli et tegn på borgerskapets suverenitet, som elitekunst. For de folkelige klasser er den ubegripelig og uopnåelig på samme tid.

Et reelt opprør mot modernismen, må heller vende seg vekk fra en så stigmatiserende egenskap som institusjonsautonomien, skal den ha håp om å bli noe annet. Et alternativ som er skissert av for eksempel Paul Grøtvedt i hans bok *Moderniteten og Postmodernismen*, er at kunsten må foreta en nyorientering ved å vende tilbake til gamle former. Det vil si, den må igjen bli bærer av religiøse og moralske impulser, for å ikke ende opp som stum og unyttig i samfunnet og det sosiale liv.

En slik etterlysning havner lett, som vist i kapittel III B, i et problematisk forhold til modernismen, særlig ved at den undergraver hele dennes forståelse av autonomi. Dessuten synes den å være bare en ny normativ definisjon på hva kunsten *bør* være, noe som virker rimelig unyttig, når man allerede har godtatt at kunsten *er* noe ganske annet. Den logiske konsekvens, vil heller være å vende blikket mot et annet begrep, kitschen, da denne synes bedre egnet til å ivareta den gamle kunstens verdier, noe Grøtvedt etterlyser. Hvis malere dessuten kan vise at kitschen er levedyktig og kan ha samme kvaliteter som Grøtvedts normative definisjon av kunst, burde en begrepsforandring fra kunst til kitsch være å foretrekke for den del av postmodernismen som søker slike verdier. Den resterende delen forblir en del av den modernistiske kunsten.

## **D: Begrepenes relevans**

Det å skulle redefinere store deler av allerede anerkjent kunst til kitsch har i alle tilfeller større teoretisk verdi enn praktisk. Men selv om en radikal omdefinering både er lite sannsynlig i realiteten og dessuten sikkert unødvendig for utøvende maleres videre arbeid, springer det skisserte problemforhold ut av allerede brukte begreper som kitsch og postmodernisme.

Postmodernisme er, til forskjell fra de fleste andre epoker i kunsthistorien, i større grad en merkelapp som brukes om kulturen og samfunnet som helhet på slutten av det 20. århundre. Som en epoke i kunstens historie er den derimot vanskeligere å definere enn andre epoker. Dette skyldes både at den inneholder stilarter fra alle perioder og kulturer, og at

kunstkritikere og filosofer sjelden enes om hva som er det spesielle eller essensielle for den postmoderne kunst. For mange synes den mer som ukritisk (og uansvarlig) i sin omgang med tidligere tiders kunst. Den beskyldes for å mangle et fundament, og dens såkalte oppgjør med modernismen degraderes til en reaksjon som bare er en reaksjon uten de nødvendige, nyskapende elementer som kjennetegner en ny og levedyktig stil. Et eksempel kan være postmodernismens oppgjør med avantgardens søken etter originalitet. Reaksjonen her blir å frembringe kopier og reproduksjoner. Eller i arkitekturen, der det minimalistiske slagordet "less is more" ble omgjort til "less is a bore". Særlig ved mangelen på noe eget program, eller egne prinsipper for kunsten, åpner postmodernismen for andre muligheter, slik at kitschbegrepet i teorien kan være adekvat.

Man kan også underbygge tesen om kitsch som alternativ kunstform ved å vise til at dette begrepets innhold ligger, i alle fall implisitt, i mange av kritikernes utsagn om postmoderne kunst. Der postmoderne kunst vender seg til populærkulturen og blander inn elementer fra denne i sine verker, blir den til tider kritisert ut fra de samme kriterier som modernismen brukte mot kitschen: Den utviser dårlig smak (og da ikke overlatt, som vist ved eksempelet med camp-grenen.) Men, kan man si, det er jo nettopp opphevelsen av god eller dårlig smak som er så viktig i den postmoderne kunst. Den utviser dette skillet, skapt av Greenberg og modernistene, ved å innlemme det kommersielle og folkelige i kunsten. Slik opphever den skillet mellom høy og lav kunst, og dermed skillet mellom kunst og kitsch, og kan således ikke kritiseres for dårlig smak. Den kunst som likevel kritiseres for dette, synes å være gjenstand for den samme kritikk Greenberg brukte mot kitschen, som en motsetning til kunsten slik den burde være. Slik blir deler av den postmoderne kunst egentlig kritisert for å være kitsch, mens andre deler av den passer bedre, som vi har sett, innunder de modernistiske prinsipper, som en videreføring av disse. Slik ligger teoriene om både kitsch og modernisme innbakt i et postmoderne begrep som vanskelig lar seg avgrense. Og slik blir dagens kunstbegrep stort og vanskelig ved å inneholde motsetninger som i teorien bedre kan redegjøres for ved å innføre et revidert kitschbegrep, men som i praksis fastholdes som en enhetlig betegnelse. Dette viser igjen hvor viktig det sosiologiske aspektet ved begrepet kunst er, ved at man heller enn å spørre "hva er kunst", burde spørre "hvordan har det seg at alt dette blir kalt kunst".

