

KONTRASTFYLTE KUNSTFORSTÅELSER
objektorienterte og begrepsbaserte holdninger til kunsten

Av Eva Mathilde Rem Hansen

Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Høsten 2008

CONTRASTING COMPREHENSIONS

object-oriented and concept-based views of art

Abstract

Over time, different comprehensions of art have been expressed in the academic discipline of art history. This text will focus on the contrast between *object-oriented* and *concept-based* understandings of art. The first of the two approaches sees art as a group of objects exhibiting or containing certain qualities, thus giving these objects status as artworks. A concept of art is then made to describe and define the specific qualities. It follows that as the group of objects develops or changes in character, the concept or definition will have to change as well. In other words, the concept is secondary compared to the objects. According to the conceptually based view, on the other hand, the only common denominator of artworks is being placed together under the concept of art. Consequently, the established concept itself is the defining feature, and the development of art consists of the works' reference to it. This illustrates how the definition in this view is given priority over the objects of art.

The following pages will show how the two opposing views have been manifested at some especially decisive points in art theory's history. The first period relates to the late eighteenth and early nineteenth centuries, to the establishment of both the modern concept of art and the academic study of the history of art. The next period is connected to modernism, and to the postulated end of modernism in the 1960s. The two differing views of art will here be seen in relation to art historian Thierry de Duve's division between a formalistic and a progressive solution to modernism's crises, and will also be associated with the theories of critic Clement Greenberg, artist Joseph Kosuth, art historian Donald Kuspit, and philosopher Arthur Danto.

Finally, the text will demonstrate the maintaining of object-oriented and concept-based views in the art history discipline of today, represented by the two new tendencies of *critical art history* and *visual studies*. At a time of redefinition in the discipline, due to a seemingly wide acknowledgement of the art category's conventionality and the difficulties surrounding a definition of art, both these tendencies are presented as alternatives to the traditional study. The text will conclude with some reflections on the two new approaches as substitutions of earlier practices, how they are both suited as replacements, and whether the object-oriented or the concept-based view is the better alternative for art historical research of the future.

FORORD

Gjennom arbeidet med denne teksten har mange personer vært til stor hjelp for meg på flere ulike måter. Jeg ønsker for et øyeblikk å rette oppmerksomheten mot dem, for å vise dem min store takknemlighet. Først vil jeg få takke de som gjennom sin faglige behjelpelighet har vært mest direkte involvert i prosessen. Dette gjelder aller mest mine veiledere, først Kristin Eliassen i utformingen av prosjektskissen, og deretter Siri Meyer gjennom den videre realiseringen av prosjektet. Forskergruppen Visuell Kultur fremmet også en rekke interessante innspill i etterkant av min presentasjon i deres forum, og Jørgen Lund har i ulike diskusjoner gjennom arbeidsprosessen ytret flere tankevekkende refleksjoner. Takk også til Øyunn Viken, Espen Ivar Wiborg Iversen og Birgitte Norsen for å ha lest og kommentert deler av teksten.

I forbindelse med min studietur til New York høsten 2007 er det også flere parter som fortjener en takk. For det første gjorde finansielle bidrag fra L. Meltzers høyskolefond reisen til en realitet. Ved Columbia University la filosofiprofessor Lydia Goehrs vennelige mottakelse og spennende forskning grunnlaget for en samtale som senere preget mitt arbeid. Møtet med New York ble videre til en helt unik opplevelse for en student da filosof Arthur Danto åpnet sitt hjem for å besvare spørsmål rundt sine tanker om kunsten. Kunsthistoriker og kritiker Donald Kuspit må også takkes for sjenerøse svar og utfyllende betraktninger i vår korrespondanse per e-post.

Jeg vil tilslutt uttrykke min takknemlighet overfor noen spesielle personer som har vært svært betydningsfulle for meg i den perioden oppgaveskrivingen har pågått, og slik sett lettet arbeidet. Dette gjelder Karen, som velvillig har overtatt mine vakter på HKS i den travle innspurten, mine klassekamerater, som har gitt følelsen av samhold når dagene har blitt lange, og mine gode venninner, som stadig har oppfordret til avkobling og avslapping. Særlig vil jeg få takke Frode og Jørgen, for uten dere hadde ingenting vært det samme, og alt blitt bare tull!

Eva Rem Hansen, november 2008

INNHOLDSFORTEGNELSE

Innledning: En todelt tilnærming til kunsten.....	8
- Fra personlig erfaring til kunstteoretisk problem – tekstens motivasjon og mål.....	8
- Dype spørsmål, brede svar – tekstens forskningshistorie og aktualitet.....	10
- Historiske fragmenter – forsmak på oppgavens gang.....	11
- Ikke-objektiv forfatter – enkelte forbehold før lesningen.....	14
Kap. I: Estetikk og kunstvitenskap – objektorienterte holdninger til kunsten.....	16
Del I: Estetikken som filosofisk disiplin.....	16
Del II: Fremveksten av en kunstvitenskaplig disiplin.....	19
- Dannelsen av det moderne kunstbegrepet.....	19
- Den tidlige kunsthistorien.....	21
- Kunstvitenskapens paradigmatisk utvikling.....	25
Del III: Det modernistiske paradigmet.....	28
- Clement Greenbergs kunstteori.....	28
- Kunstscenen på sekstitallet – opphopning av anomalia.....	37
Kap. II: Utveier fra modernismen – fremveksten av en begrepsbasert holdning.....	42
Del I: Modernismens to komponenter.....	43
Del II: Objektorienterte holdninger til kunst.....	45
- Clement Greenberg: connoisseur og kritiker.....	45
- Donald Kuspit: skjønnhetens psykoetiske funksjon.....	50
Del III: Begrepsbaserte holdninger til kunst.....	55
- Joseph Kosuth: Kunst som tautologi.....	55
- Arthur Danto: kunstverdenens konvensjonelle kunstbegrep.....	62
Kontrastering: Objektorientering mot begrepsbasering.....	67
Kap. III: Kunstens avslutning – holdningenes holdbarhet som forklaringer av kunst...72	72
- Prinsipper for kunstens vitalitet – krav til kunstteoriens gyldighet.....	73
Del I: Kunstens avslutning i den objektorienterte holdning.....	73
- Kuspit og postkunstens disharmoni.....	73
- Greenberg og postmodernismens estetiske dekadanse.....	78
- Den objektorienterte holdningens holdbarhet som kunstteori.....	80
Del II: Kunstens avslutning i den begrepsbaserte holdning.....	83
- Danto og kunstens endelige mål.....	83
- Kosuth og det ekspanderende kunstbegrepet.....	86
- Den begrepsbaserte holdningens holdbarhet som kunstteori.....	88
- Oppsummering: Holdningenes opprettholdelse av egne prinsipper.....	91
Del III: Avslutningens nødvendighet – kunstens umulighet.....	91
- Avslutningen og kunstscenen.....	91
- Avslutningens forhistorie.....	92
- Umuligheten av historieomskrivning.....	93

Kap. IV: Dagens kunsthistoriefag – studier av kunstbegrep og visuelle objekter.....	96
Del I: Kritisk kunsthistorie – forskning på kunstbegrepet.....	97
- Dekonstruksjon og analyse av kunst og kunsthistorie.....	97
- En begrepsbasert tendens.....	100
- Begrepsbaserte studier etter kunstens avslutning.....	103
Del II: Visuelle studier – forskning på visuelle objekter.....	104
- Fremveksten og etableringen av ”visuelle studier”.....	104
- Visuelle studier og estetikk.....	107
- En objektorientert tendens.....	110
- Objektorienterte studier etter kunstens avslutning.....	111
Del III: Samtidens vektning av objekt og begrep.....	113
- Visuelle studier som kunsthistoriefagets viktigste utfordrer.....	113
- En brukbar erstatning?.....	115
- Litteraturliste.....	122
- Billedliste.....	130

INNLEDNING

EN TODELT TILNÆRMING TIL KUNSTEN

Fra personlig erfaring til kunstteoretisk problem – tekstens motivasjon og mål

Denne teksten har på sett og vis sitt første utgangspunkt i en personlig erfaring av og med kunst. Det som har forundret meg i så stor grad at det danner grunnlaget for en tekst av dette omfanget, er opplevelsen av min egen tilnærming til kunst som fullstendig todelt. På den ene siden, gjerne når jeg oppsøker ulike utstillinger på fritiden, eller når jeg uten et egentlig formål blar gjennom kunsthistoriske praktbøker, tiltrekkes jeg av dekorativ kunst eller det dekorative ved kunsten. Jeg drømmer meg bort, inspireres og imponeres av harmonerende fargeklanger, intrikate mønstre, spennende former og uttrykksfulle skildringer, som taler til meg på en ubestemmelig og uforklarlig måte. På den annen side har jeg interesser av en mer analytisk art, da jeg er meget opptatt av kategorien, begrepet eller definisjonen kunst.¹ Spørsmål om nødvendigheten av eller muligheten for et kunstbegrep overhodet, om denne eventuelle definisjonens karakter, avgrensning og innhold, og om kunstverkenes relasjon til hverandre, pirrer min intellektuelle nysgjerrighet og får lett min faglige oppmerksomhet.