## Avsluttende refleksjoner

Skal man fastholde kunstbegrepet som et kontinuerlig dekkende ord for alt som har skjedd før, under og etter modernismen, vil vårt opprinnelige spørsmål om kunstens definisjon ende i en variant av institusjonsteorien. Ikke den foreliggende teori som en logisk gyldig definisjon, men heller som det nærmeste vi kommer å gi en god redegjørelse for hva kunst er, eller hva som blir regnet som kunst. Svakheten ved teorien er, som vi har sett, at den ikke sier noe vesentlig om kunstverk i seg selv, eller egenskaper ved disse. Som Filosofen Stephen Davies sier:

It explains how something becomes an artwork without explaining why it is an artwork. There is an ambiguity in the question, What makes something a work of art? (the institutional theory)... answers one interpretation of that question but, in doing so, ignores the interpretation that asks for the definition of art.<sup>52</sup>

Teorien forklarer altså hvordan noe blir et kunstverk, uten å si noe om selve kunstverket. En kynisk holdning ville være å si at det eneste vesentlige i spørsmålet om hva som er kunst, er nettopp hvordan noe oppnår denne statusen, i og med det nærmest vilkårlige mangfoldet av uttrykk i det 20. århundre.

Selv om dette neppe er det eneste vesentlige spørsmålet, ligger institusjonsteoriens styrke som forklaringsmodell nettopp i det at store deler av den modernistiske kunst er institusjonalisert. Det vil si, mange verk krever en viss kontekst for å muliggjøre deres status som kunst. For å oppnå innpass i en slik kontekst, det vil si, anerkjent av kunstverdenen, er det imidlertid en vei forut. Selv om alle i prinsippet kan være kunstnere, i og med at alt kan være kunst, kan ikke hvem som helst komme med et avantgarde- verk og kreve å få det utstilt. Det hjelper å ha et navn i kunsten fra før. "Kunstner" blir da en rolle innen kunstverdenen med autoritet nok til å få sine verk vurdert som kunst. Det samme objektet vil bli ulikt mottatt kommende fra en anerkjent og en ikke anerkjent kunster. Hvor er da det essensielle i den kunsten vi søker å definere? Kan kunstens essens ligge i selve den handling å få noe utstilt? Duchamp kan nok en gang tjene som eksempel: Hans urinal er blitt et kunstverk ved at en allerede anerkjent kunstner, han selv, har plukket det ut og plassert det i et galleri. Som et ytterpunkt demonstrerer dette at det innen kunstbegrepet ikke foreligger en kunst som

---

<sup>52</sup> Stephen Davies, *Definitions of art*, side 113

ontologisk bestemt, men at det er kunstinstitusjonen som setter kriterier for hva som til enhver tid anerkjennes som kunst.

Selve galleriet som institusjon er heller ikke et nødvendig kriterium for kunst i forhold til den anerkjente kunstner. Er vedkommende tilstrekkelig kjent, kan denne kunstnerens autoritet fungere som tilstrekkelig til å gi noe den nødvendige status som kunst. Slik blir da kunstneren den nødvendige talsmann på vegne av kunstverdenens autoritet. Kan så alt bli kunst ved at noen sier det er det, slik Donald Judd hevdet?<sup>53</sup>

Det hittil verste eksempel på dette er i så fall den tyske avantgardekomponisten Karlheinz Stockhausen sin uttalelse om terroraksjonen mot World Trade Center som verdens største kunstverk. Det uetiske og nærmest absurde i en slik uttalelse er naturligvis åpenbart. Tenker man nærmere etter, og sammenligner med avantgardens kriterier omkring provokasjon og originalitet, ser man imidlertid en sammenheng. ”Men hva med det etiske aspektet?” vil mange innvende. Men hvem sier at kunsten skal være etisk? Det viktige i dette spørsmålet er kunstnerens forståelse av kunstens autonomi; kunst som løsrevet og uavhengig av alt annet. En kunst i fri utfoldelse uten innblanding fra andre fornuftsformer som vitenskap og moral. I forhold til dette selvlovgivende gyldighetsområde blir World Trade Center riktignok et ytterpunkt, men i prinsippet ikke utenfor denne kunstens domene.