Erfaringen av en todelt eller splittet tilnærming til kunst, der enten verket og den direkte kontakten med dette står i sentrum for kunstopplevelsen, eller der begrepet og teorien er det sentrale i omgangen med kunst, har gjort meg spesielt interessert i objektets og begrepets rolle i tenkning om kunsten. Jeg har gjennom denne interessen blitt bevisst at skillet som påpekes ikke blott er forbeholdt min egen, personlige erfaring. Snarere har arbeidet med dette

¹ Gjennom teksten ilegges termene 'begrep' og 'definisjon' den samme betydning; de refererer til klassifiserende forklaringer av kunsten.

prosjektet vist at ulike prioriteringer av objekt og begrep kan spores gjennom kunstteoriens historie, og som en interessekonflikt i senere kunsthistorisk forskning. Man kan på den ene siden snakke om *en objektorientert holdning til kunst*, som setter likhetstegn mellom kunst og visse objekter, samlet som en gruppe grunnet like egenskaper eller enkelte fellestrekk seg imellom. Kunstens historie betraktes her som en utvidelse av objektgruppen, gjennom oppdagelse av nye objekter som besitter et kunstverks definerende kvaliteter. På den andre siden gir seg til kjenne *en begrepsbasert holdning til kunst*, et syn som ikke lar betegnelsen 'kunst' referere primært til objektene, men til et begrep eller en teori om kunst. For denne holdningen består kunstens utvikling av dette begrepets ulike utforminger og dynamikken mellom definisjonen og de objekter som blir forstått som kunst.

Inndelingen i en objektorientert og en begrepsbasert tilnærming til kunst verken kan eller bør fungere som en avgrensende ramme for kategorisering av kunstteorier. Ytterpunktene som reflekteres i inndelingen kan kun hevdes å skille seg uklart eller glidende fra hverandre i den kunstteoretiske virkelighet. Likevel kan polariseringen være hensiktsmessig, da de to motpolene indikerer eller antyder noen ganske ulike grunnoppfatninger om kunsten. Som implisert medfører forskjellen mellom objektets prioritet og begrepets forrang i tenkningen om kunst ulike forståelser av hva kunst er, ulike svar på om en samling av like objekter, eller et samlende og sammenfattende begrep er å betrakte som kunstens fundament. De motsettede prioriteringene innebærer også forskjellige oppfatninger om hva kunstens utvikling eller historie består i, og hva som er drivkraft for denne. Til slutt innebærer hver side i splittelsen forskjellige svar på spørsmål om hva som er forutsetningene for en vital kunst og hva som tvert imot medfører en kunstens avslutning, samt ulike oppfatninger om hvordan gyldigheten og gehalten til en teori om kunsten bedømmes.

Målet for denne teksten er å bygge opp et bilde av den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningens karakter gjennom å redegjøre for deres tilstedeværelse i kunstteorien, for så å avslutningsvis kunne ta stilling til et spørsmål om holdningenes hensiktsmessighet og relevans for kunsthistoriefaget av i dag. For å danne et grunnlag som er godt nok til en drøfting av og en stillingtagen i dette endelige spørsmålet om samtidens og fremtidens kunsthistorisk forskning, vil det gjennom teksten foretas flere mindre undersøkelser av spredte hendelser og temaer fra kunsthistorisk og kunstteoretisk fortid. De historiske glimtene er utvalgt og satt sammen fordi de menes å være av spesiell betydning for dagens objektorienterte og begrepsbaserte syn på kunst. Undersøkelsene er imidlertid også verdifulle

i seg selv, og gir interessante innblikk i hvordan de omtalte holdningene har vært representert og uttrykt i tidligere tanker om kunsten.

Dype spørsmål, brede svar – tekstens forskningshistorie og aktualitet

Dette prosjektet har utgangspunkt i store spørsmål og diskusjoner om hva kunst er, og hva som definerer kunsten, hva som er kunstens samlende prinsipp så og si. Denne problemstillingen må hevdes å være like gammel som kunsten selv, uavhengig av hvilket svar man har på dette, i seg selv svært spennende spørsmålet. Problemet har derfor allerede blitt både diskutert og besvart på utallige ulike måter. Likevel står fortsatt den underliggende problemformuleringen om kunstens natur like uoppgjort tilbake. Det er en selvfølge at denne teksten ikke bestreber seg på å presentere en endelig konklusjon angående kunstens vesen, og slik avslutte den lange forskningstradisjonens undersøkelser av kunstteoriens mest grunnleggende problemområde. Gjennom avgrensningen til et spørsmål om objekt og begrep, og gjennom linjene som trekkes til dagens kunsthistoriefag, taes problemstillingen heller ut av en overveldende forskningshistorie, og beveger seg over på et relativt nytt og helt aktuelt felt.

De periodene, temaene og teoretikerne som undersøkes i tekstens historiske dypdykk er i seg selv studert grundig allerede, og forskningsmaterialet innenfor hvert av de ulike emnene er svært omfattende. Det har kun vært mulig å fordype seg i deler av det enkelte temas forskningshistorie, og de viktigste kildene til forståelse vil refereres i den snart følgende omtalen av hvert historiske utsnitt, samt gjennom teksten forøvrig. Enkelte av tekstens mest sentrale temaer har også blitt sammenlignet og studert sammen tidligere. Av flere studier kan den belgiske kunsthistorikeren Thierry de Duves arbeider trekkes spesielt frem. Disse har vært til inspirasjon for grunnproblematikken i denne teksten, som derfor også forholder seg til enkelte av de samme historiske hendelsene og teoretiske personlighetene. Grunnet et felles utgangspunkt i de Duve, opererer den foreliggende teksten videre med en tematikk relativt lik den som finnes i Evelyn Holms hovedoppgave fra Universitetet i Bergen, *It depends on the conception: estetikk og konseptualisme i amerikansk kunst og kunstteori*, ferdigstilt i 1998. Oppgavene er imidlertid skrevet i noe ulike ærend, og tilbyr derfor forskjellige vinklinger og konklusjoner der det tematiske innholdet overlapper. De samme likhetene og forskjellene preger også forholdet mellom denne teksten og et arbeid Holm fremhever som sitt utgangspunkt, Lars Vilks' avhandling *Konst & Konstar* fra 1987. Det som i størst grad skiller dette prosjektet fra de omtalte verkene, er at de sistnevnte tre opererer med en distinksjon mellom estetikk og kontekstualisering eller konseptualisering. I denne teksten er imidlertid

den estetiske kategorien i dikotomien utvidet noe, da en objektorientert teori kan, men ikke trenger å innebære et estetisk aspekt. For å tilskrives denne siden av splittelsen holder det at en oppfatning om kunst har sitt utgangspunkt i objektet og dets kvaliteter, og det er nettopp dette som gjør at inndelingen også kan relateres til situasjonen i nåtidens kunsthistoriefag.

Det kan oppfattes som lite verdifullt å nærme seg så kjente og vel bearbejdede topos fra kunstteoriens forløp, spesielt når tilnærmingen til disse svært komplekse temaene nødvendigvis må gjøres på en så overfladisk måte som her er tilfellet, grunnet arbeidets begrensede omfang. Tekstens brede sammenstilling av utvalgte kunsthistoriske hendelser, kunstfilosofiske kjerneproblemer og bestemte kunstteoretiske stemmer har imidlertid blitt vurdert som tiltrengt for å besvare det helt aktuelle, og naturlig nok lite studerte, spørsmålet knyttet til dagens kunsthistorieforskning. Det breddeorienterte studiet av varierende hendelser fra kunsthistoriefagets begynnelse til dets nåværende tilstand, underordnet inndelingen i prioritering av objekt eller begrep, representerer slik en ny sammensetning og vinkling. I dette ligger mye av det interessante ved teksten, og de følgende sidene bør derfor ikke først og fremst leses som forsøk på nyvinnende dybdestudier av de allerede godt utforskede emnene.

Historiske fragmenter – forsmak på oppgavens gang

Et viktig poeng for å danne en forståelse av den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningen til kunst, er å forsøke å peke på deres respektive opprinnelser. Til tross for en rekke ulike forutsetninger for holdningene, er det i denne sammenheng to historiske perioder, og bestemte situasjoner innenfor de aktuelle tidsrom, som må fremheves spesielt.

Den opprinnelige kunstvitenskapen

Den første og eldste av de viktige, historiske hendelsene som vil studeres knytter seg løst til sytten- og attenhundretallet, og omhandler etableringen av en selvstendig kunstvitenskap. I dette henseende er både dannelsen av det moderne kunstbegrepet og den første praktisering av kunsthistorie som akademisk disiplin sentrale anliggender. I redegjørelsen for kunstbegrepets opprinnelse har den tyskamerikanske filosofen Paul Oscar Kristellers ”The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics” fra 1951 vært en retningsgivende artikkel. Kristeller uttrykker her sin personlige overbevisning om at hans egen tids kunstteori forholder seg til det begrepet om kunst som oppsto på syttenhundretallet.² I denne teksten deles hans

² Kristeller, *Konstartenas moderna system*, s. 13

oppfatning, gjennom en tanke om at dannelsen og etableringen av det moderne kunstbegrepet er av betydning også for vår samtids kunsthistorie, og derfor relevant her.

Redegjørelsen for den tidlige kunsthistoriske forskning er basert på den svenske kritiker og kunsthistoriker Dan Karlholms fremstilling av fagets historie i sin avhandling *Handbäckernas Konsthistoria* fra 1996. Denne presentasjonen, samt en overfladisk sammenligning mellom vitenskapen kunsthistorie og vitenskapenes oppbygning og utvikling, som beskrevet av Thomas Kuhn i boken *The Structure of Scientific Revolutions* fra 1962, demonstrerer at det tradisjonelle kunsthistoriefaget er tuftet på en av de to holdningene til kunst. Det vil også vises hvordan dette har preget faget og påvirket kunsthistoriens oppfatning om kunstens vesen og om kriteriene som avgjør hvorvidt en kunstteori er gyldig eller ei.

Modernismeteorien og dens fall

Den andre historiske situasjonen som vil fremheves knytter seg til etterkrigstiden, og mer spesifikt til den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenbergs teori om den modernistiske kunsten, samt til påstandene om denne teoriens fall i møtet med sekstitallets kunstscene. I fremstillingen av disse hendelsene har den svenske filosofen Sven-Olov Wallensteins tekst ”Det utvidgede fältet – från högmodernism til konseptualism” vært av betydning. På lignende vis som Kristeller fremhevet det attende århundret som sentralt i forståelsen av den senere kunstteori, vektlegger Wallenstein sekstiårene som en avgjørende faktor i tilnærmingen til samtidens tanker om kunst.³ Også dette synet deles her, fordi modernismen tydelig illustrerer hvordan kunsthistoriefaget gjerne har forestilt seg relasjonen mellom kunstverker og definisjoner av dem. Både modernismeteorien fremvekst og dens krise kan sågar sees som resultat av den tradisjonelle disiplinens syn på kunstens natur og kunstteoriens funksjon.

Enda viktigere er det imidlertid at det i forbindelse med modernismens påståtte krise kan hevdes å ha vokst frem et alternativ til den etablerte kunsthistorien og dennes prioritering i valget mellom objektet eller begrepet som kunstens kjerne. Dette er det mer enn noen de Duve som har bidratt til å innse. I hans essay ”Det monokrome maleriet og det tomme lerretet”, trykket i den endelige form i boken *Kant after Duchamp* fra 1996, deles ettermodernistisk kunstteori i et *formalistisk* og et *konseptuelt* alternativ til Greenbergs ”doktrine”. Disse alternativene kan sammenlignes med splittelsen i en objektorientert og en

³ Wallenstein, ”Det utvidgede fältet – från högmodernism till konseptualism”, s. 119 (i Emt, *Konsten och konstbegreppet*)

begrepsbasert holdning til kunst, noe som vil gjøres i denne tekstens andre kapittel. Samme sted vil de to holdningene også knyttes til noen utvalgte kunstteoretikere. For det første gjelder dette Greenberg selv og kunstneren Joseph Kosuth, som representerer de Duves alternativer. I utvidelsen av de Duves to kategorier vil holdningene også knyttes til kunsthistoriker Donald Kuspit og filosofen Arthur C. Danto, som er egne tilførsler.⁴ Alle disse fire har eller har hatt sitt virke i New York, der situasjonen på sekstitallet hadde sitt utspring og var mest påtagelig, og samtlige har omtalt bruddet med modernismen i utstrekning grad, gjennom en rekke ulike publikasjoner.

Kunstens avslutning

Fra og med sekstitallet må den objektorienterte og den begrepsbaserte holdning til kunst sies å være sameksisterende i kunstteorien. Holdningene er imidlertid polariserende i sine ulike svar på hva kunst er og hva som avgjør en kunstteoris gyldighet. Det er derfor relevant å undersøke hvilke krav de to holdningene setter til holdbare forklaringer av kunst, og hvor tilfredsstillende de selv oppleves etter hverandres respektive kriterier for en kunstdefinisjons gehalt. Med dette vil teksten berøre ett nytt kunstteoretisk fragment, omhandlende kunstens avslutning. Spørsmålene knyttet til dette temaet vil forsøksvis besvares ved hjelp av Kuspit og Dantos kunstteoretiske forfatterskap, som begge inneholder utgivelser med tittelen "the end of art".⁵ Disse tankene om kunstens død, og spesielt Dantos provoserende påstander, har blitt imøtegått og drøftet gjennom store mengder skriftlig materiale. Likevel er fremstillingen av dem her hovedsaklig basert på lesning av Kuspit og Dantos egne, opprinnelige tekstarbeider.

Den samtidige kunstvitenskapen

De nevnte historiske og teoretiske utsnittene danner rammen for en tilnærming til spørsmålet om objekt og begrep i dagens kunsthistoriefag. I fremstillingen av fagets nåværende tilstand vil to tendenser som jeg selv oppfatter som spesielt tydelige i faget trekkes frem. Det dreier seg om de *visuelle studiene*, og om det som her kalles *kritisk kunsthistorie*.⁶ Opplevelsen av disse tendensene som særlig markante i samtidens kunsthistoriedisiplin underbygges av det store antall antologier og oversiktsverk som i senere år har blitt publisert som teoretiske

⁴ Hvorvidt de fire nevnte kunstkjennerne, kritikeren Greenberg, kunstneren Kosuth, filosofen Danto og kunsthistorikeren Kuspit, virkelig presenterer tanker om kunsten som utgjør fullstendige teorier, og om det derfor er legitimt å omtale dem som teoretikere, kan diskuteres. For enkelhets skyld vil de likevel omtales som teoretikere i det videre, og den enkeltes samlede oppfatninger vil refereres til som en teori om kunsten.

⁵ Dantos essay "The End of Art" ble publisert i 1984, mens Kuspit utga boken *The End of Art* i 2004.

⁶ Kritisk kunsthistorie er min egen samlebetegnelse på den kritiske eller dekonstruerende delen av "New Art History" og historiografisk forskning på kunsthistoriefaget. Se kapittel IV.

manifest for visuelle studier eller "New Art History". Etersom tendensene er relativt nye, og tekstmaterialet om dem hovedsaklig består av slike utgivelser, er omtalen av dem også basert på denne typen skriftlige programerklæringer. Hvorvidt de nye forskningspraksisenes tilnæringsmåter skiller seg fra deres ytrede visjoner, er et ubehandlet tema i teksten.

Både de visuelle studiene og den kritiske kunsthistorien er opptatt av å fremstille seg som nye og banebrytende i sammenligning med den tradisjonelle kunsthistorien. Det er også et faktum at de visuelle studiene ved flere universiteter verden over allerede har erstattet kunsthistorie som fag, og at dette substituerende grepet er et debattert forslag ved en rekke flere kunsthistoriske institutter. Når det undersøkes hvilken status som nå tilskrives kunstbegrepet i forhold til dets opprinnelige utforming, og når det vises at de to tydeligste tendensene i samtidens kunsthistoriefag kan sies å tilhøre hver sin pol i splittelsen mellom en objektorientert og en begrepsbasert holdning til kunst, vil det nettopp bli mulig å vurdere tendensenes nyvinning i forhold til tradisjonell kunsthistorie. Det vil også gies grunnlag for en stillingtagen til hvordan og i hvilken grad de representerte holdningene til kunst er tjenelige for kunsthistoriefaget av i dag. Dette innebærer dermed også å heve sin stemme i en aktuell og opphetet debatt om disiplinen kunsthistories karakter i universitetssystemet. Det bør imidlertid bemerkes at den nevnte vektlegging av intensjonelle sider ved de nye tendensene, fremfor deres praksis, også gjenspeiles i synspunktene som fremmes om nødvendigheten av det objektorienterte og det begrepsbaserte i fremtidig kunsthistorieforskning. Konklusjonene på dette punkt er nemlig logisk eller prinsipielt fundert, mer enn basert på faktiske observasjoner.

Ikke-objektiv forfatter – enkelte forbehold før lesningen

Det er enkelte trekk ved den følgende teksten som leseren med fordel kan forberedes på, og som nok kunne behøve en begrunnelse innledningsvis. For det første inneholder og uttrykker teksten selv et forhold mellom kunstobjekter og teori eller begrepslighet. Vanligst i kunsthistoriske tekster er nok et utgangspunkt, holdepunkt og tyngdepunkt i verkene, og følgelig en verdig og sentral presentasjon av disse i tekstmassen. I den foreliggende teksten forholder det seg imidlertid annerledes. Som nevnt er eksempler på praktiske studier av kunstobjekter i svært liten grad utforsket her, og teksten foretar heller ikke selv studier av konkrete kunstverk. Derfor er verkene som gjengis på de kommende sidene kun typiske og representative eksempler, og fungerer kun som illustrasjoner til det skriftlige innholdet. Dette begrunner den minimale plassen og den nedtonede betydning bildene tildeles i det videre.