Hva så med det originale? Avantgardens krav til originalitet ga seg utslag i at stadig flere gjenstander og fenomener fra det daglige ble kunst ved en passende anledning, gjerne i et galleri. Ved å se nærmere på hva dette originalitetsbegrepet innebærer, ser vi at det originale er: Alt som er nytt innen kunstens domene. Det vil si, enhver gjenstand eller handling fra verden for øvrig blir original som kunst hvis en kjent kunstner eller institusjon godtar det som kunst. Flere eksempler kan nevnes, fra Duchamps urinal til utstillingen av en rusmisbruker på høstutstillingen i Oslo.

Det neste krav denne avantgardekunsten møter er provokasjonen. Kunsten skal provosere betrakteren og således skape en reaksjon. Når det gjelder en rusmisbruker, er det vel ingen som blir spesielt provosert av denne før noen hevder vedkommende er kunst. Denne provokasjonen er imidlertid betydelig mindre enn det å hevde at en så forferdelig hendelse som at World Trade Center blir ødelagt av terrorister med passasjerfly er kunst. Skal imidlertid kunstens kvalitet måles i kriterier som provokasjon og originalitet, kan vi se at

---

<sup>53</sup> Se sitat side 40



Stockhausen likevel har rett.<sup>54</sup> Tiden vil vise om hans uttalelse vil føre til aksept om terror som kunst. Selv om lite ønskelig og muligens lite trolig, er det altså i prinsippet fullt mulig.

Men tilbake til institusjonen. Den institusjonelle kontekst er, som vi har sett, blitt et kjennetegn på den modernistiske kunst. Det avhengighetsforhold som her foreligger kan man velge å se på som resultatet av en utvannet kunst, ute av stand til å stå på egne ben, eller man kan se på det som uunngåelig ved høyt utviklet form for kunstskepelse. En konsekvens er uansett det at kunsten med dette har blitt et fenomen for de innvidde innerste sirkler av institusjonen, noe postmodernismen heller ikke kommer utenom i særlig grad. Problemet i forhold til en kunstdefinisjon er i dette anliggende relevant. Problemstillingen oppsto, kan en si, ved at modernismen ble en slags parasitt på kunstbegrepet. Det voldsomme spennet innen modernismen er at den eksplisitt sier alt kan være kunst, mens den samtidig lukker seg inne i seg selv og dermed stenger dørene for de kunstnere som ikke tror på ”det nye” som kunstens eneste riktige fundament. Her er det modernismen selv som gjør veiskillet synlig. Et veiskille der det moderne utelukker det gamle fra et kunstbegrep det har tatt monopol på, og som dessuten tidligere tilhørte den tradisjonelle kunsten.

Kitschbegrepet var gjeldende under modernismen, slik at denne hadde noe å definere seg bort fra. Kitschens viktigste egenskap er nettopp det at den er definert som en motsetning til modernismens kunstbegrep. Innen postmodernismen skal ikke kitschbegrepet lenger være nødvendig, ved at skillet mellom høyt og lavt er utvisket. Som vi har sett kan dette neppe være tilfelle i særlig grad. Postmoderne referanser til populærkulturen uttrykker nemlig ikke en mer demokratisk kunst, ved at de, i likhet med enkelte modernistiske verk, tilsynelatende utvisker skillet mellom kunst og ikke-kunst. Ved at de er institusjonelt bestemt som kunstverk uttrykker de noe annet enn det de gjør i populærkulturen, og det er dette meta-element som kjennetegner den institusjonaliserte kunstens kunstbegrep, innen både modernismen og postmodernismen. Hvis postmodernismen skal ha plass til det tradisjonelle maleri uten dette meta-elementet, uttrykker dens kunstbegrep, som vi har sett, to motstridende standarder for kunst. I så måte er den modernistiske måten ærligere, ved konsekvent å henvise til kitsch som alternativ til sitt kunstbegrep.

---

<sup>54</sup> Stockhausen sin uttalelse om World Trade Center kan antageligvis ses i sammenheng med et av hans egne avantgardeverk. I 1994 lagde han sin ”Helikopter-strykekvartert”, et stykke som besto av fire helikoptre i luften, formidlet via fjernsyn. Hans uroppførelse i Salzburg ble imidlertid stoppet av miljøvernaktivister. Osama bin Laden, som brukte fire store passasjerfly, kan dermed sies å ha overgått hans egne helikoptre.