For det andre er hele teksten preget av en noe forenkende eller kategoriserende holdning, og innholdet vil muligens kunne oppfattes som konstruert eller unyansert av enkelte lesere. Å forholde seg klarere og mer bevisst til ytterligere skiller, for eksempel til forskjellen mellom teorier om verks iboende egenskaper og teorier om interaksjonen mellom verk og betrakter, eller til skillet mellom forskning som relaterer verk til kunstinterne kontekster og annen forskning som setter kunsten inn i langt større sammenhenger, kunne selvsagt vært mulig. Å belyse dikotomien mellom det objektorienterte og det begrepsbaserte i relasjon til flere teoretikere og flere tanker om kunst, eller å teste inndelingen mer aktivt mot faktisk kunsthistorisk praksis ville også vært svært interessant. Abstraheringen som finnes i teksten er imidlertid et bevisst valg og en foreløpig nødvendig avgrensning. Prosjektets hensikt har vært å påpeke og fremheve de to ytterpunktene, å bygge opp en modell nær sagt, som først etter den er etablert kan modifieres. Stiliseringen eller forenklingen gjør denne konstruksjonen mulig, både fordi den tillater å forsterke visse poeng og tydeliggjøre enkelte tendenser, og fordi den gir rom for et mer omfangsrikt innhold, historisk sett.

Ved tekstens slutt er det opp til leseren å opparbeide egne synspunkt angående situasjonen i dagens kunsthistoriske disiplin, på bakgrunn av de tidligere kapitlenes refleksjoner over vektingen av objekt og begrep. Ved avslutningen vil det likevel ikke legges skjul på at målet for teksten er nådd, at jeg har gjort meg opp et eget standpunkt i spørsmålet om hvordan det objektrelaterte og det mer begrepsfunderte er egnet og hensiktsmessig i forhold til aktuelle kunsthistoriske studier. Selv om jeg ikke har ønsket å utsi mine synspunkt og meninger før argumentasjonens gang tillater det, er det ikke til å unngå at min egen holdning kommer til uttrykk også gjennom de tidlige delene av teksten. Dette både fordi teksten som helhet er et produkt av en forfatter som i denne sammenheng har vist seg å vektlegge den ene siden i splittelsen mellom objektet og begrepet over den andre, og fordi arbeidet med teksten har vært en dialektisk prosess. Begge de formale valgene som er omtalt over, angående kunstverkenes posisjon i teksten og graden av generalisering, er blant de skjulte indikasjonene på mine egne holdninger til kunsten. Valgene vil derfor være ytterligere rettfærdiggjort når lesningen av teksten er fullført, når dens innhold og mitt standpunkt er gjort kjent.

KAPITTEL I

ESTETIKK OG KUNSTVITENSKAP

objektorienterte holdninger til kunsten

DEL I: ESTETIKKEN SOM FILOSOFISK DISIPLIN

Filosofien, refleksjonspraksisen som søker henimot viten og sannhet, strekker seg svært langt tilbake i vestens historie. Ofte fremholdes antikkens Hellas sågar som et felles utgangspunkt for både den vestlige kulturens og filosofifagets opprinnelse. Allerede i Athen om lag 400 år f.kr. var et av temaene i den filosofiske tankevirksomhet skjønnhet og opplevelsen av denne. Dette går blant annet frem i enkelte av Platons verker, som dialogen *Hippias Major* og det mer omfattende *Symposion*, som begge har som sitt mål å forklare skjønnhetens vesen. Også den andre av de best kjente og mest leste oldtidsfilosofene, Aristoteles, behandlet spørsmål knyttet til omgangen med og erfaringen av det skjønne, hovedsakelig i sin dikthåndbok *Poetikken*. Middelalderens tenkere hadde egne forståelser av skjønnhet og persepsjon som på flere måter skilte seg fra antikkens, og også de etterfølgende århundrene reflekterte over nytelsene som oppnåes gjennom sanseapparatet. Til tross for denne historiske forankringen av tenkningen omkring opplevelsen av skjønnhet, er det først mye senere at man taler om *estetikken* som en egen filosofisk disiplin forbeholdt erfaringen av det skjønne.

Det finnes flere beretninger om etableringen av estetikken som et filosofisk fagområde, og disse fremhever gjerne en rekke ulike tenkere som betydningsfulle for disiplinens utvikling. I de fleste tilfeller knyttes imidlertid den moderne estetikkens fremvekst til syttenhundredallets intellektuelle klima. Både i Tyskland, Frankrike og England ble nemlig spørsmål om smak og skjønnhet grundig utforsket og mye drøftet i dette århundret. Følgelig ble det også viktig å

avgrense den aktuelle problematikken innenfor filosofien, for slik å gi spørsmålene legitimitet og økt status. En felles enighet later til å råde om at en lengre utvikling henimot estetikken selvstendighet ferdigstilles med den tyske filosofen A.G. Baumgarten og hans verk *Aesthetica* fra 1750.⁷ Verket omtales ofte som en rasjonell tilnærming til estetikken, som definerer dennes plass i det filosofiske system ved å påpeke dens særegne område for utforskning og markere grensene mellom estetikk og de øvrige disiplinene som omfattes av filosofifaget.⁸ Med dette definerende grep legges grunnen for etableringen av den moderne estetikken. Den fullendte og etablerte utskillelsen av det spesifikke forskningsområdet illustreres når Kant på slutten av århundret, gjennom sine analyser av den rene fornuft, den praktiske fornuft og dømmekraften, tildeler estetikken en sidestilt rolle ved siden av epistemologi og etikk. Inndelingen, og anerkjennelsen av estetikk som selvstendig, filosofisk disiplin, reflekteres også i nyere karakteristikker av faget som læren om ”det gode, det sanne og det skjønne”.⁹

I sin systematiske tilnærming til estetikken definerer Baumgarten disiplinens oppgave som bestående i å utforske den sansebaserte kunnskap. Distinksjonen mellom estetikken og øvrig filosofi gjøres nettopp på bakgrunn av at førstnevnte undersøker kunnskap ervervet gjennom sansene, ”som en motsvarighet till logiken som en teori om intellektuell kunnskap”.¹⁰ Denne forståelsen av estetikk står i nær forbindelse med begrepets opphav og opprinnelige innhold, da estetikk kommer av det greske ordet *aisthesis*, som betyr sansekunnskap eller persepsjon. Vanligvis studerer den estetiske disiplin imidlertid ikke alle sanselige opplevelser eller all kunnskap ervervet gjennom sanseapparatet, men baserer derimot sitt studiefelt på kvalitative vurderinger. I Baumgartens estetikkbegrep vektlegges spesielt den sanselige opplevelsen av skjønnhet og velbehaget eller nytelsen denne erfaringen medbringer, hvilket er representativt for de fleste forståelser av estetikken domene. Allerede i Baumgartens egen samtid var man imidlertid klar over at også andre kategorier enn skjønnheten, eksempelvis det overraskende eller det sublime, kan gi opplevelser av nytelse tilsvarende den som fremkalles gjennom skjønnhetserfaringen. Disse kategoriene har derfor blitt ansett som relevante for de estetiske undersøkelser, og har etter hvert blitt underordnet eller sideordnet med skjønnheten i det

⁷ E. J. Emt er et eksempel på en teoretiker som sterkt vektlegger Baumgartens rolle i utformingen av estetikken. Se f.eks. hennes artikkel ”Baumgarten och den moderna estetikens födelse” i Emt, *Konsten och konstbegreppet*.

⁸ Emt, op.cit. ss. 19-24

⁹ Denne beskrivelsen er fortsatt aktuell, og har de siste årene sågar vært tittelen på innføringsboken i filosofi som benyttes i førstesemesterstudiene ved Universitetet i Bergen.

¹⁰ Kristeller, op.cit. s. 54

estetiske system. Dette gjør at den filosofiske disiplinen estetikk vel så gjerne kan omtales som en undersøkelse av smaksspørsmål som et studie av skjønnhetserfaringen spesielt.