Med dette er vi tilbake der dette kapitlet startet. Det nærmeste vi kommer en definisjon av kunst, er en variant av institusjonsteorien der denne vektlegger institusjonens ulike roller som fungerende autoriteter i forhold til å bestemme over kunstbegrepets innhold. Ved modernismens grensesprengning eller nydefinering og postmodernismens lite konsekvente holdning til denne, blir spørsmålet om kunstens identitet til et spørsmål om hvorfor kunstverdenen definerer kunst som den gjør.

## Epilog

Den ærlighet den modernistiske kunsten søkte, er å forstå som en ærlighet i forhold til det illusoriske som kjennetegnet den tradisjonelle kunsten. Hvorvidt det naive er en motsetning til det ærlige, eller om de to begrepene er to sider av samme sak, krever en undersøkelse i seg selv. Så kan man spørre seg om ikke den modernistiske kunst er den mest naive. I sin streben etter å være sann, for med dette å hevde seg som en *fullbyrdelse* av kunstens essensielle egenskaper, utviser den en travelhet ved å la være å innse at det ennå kan være mye å lære i kunsten før den er fullbefaren.

For skal vi være ærlige, kan vi nå i ettertid se at mange av modernismens ærlighetsforsøk, bare er jomfruelig naive bestrebelsler på å bli lagt merke til som noe nytt. Noe nytt i en kunstverden der den vanlige oppfatningen var at den tradisjonelle malerkunsten hadde "malt seg opp i et hjørne", uttømt for muligheter til nysskapelse.

Det skulle imidlertid vise seg, mot slutten av det 20. århundre, at modernismens strenge idealer og regler gjorde særlig denne kunst til en blindvei hva nyskapelse angår. Dens evne til å frembringe noe nytt og vesentlig stagnerte, og kunstnere begynte på ny å lete utenfor de fastsatte regler for hva som var riktig kunst. Enten man definerer denne kunst som postmodernisme eller kitsch, vil frembringelsen av malerier, og verdsettelsen av disse fortsette inn i fremtiden, lenge etter at nåtidens malere og teoretikere er borte. For livet er kort, men kunsten er evig.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W: *Estetisk teori*, Gyldendal Norsk Forlag ASA 1998
- Camus, Albert: *Myten om Sisyfos*, J.W. Cappelens Forlag A-S 1994
- Danto, Arthur: *After the end of art*, Princeton University Press 1997
- Danto, Arthur: *The abuse of beauty*, Carus Publishing Company 2003
- Danto, Arthur: *The transfiguration of the commonplace*, Harvard University Press 1981
- Davies, Stephen: *Definitions of art*, Cornell University Press 1991
- Duve, Thierry de: *Kant etter Duchamp*, Pax Forlag 2003
- Foucault, Michel: *Dette er ikke en pipe*, Pax Forlag 2001
- Graham, Gordon: *Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics*, Routledge London 1997
- Greenberg, Clement: *Den modernistiske kunsten*, Pax Forlag 2004
- Kandinsky, Wassily: *Om det åndelige i kunsten*, Pax Forlag 2001
- Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag A/S Oslo 1995
- Kleiner, Mamiya & Tansey: *Gardner's Art through the ages, eleventh edition*, Harcourt College Publishers 2001
- Krauss, Rosalind E.: *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, Pax Forlag 2002
- Margolis, Joseph: *Art and philosophy*, Harvester Press, Brighton Sussex 1980
- Mathisen, Steinar: *Skjønnhet, Tanke & Kunst*, Akribe Forlag 1999
- Merleau-Ponty, Maurice: *Øyet og ånden*, Pax Forlag 2000
- Myers, David G.: *Social Psychology 7th. edition*, The McGraw-Hill Higher Education Companies Inc. 2002
- Nerdrum, Odd m fl.: *Hva er kitsch?*, Kagge Forlag 2000
- Platon: *Complete works*, Hackett Publishing Company 1997
- Read, Herbert: *A concise history of modern painting*, Thames and Hudson Ltd. London, 1974
- Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, Pax Forlag A/S Oslo 1995
- Østerberg, Dag: *Det moderne: Et essay om vestens kultur 1740-2000*, Gyldendal Norsk Forlag ASA 1999
- The Oxford Handbook of aesthetics*, Oxford University Press 2003