Skjønnheten, som likevel må betraktes som estetikkenes grunnstein, har i svært lang tid vært assosiert med kunst, og som det vil fremgå under, blitt betraktet som kunstens definerende trekk. Følgelig regnes kunstverk for å være en av tingene som mest opplagt fremkaller en estetisk opplevelse. Undersøkelser av kunstens karakter har derfor vært sentrale i estetikken, og disiplinen refereres gjerne til som en samling av spørsmål om kunst, sansning og skjønnhet under ett.¹¹ Denne vide temakrets kan være problematisk fordi den åpner for forskjellige forståelser og bruk av begrepet. For eksempel påpeker professor i estetikk Arnfinn Bø-Rygg, i en utredning om tendenser i den senere tids estetiske teori, at det særlig eksisterer et skille mellom to ulike måter å oppfatte estetikken på.¹² På den ene siden kan begrepet brukes i dets opprinnelige forstand, og da vise til undersøkelsen av den estetiske erfaring, både når den er fremkalt av skjønnhet, sublinitet eller andre kvaliteter. Her kan opplevelsesaspektet og møtet med enkeltfenomenet eller objektet sies å være overordnet i den grad at estetikken ikke trenger å forholde seg til et skille mellom naturlig og kunstnerisk skjønnhet. Det er irrelevant om den estetiske nytelsen er skapt av et naturfenomen eller et kunstverk. Følgelig er estetikken heller ikke avhengig av å operere med en definisjon av kunst. På den annen side har det i følge Bø-Rygg også oppstått en alternativ forståelse av begrepet, som relaterer det mer spesifikt til kunsten, og som oppfatter den estetiske disiplin som mer eller mindre samsvarende med kunstfilosofien. Den danske filosofen Søren Kjørup kan sees som et eksempel på denne siste bruken av ordet, når han definerer estetikken som:

den filosofiske diciplin der undersøger de begreper vi anvender når vi – specielt som kunstvidenskabsmænd – taler om, tænker på eller i øvrigt har med kunst at gøre, og de problemer der herved kan opstå, for igennem denne undersøgelse at nå frem til en slags svar på spørgsmålet om hva kunst er.¹³

I denne teksten vil estetikkbegrepet imidlertid brukes i den første, videste forstand, der den estetiske opplevelsen og erfaringen av enkeltobjektet står i sentrum. Estetikk i denne formen har en forståelse av hva kunst er, nemlig noe som fremkaller estetisk velbehag, men skillet mellom kunstverk og andre estetiske objekter er ikke, og trenger heller ikke å være, artikulert. Grunnet den estetiske opplevelsens forutsetning av et nærværende objekt og en tett omgang

¹¹ Bø-Rygg, "Sunday in Breadth", s. 25

¹² Ibid. Denne todelingen er et gjennomgående tema i hele Bø-Ryggs artikkel.

¹³ Kjørup, *Æstetiske problemer*, s. 7

med dette, kan denne formen for estetikk betraktes som det grunnleggende eksempel på en objektorientert holdning til kunst. Denne opprinnelige forståelsen av estetikk vil kontrasteres mot en refleksjonspraksis over problemstillinger utelukkende knyttet til kunsten. Dette alternativet tilbys gjennom filosofering, teoretisering og historisering over kunsten. Hvordan den todelte erfaring av kunst som ble beskrevet innledningsvis gjenspeiles i disse aktivitetene, hvilken betydning og prioritet som tillegges objektene og begrepet i kunsthistorien, -teorien og, filosofien sett i forhold til estetikken, er temaet for den videre undersøkelse.

DEL II: FREMVEKSTEN AV EN KUNSTVITENSKAPLIG DISIPLIN

Dannelsen av det moderne kunstbegrepet

På omtrent samme tid som estetikken ble definert og utskilt som selvstendig disiplin innenfor filosofifaget, og heller ikke uavhengig av den utviklingen, ble også kunstens karakter definert på en klarere måte enn tidligere. De førmoderne oppfatningene om kunsten var, i følge Paul Oscar Kristellers legendariske artikkel om kunstarnes moderne system, svært annerledes enn den utformingen kunstbegrepet fikk på syttenhundretallet. Antikkens begrep om 'techne' og 'kalon' skiller seg fra senere begrep for kunst og skjønnhet, hovedsaklig fordi de enkelte kunstarter ble oppfattet som selvstendige og uavhengige, og fordi antikkens filosofer ikke skilte "mellan konstverkens estetiska kvaliteter och deras intellektuella, moraliska, religiösa eller praktiska funktion eller innehåll".¹⁴ Også middelalderens forestillinger om kunst og skjønnhet, under begrepene 'ars' og 'pulchrum', omtales av Kristeller som svært ulike det moderne kunstbegrepet, da de forskjellige kunstpraksiser i denne perioden ble organisert og kategorisert på en annen måte enn i dag, og ble knyttet til håndverksferdigheter eller viten og kunnskap. I renessansen og på sekstenhundretallet skjedde i følge Kristeller flere hendelser av betydning for utformingen av det moderne kunstbegrepet, hvorpå dannelsen av de første akademiene er ett eksempel. Et åpnere kunstmarked med flere private oppdragsgivere og mer fristilte kunstnere kan være et annet eksempel, som Kristeller riktignok ikke nevner.¹⁵ Viktigst var likevel sekstenhundretallets *Querelle des Anciens et Modernes*, som ga grunnlag for å skille de skjønne kunster fra andre foretak fordi disse, ifølge enkelte stemmer i debatten, ikke hadde utviklet seg til det bedre siden antikken, og slik sto i skarp kontrast til

¹⁴ Kristeller, op.cit. s. 24

¹⁵ For innføring i den tidligste utvikling mot et friere kunstmarked, se for eksempel Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, kapittel IV "The Social Position of the Artist".

naturvitenskapene.¹⁶ ”[T]ill skillnad från vad många tror” ble det imidlertid heller ikke under disse periodene dannet et system for de skjønne kunster eller en fullt utviklet teori om kunsten.¹⁷ Kristeller påpeker nemlig hvordan motstridende oppfatninger om hvilke disipliner kunstbegrepet skulle omfatte, samt uklarheter omkring relasjonen mellom kunst og skjønnhet, var vedvarende gjennom renessansen og sekstenhundretallet.

I århundret som fulgte hadde den utvikling som skisseres i ”The Modern System of the Arts” kommet så langt at Kristeller kan snakke om dannelsen av det moderne kunstbegrepet. Han hevder at bidragene som sammen etablerte et system for de skjønne kunster var mange og kom fra flere ulike hold, og at utformingen av systemet vokste frem gjennom samtale og diskusjon. Til tross for at flere stemmer var forente i dette prosjektet, fremheves enkelte teoretikere som spesielt betydningsfulle. Den over nevnte Baumgarten står sentralt også her, men Kristeller påpeker at Baumgartens oppfatning av kunst var for ensidig fundert i poesien, samt at hans systematisering av disiplinene innenfor kunstkategorien ikke var tilstrekkelig utarbeidet.¹⁸ Den mest sentrale teoretikeren for Kristeller må heller sies å være franskmannen Abbé Batteux, og de oppfatningene om kunst som presenteres i hans skrift *Les beaux-arts réduits à un même principe* fra 1746. Batteuxs spesielle bidrag til utformingen av begrepet kunst var at han samlet de ulike kunstdisiplinene, musikk, poesi, maleri, skulptur og dans, under et felles prinsipp, nemlig *imitasjon av den skjønne natur*.¹⁹ Gjennom dette definerende særtrekket satt Batteux kunstartene inn i et system som samlet dem sammen og samtidig skilte dem fra andre menneskelige aktiviteter og uttrykk, og med dette var i følge Kristeller utviklingen av det moderne kunstbegrepet komplett.

En av grunnene til at man kan snakke om noe så allment som ”et moderne kunstbegrep” er det helt spesielle faktum at denne forestillingen om kunst som en egen kategori, sammensatt av en bestemt gruppe underdisipliner gjennom prinsippet om imitasjon, fikk så stor tilslutning som tilfellet er. I Kristellers fremstilling av opptakten til begrepets dannelse skildres de samme tankene og den samme utviklingen i både Frankrike, Tyskland og England, slik tilfellet også var i forbindelse med estetikken. I artikkelen fortelles det dessuten om hvordan

¹⁶ Kristeller, op.cit. ss. 38-39. Querelle var en intellektuell debatt knyttet til Académie française på det sene 1600-tall. Stridighetene dreide seg om hvorvidt kunsten burde bestrebe seg på imitasjon av antikken, som da ble fremholdt som et evig ideal, eller om det var rom for nyvinninger i den samtidige kunsten.

¹⁷ Ibid. s. 27

¹⁸ Ibid. s. 55

¹⁹ Ibid. ss. 44-45

Encyklopedien kodifiserte den oppfatning av kunsten Batteux fremmet, og hvordan denne oppfatningen, grunnet bokverkets status og autoritet, raskt ble spredt over hele Europa.²⁰ Dette medførte, som Kristeller selv formulerer det, at ”systemet för de sköna konsterna så som det fixerades under 1700-talet har blivit allmänt accepterat som en självklar utgångspunkt för de flesta efterföljande författare”.²¹ Historien om det moderne kunstbegrepets dannelse kan på denne bakgrunn også beskrives som etableringen av en felles og, i vestlig sammenheng, nær ved allment akseptert forståelse av kunst.

Dersom man ser nærmere på fremveksten av ’det moderne kunstsysteem’ og Batteuxs ferdig utviklede kunstdefinisjon, kan man påpeke enkelte kjennetegn ved det moderne begrepet om kunst, som også er dets forutsetninger. For det første har begrepet den funksjon at det samler et knippe disipliner som tidligere hadde blitt forstått uavhengig av hverandre, hvilket fordrer at kunstbegrepet inneholder et kriterium som er felles for alle disiplinene det refererer til. I Batteuxs definisjon av kunst var som nevnt imitasjon av skjønn natur det samlende prinsipp, som utgjorde fellestrekket mellom komposisjoner, dikt, malerier, skulpturer og koreografier. Det andre kjennetegnet ved det moderne kunstbegrepet er dets evne til å skille kunsten fra alle andre praksiser og objekter. Dette forutsetter at det eller de kriteriene som binder kunstdisiplinene sammen og er deres fellesnevner også er beskrivende *kun* for kunsten, at det ikke refereres til noe utover det som kan betegnes som kunst. Det moderne kunstsysteem fremmer altså et krav om både samlende og særegne, eller det som i logikken gjerne kalles nødvendige og tilstrekkelige, betingelser for kunsten, det fordrer en vesens- eller realdefinisjon av kunst. Denne definisjonen skaper en avgrensning og objektivitet rundt studieobjektet ’kunst’ som ikke estetikken opererer med. Slik åpner den også for en videre spesialisering i tenkningen om kunst, for en ny vitenskap omhandlende kunsten alene.²²

Den tidlige kunsthistorien

Med kunstbegrepet som fundament vokste det i perioden etter begrepets moderne utforming frem en økt masse litteratur omhandlende kunst. Disse studiene kan, basert på deres ulikartede tilnærming til kunsten, inndeles i kunstteori, kunstfilosofi og kunsthistorie. I denne teksten vil det ikke opereres med slike klare distinksjoner, da faktum er at de ulike tilnærmingene har en

²⁰ l.c.

²¹ Ibid, s. 62

²² Hans Dam Kristensen fremstiller fremveksten av kunsthistoriefaget på denne måten når han forteller hvordan disiplinen i Danmark først var et spesialfelt under estetikken, før det fikk status som selvstendig fagområde i 1866. Se hans avhandling *Forskydningens Kunst : Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie* s. 8.

tendens til å gli over i hverandre. Hovedsaklig vil de teoretiske, filosofiske og historiske studiene av kunsten derfor refereres til under betegnelsen kunstvitenskap i det videre. Dessuten vil kunsthistorien omtales spesielt ved flere anledninger, først i de følgende avsnitt. Fremhevingen gjøres fordi kunsthistorien har blitt et mer avgrenset og etablert fagområde enn de øvrige kategoriene, i alle fall i Norge. Om man ikke kan hevde at det meste av filosofering og teoretisering over kunsten foregår som en del av kunsthistoriefaget, hviler omtalen som her gjøres av kunsthistorien på en oppfatning om at dette faget uttrykker en rekke teoretiske og filosofiske forestillinger om kunst, og at det derfor også er egnet til å beskrive den kunstvitenskaplige tenkningen og forskningen generelt.

Betegnelsen kunstvitenskap, og kunsthistorie for den saks skyld, samler ikke bare ulike tilnærminger til kunst, men innebærer også en innsnevring i forhold til det opprinnelige kunstbegrepet. Til tross for at dannelsen av kunstbegrepet knyttet ulike disipliner sammen, er det vanligst å assosiere kunst og kunsthistorie med den visuelle kunsten alene. Også i denne tekstens videre forløp er det den bildende kunsten som tematiseres, uten at dette nødvendigvis betyr at betraktningene ikke kan gjelde kunst i den opprinnelige, utvidede forstand.

Ulike forståelser av kunsthistorie – enkelte eksempler

Det eksisterer en lang tradisjon for å fremheve kunsthistoriens grunnleggere, og flere personligheter fra ulike århundrer har blitt utpekt som fagets ”fedre”. Giorgio Vasari, og enkelte ganger også arkitekten Leon Battista Alberti, begge fra renessansens Italia, har gjennom sine kunstnerbiografier og manualer blitt fremhevet som de første kunsthistorikere. Andre ser kunsthistoriens begynnelse først på nittenhundretallet, med Erwin Panofskys ikonografiske analyse. Disse uenighetene om fagets opprinnelse vitner om forskjellige oppfatninger av kunsthistoriens oppgaver og mål. Den svenske kunsthistorikeren Dan Karlholm reflekterer dette når han i sin doktoravhandling fremhever ikke bare én, men tre sentrale figurer i dannelsen av kunsthistoriefaget, som hver representerer noe ulike måter å forstå disiplinen på.²³ Ved å sette den første faglige aktiviteten i forbindelse med J.J. Winckelmann, F.T. Kugler og H. Wölfflin, er Karlholm imidlertid i tråd med den vanligste oppfatningen av kunsthistoriens etablering som knyttet til det nittende århundrets Tyskland.

²³ Den videre fremstilling er basert på Karlholm, *Handböckernas konsthistoria*, kapittelet ”Konsthistoria och Identitet”.

Karlholm omtaler Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* fra 1764 som det første kunsthistoriske verk. Winckelmann var imidlertid ikke omgitt av et fagmiljø, hvilket gjør hans status som disiplinens opphavsmann diskutabel i følge Karlholm. Hans bidrag var også av en filosofisk mer enn en historisk art, da han var mer opptatt av kunstens evige vesen enn det foranderlige ved den. Til tross for dette var noe av det nye ved Winckelmanns verk at det dreide seg om kunsten spesielt, ikke skjønnheten generelt, selv om verdiene han fremholdt for kunst, ”edel enkelhet og stille storhet” og idealisert imitasjon, gjerne kan settes i sammenheng med skjønnhetsbegrepet.²⁴ Med utgangspunkt i disse normene kunne historiens kunstneriske produkter av Winckelmann ”ordnas efter deras tilltagande respektive avtagande förfining”, hvilket også ble gjort i hans fortelling om den antikke kunstens oppblomstring og fall.²⁵

Kuglers *Handbuch der Kunstgeschichte* fra 1842 representerer for Karlholm en annen vitenskapelig identitet enn Winckelmanns, og han kaller den senere kunsthistoriskrivningen for ”kunsthistorie som kulturhistorie”.²⁶ I motsetning til den tidligere kunsthistorikerens vektlegging av idealet og helheten, det generelle, er Kugler, slik benevnelsen antyder, mer beskrivende. Han ser det allmenne som konstituert av det individuelle, og ønsker å definere de enkelte kunstverk ut fra deres forhold til tiden og til kulturen som frembrakte dem, heller enn å forklare kunsten som sådan i relasjon til et evig ideal.

Ved overgangen til nittenhundretallet ser Karlholm igjen et skifte i fagets orientering, der Kuglers historisme erstattes av en mer positivistisk holdning. Denne representeres blant annet av Wölfflin, og kommer til uttrykk i hans bok *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* fra 1915. Wölfflins primære formål var i følge Karlholm å legitimere sitt fagfelt som en selvstendig disiplin, og han ønsket derfor å skape et rasjonelt fundament for kunstvitenskapen. Heller enn å bedrive biografisk og historisk forskning forsøkte han derfor å definere lovene for kunstens utvikling, gjennom transhistoriske, generelle forklaringer av kunsten. Løsningen på dette ble som kjent Wölfflins polariserende begrepspar, med utgangspunkt i det overordnede skillet mellom det klassiske og det barokke uttrykk i kunsten.

²⁴ ”Edle Einfachheit und stille Größe” er begrepene Winckelmann selv bruker. Den norske oversettelsen er min, men ofte brukt også ellers.

²⁵ Karlholm, *Handbäckernas...*, op.cit. s. 27

²⁶ Ibid. s. 44. Kunsthistoriens nære relasjon til kulturhistorien kom også til uttrykk i periodens definisjoner av kunsthistorie. Karlholm viser eksempler på dette fra Brockhaus konversasjonsleksikon, der kunsthistorien omtales som en viktig del av kulturhistorien i utgivelsene mellom 1835 og 1894, se ss. 47-49.

Begrep og objektorientering som samlende prinsipp

Til tross for at Karlholm ser de tre tidlige figurene i kunsthistoriefaget som representerende ulike metoder og mål, finnes også likhetstrekk ved deres holdninger til kunstbegrepet og til kunstobjektene. Disse fellestrekkene kan betraktes som gjeldende generelt for det som i det videre vil kalles den tradisjonelle kunsthistorien. Et første punkt er at oppfatningen av kunst som en avgrenset kategori er underliggende hos samtlige av de tre. Kugler viser dette kun indirekte, gjennom sin tro på en sammenheng mellom de objektene han velger å omtale, tross historiske endringer dem imellom. Både Winckelmann og Wölfflin tilkjenner derimot helt direkte trekkene som for dem definerer kunst, objektens fremvisning av henholdsvis ”stille storhet og edelt enfall” eller av klassiske og barokke kvaliteter. Denne begrepsmessige avgrensning av kunsthistoriens studieobjekt er en forutsetning for rettferdiggjøringen av fagets eksistens, og samtidig den egenskap som skiller kunsthistorien fra estetikken.

På den annen side finnes trekk ved den tradisjonelle kunsthistorien som ikke skiller seg fra estetikken i særlig stor grad. Det moderne begrepet om kunst som vitenskapen baserer seg på, settes gjennom Batteuxs prinsipp ”skjønn imitasjon” i sammenheng med smaken og det sanselige velbehag, og knyttes slik til den samme forståelse av kunst som ligger i estetikken. Dette forteller videre noe om at det kunstbegrepet vitenskapen forholder seg til er basert på erfaringen av skjønne enkeltobjekter. Som i øvrige vesensdefinisjoner må kunstbegrepet sies å være utformet som en sekundær og stadfestende beskrivelse av et objektmateriale hvis samhörighet det allerede fantes en løs forestilling om.

At kunsthistoriefaget er hengitt til objektene det studerer kommer også til uttrykk hos de tre representantene Karlholm fremhever. Klarest ser man kanskje dette hos Kugler, som forholder seg til det individuelle verk i større grad enn de andre to. Karlholm oppramser imidlertid de to gjenstående historieforståelsene som følger:

För Winckelmann, som ville skriva historia i den gamla grekiska bemärkelsen, var historia liktydigt med ett slags empirisk undersökning av tillvarons (konstverkens, skönhetsens) betåndsdelar [...] För Wölfflin handlade historisk vetenskap om att finna lagen eller principen bakom (konst)historiens empiriska mångfald.²⁷

Av dette går det frem at også Winckelmann og Wölfflin arbeider tett med de faktiske kunstobjektene og fremholder disse som primære i sine studier. Når de to funderer sin kunsthistorie i ideale eller kategoriserende prinsipper er deres definisjon av kunst nemlig

²⁷ Ibid. s. 58

bestemt av kvaliteter iboende i objektene selv. Denne kriteriebestemte eller vesensmessige objektorienteringen skiller seg fra den estetiske, som fokuserer på opplevelsen av objektet snarere enn dets formale egenskaper. Estetiske dommer kan imidlertid ofte føres tilbake til slike bestemte kriterier eller preferanser, og tross enkelte ulikheter er orienteringen om kunstobjektet likevel felles for vektlegging av både estetisk erfaring og konkrete egenskaper.

Kunstvitenskapen eller kunsthistorien er altså avhengig av kunstbegrepet, fordi dette har en svært viktig betydning som beskrivelse av disiplinens studieobjekt. Det har likevel blitt antydnet at begrepet i kunstvitenskapen tilskrives en sekundær rolle i forhold til de faktiske objekter dette refererer til. Rundt etableringen og innføringen av det moderne begrepet om kunst var et slikt forhold mellom objekter og definisjon relativt uproblematisk, da begrepet enkelt refererte til de historiske artefakter som allerede fantes innenfor de nevnte kunststartene. I det følgende vil objektenes prioritet i faget illustreres ytterligere, og samtidig vil det gå frem hvordan denne prioriteringen blir problematisk straks det vidt aksepterte kunstbegrepet ikke lenger er bare tilbakeskuende.

Kunstvitenskapens paradigmatisk utvikling

Tross etablering og vid aksept av et bestemt kunstbegrep på syttenhundretallet, har forståelsen av kunst endret seg i etterkant av denne perioden. Tendensen illustreres ved at det innenfor det relativt korte tidsrom mellom Winckelmann og Kuglers store kunsthistorieutgivelser ble påpekt en kraftig økning i omfanget av kunstsatter, hvilket skulle rettferdiggjøre Kuglers håndbok som et supplement til Winckelmanns.²⁸ Siden kunsthistoriefagets etablering har den objektmasse som utgjør fagets studiemateriale fortsatt å utvide seg, og endret seg diametralt. Ikke bare de faktiske studieobjektene, men også begrepet om kunst har endret karakter siden det først ble utformet og faget etablert. Definisjonen av kunst som skjønn imitasjon er for de aller fleste ikke holdbar lenger, og flere nye forslag har siden forkastelsen av Batteuxs samlende prinsipp vært diskutert, og mer eller mindre akseptert, som alternative beskrivelser av kunsten. En undersøkelse av strukturen i denne utviklingen kan fortelle mye om fagets tradisjonelle holdninger og prinsipper i spørsmålet om prioritering av objekt og begrep.

I undersøkelsen av kunsthistoriens endringsprosess, disiplinens egen utviklingshistorie, kan Thomas Kuhns forestillinger om vitenskapenes utvikling, som beskrevet i boken *The*

²⁸ Ibid. s. 35

Structure of Scientific Revolutions fra 1962, være et illustrerende verktøy. Kuhns bilde av endringer i vitenskapene, og hans forklaring av kunnskapenes historie, kan nemlig betraktes som en gjeldende beskrivelse også for den tradisjonelle, kunsthistoriske forskning, slik denne ofte fremstilles gjennom oppsummerende oversiktsverk. Disse overfladiske fremstillingene av kunstteoriens historie yter ikke kunstrefleksjonenes fine nyanseringer rettferdighet, og den følgende fremstillingen av Kuhns tanker gir også et svært forenklet bilde. Om man skulle vise både den faktiske historie og Kuhns teoretiske modell tilstrekkelig respekt, ville de kanskje ikke kunne sammenlignes, men i stiliserte versjoner finnes fellestrekk som belyser sentrale poeng om kunsthistoriens forhold til objekt og begrep, og komparasjon er derfor nyttig her.²⁹

Kuhn forstår den enkelte vitenskaps historie som bestående av flere etterfølgende og delvis overlappende paradigmer, med ulike grunnoppfatninger av verden og forskjellige etablerte sannheter. Hans oppmerksomhet vies i størst grad til paradigmeskiftene, de vitenskapelige revolusjonene der en disiplins fundament rystes og endres. Etter Kuhns oppfatning bedrives forskning i henhold til en gitt teori så lenge det ikke oppstår en for stor diskrepans mellom det teoretiske utgangspunktet og det empiriske forskningsobjektet eller forskningsresultatene. I tilfeller der empirien taler mot eller direkte motbeviser teorien hender det også at de faktiske resultatene undergraves eller tilpasses de grunnleggende oppfatningene. Etter hvert som det oppstår en opphopning av anomalier, tilfeller av avvik mellom den underliggende teori og den empiriske forskningen, vil det imidlertid finne sted en ”vitenskapelig krise”, der det innsees at disiplinens a priori sannheter må byttes ut med nye, alternative grunnsetninger. Teorien må med andre ord justeres i forhold til studieobjektene og utbyttet av forskningen.

I kunsthistoriefaget kan de ulike tider eller miljøers tilslutning til bestemte teorier om kunsten altså sammenlignes med Kuhns vitenskapelige paradigmer. Man kan si at imitasjonsteorien om kunst utgjorde det grunnleggende prinsipp i et kunsthistoriens første paradigme, i og med at kunstbegrepet faget opererte med var basert på en tanke om imitasjon. Teorien fungerte også

²⁹ Muligheten for å overføre Kuhns teori om vitenskapelige paradigmer til humanvitenskapen er omdiskutert. Det oppfattes som et hinder for overføringen at humanistiske fag ofte søker fortolkninger mer enn objektiv sannhet, og en utbredt oppfatning sier at det i humaniora ikke finnes den samme tilslutning til enkelte teorier som i naturvitenskapen. Heller er ulike forståelser og skoler sameksisterende, fagfeltene er ”multiparadigmatiske” (Se Johannessen ”Vitenskapsfilosofi og fagkonsepsjon”). I ettertidens generelle fremstillinger av kunsthistoriefaget gjenstår imidlertid et knippe regjerende grunnantakelser om kunsten, som angivelig har bidratt til å definere disiplinens studieobjekt og hvilke tolkninger av disse som er plausible i en avgrenset periode. Slik er disse rådende tankene avgjørende for hvilke problemer som skal undersøkes og hvordan disse kan og bør løses, og faller dermed inn under en løs definisjon av Kuhns paradigmatisk normalvitenskap. Videre referering til teorien er forøvrig basert på Kuhns egen bok, *Vitenskapelige revolusjoners struktur*, samt tekstene av Grimen og Netteland i litteraturlisten.

som den vestlige kunsthistoriens dominerende forklaringsdiskurs i lang tid, både forut for og etter det moderne kunstbegrepets dannelse. Situasjoner tilsvarende Kuhns vitenskaplige kriser finner også sted i kunsthistorien, i det misforhold oppstår mellom kunst og teori. En slik krise kan sies å funnet sted i det imitasjonsteoriens utilstrekkelighet i forklaringen av det sene attenhundretallets kunst ble innsett eller innrømmet i kunsthistorien. I følge oppsummerende kunsthistoriefremstillinger oppsto det i denne perioden en situasjon der malerier og skulpturer som vanskelig lot seg beskrive av teorien om kunst som imitasjon i økende grad ble skapt og utstilt som kunst.³⁰ Den umiddelbart tilgjengelige og hyppigst brukte løsning på diskrepansen mellom kunst og teori ble å avvise den avvikende kunsten grunnet dens uoverensstemmelse med den etablerte teorien. Et eksempel på dette finnes i maleren Joseph Vincents ærlige utbrudd i møtet med et maleri av Monet på den første impresjonistutstillingen i 1874: "It's unheard of, appalling! I'll get a stroke from it, for sure".³¹

Etter en periode på over femti år, der den ikke-representerende tendensen i kunsten ble stadig mer tydelig, virket denne enkleste forklaring på misforholdet mellom teori og praksis lite plausibel. Det neste nærliggende alternativ for å forklare den ikke-imiterende kunsten ble derfor å avvise imitasjonsteorien som uholdbar. Nye, alternative forklaringsmodeller som kunne innlemme de aktuelle verk og bedre forklare sammenhengen mellom disse og eldre kunstverker har deretter blitt formulert, og fungert som kunsthistoriens nye paradigmer.³² Det fremste alternativet må sies å ha vært uttrykks- eller ekspresjonsteorien, som på sett og vis beholder tanken om kunsten som etterligning, men da av det indre kunstnersinn, og ser kunstverket som et medium for kommunisering av følelser.

Den vitenskaplige karakteren som kan tilskrives kunsthistoriefaget vitner om disiplinens underliggende oppfatning av en stor distanse mellom teoretisk systematisering og de studerte objekter. Faget kan sies å bygge på et positivistisk eller monoperspektivisk verdensbilde, som funderes i en tanke om at virkeligheten er en totalitet av objekter som kan beskrives utenfra.³³

³⁰ Se for eksempel Kleiner, Mamia, Tansey, *Gardner's Art Through the Ages*, s. 862-878, eller kapittelet "På leting etter nye verdier" i Gombrich, *Verdenskunsten*. Lignende forenklinger av kunsthistorien gies også av Elkins i kapittelet "Intuitive Stories" fra *Stories of Art*, og av Danto i "The End of Art".

³¹ Rewald, *The History of Impressionism*, s. 320

³² I Kuhns teori er det ikke slik at et nytt paradigme kan falsifisere et tidligere, fordi sannhet alltid er relativt til paradigmen selv. Man kan imidlertid snakke om visse fremskritt i form av økt universalitet, dvs. at det nye paradigmet, i tillegg til den empiri det gamle paradigmet forklarer, også kan forklare ny empiri. Det er slik utviklingen må forstås i forbindelse med kunsthistoriefaget.

³³ Heywood og Sandywell, "Introduction: explorations in the hermeneutics of vision". s. 32

At teoriens mål er å beskrive eller definere helheten av kunstobjekter blir tydelig gjennom fagets forkastelse av definisjonene, heller enn objektene, når disse ikke kan forklare de gamle og de nyere verk ut fra de samme kriterier. Med dette formål understrekes også objektene forrang i kunstvitenskapens klare dualisme mellom teori og objekt. Teorien om kunsten tilpasses stadig til gruppen av empiriske objekter, og appliseres kun på verkene som en sekundær beskrivelse. Slik fungerer verkene alltid som teoriens utgangspunkt og rettesnor.

Når faget opererer med en forestilling om at objektene endrer seg først, og slik fremtvinger en tilpasning av definisjonens kriterier, blir objektene også drivkraften bak endringer i kunsten, og bak kunsthistoriefagets utvikling. Denne oppfatningen gir kunstobjektene en overordnet og selvlovgivende rolle, og fratrar samtidig kunstbegrepet dets definerende makt. At det finnes et alternativ til den tradisjonelle kunsthistoriens måte å forklare kunstens utvikling på vil gå frem senere i teksten. Først skal imidlertid fagets vitenskaplige og objektorienterte holdning illustreres nærmere gjennom ett spesielt eksempel på et kunsthistorisk paradigme, som også er en forutsetning for den alternative oppfatningen som vil presenteres siden.

DEL III: DET MODERNISTISKE PARADIGMET

Clement Greenbergs kunstteori

De fleste av forklaringene som fra midten av det nittende århundre ble fremmet i forbindelse med fremveksten av den non-figurative kunsten, ble funnet utilfredstillende eller manglet den gjennomslagskraft imitasjonsteorien hadde hatt. Høsten 1939 publiserte imidlertid tidsskriftet *Partisan Review* den New York-baserte litteratur- og kunstkritikeren Clement Greenbergs forklaring av kunsten. Greenberg var på dette tidspunkt en fortsatt ukjent og relativt uerfaren kunstkribent. Dette endret seg fort, ettersom artikkelen "Avant-garde and Kitsch" skisserte et narrativ om moderne kunst som var godt underbygget av verkseksempler fra den foregående kunsthistorien, og som dermed beskrev den modernistiske kunsten på en tilsynelatende adekvat og sannferdig måte for etterkrigstidens kunstinteresserte. Oppmerksomheten denne første artikkelen derfor vakte, gav Greenberg muligheten til å videreutvikle og presisere sin teori gjennom hele sin karriere. Mest kjent av langt flere utgivelser må sies å være de to artiklene "Towards a Newer Laokoön" fra 1940 og "Modernist Painting" fra 1961.

Samsvaret mellom Greenbergs forklaringsmodell og kunstpraksisen i de drøyt tjue årene mellom "Avant-garde and Kitsch" og "Modernist Painting" kunne, etter de oppfatninger om kunstteoriens formål som ble presentert over, fungere som bevis på modellens riktighet. Sammen med Greenbergs kritikker, som besto av svært levende og engasjerende gjengivelser av møtene mellom ham selv som betrakter og de enkelte verk, medførte dette at hans teori ble meget populær og fikk en dominerende posisjon i kunstvitenskapen. Modernismenarrativet kan derfor betraktes som en av de mest betydningsfulle kunstteoriene etter imitasjonsteorien. Greenbergs teori kan også hevdes å tilby det seneste eksempel på et klart formulert og bredt tilsluttet begrep om kunst, og en nærere kjennskap til hans narrativ, dets forklaringsevne, og den vitenskaplige krise som fant sted da teorien mistet sin høye posisjon i kunsthistorien, er derfor viktig for å danne seg et bilde av etterfølgende og nåtidige tanker om kunst.

Greenbergs teori er utelukkende kjent for sin forklaring av den modernistiske kunsten. Dette av den enkle grunn at hans teori i utgangspunktet kun er ment å omhandle kunsten fra midten av attenhundretallet og fremover. I denne begrensede fremstillingen av Greenbergs narrativ er imidlertid et annet aspekt vel så viktig som hans beskrivelse og definisjon av modernistisk kunst, og derfor en egnet innfallsvinkel i presentasjonen av teorien. Det dreier seg om dennes evne til å redegjøre for relasjonen mellom før-modernistisk kunst og modernistiske verker.³⁴ Denne evnen må forstås som en betingelse for gehalten til Greenbergs teori sett fra den tradisjonelle kunsthistoriens perspektiv, og dermed som en forutsetning for teoriens status som kunsthistorisk paradigme. Slik vitenskapen forventer at en teori skal kunne forklare alle empiriske observasjoner, krever nemlig også kunsthistorien, slik det akkurat ble påpekt, at en teori om kunst skal kunne innlemme samtlige kunstverk ved å vise til et felles kriterium eller en annen form for sammenheng dem imellom.

Modernismens synkronitet

Greenbergs ensidige konsentrasjon om den modernistiske kunsten vitner tilsynelatende om en manglende interesse for, eller evne til, å betrakte kunsthistorien som en helhet. Inntrykket underbygges videre gjennom Greenbergs inspirasjon fra Karl Marxs, eller kanskje snarere Leo Trotskys tenkning, spesielt i sine tidligste arbeider.³⁵ Greenbergs slektskap til de russiske, revolusjonære tenkerne kommer blant annet til uttrykk gjennom den klare sammenheng han

³⁴ Av denne grunn er fremstillingen av Greenbergs tanker her gitt tittelen "Greenbergs kunstteori", fremfor det mer naturlige og alminnelige alternativet "Greenbergs teori om den modernistiske kunsten".

³⁵ Duve, *Clement Greenberg between the lines*, s. 42, og Kuspit, *Clement Greenberg: Art Critic*, s. 21

fremhever mellom kunstens utvikling og utviklingen i samfunnet forøvrig. Slik Greenberg ser det, er alle de ulike uttrykk innenfor en periode, eksempelvis kunst og vitenskap, deler av den samme kulturelle tendens. Alle disse uttrykkene, deriblant kunstverkene, reflekterer det samfunn og de sosiale omstendigheter de skapes innenfor.³⁶ Dette kommer klart og konkret til uttrykk i Greenbergs fremstilling av den modernistiske kunsten som del av en generell strømning i samfunnet, som representativ for en større periodisk helhet med spesielle og særegne trekk. Det gjennomgående kjennetegn for den altomfattende modernistiske tendensen er i følge Greenberg det *selvkritiserende*, som skiller denne perioden fra den forutgående opplysningstiden.³⁷ Modernismen kom først til uttrykk i europeisk, vitenskaplig revolusjonær tenkning datert til det sene 1700-tallet, og Immanuel Kant regnes av Greenberg for å være den første modernist. Dette fordi Kant i verket *Kritikk av den rene fornuft* analyserer kritikk gjennom kritikkens egne metoder, og bruker logikken selv til å definere fornuftens grenser. Slik utøver han på eksemplarisk vis modernismens karakteristiske selvkritikk.³⁸

Greenbergs samfunnsrelaterte forståelse av kunsten tillater og tilsier at forskjellige perioder og miljøer kan operere med forskjellige kunstsyn, og varierende idealer for kunsten. Hans vektlegging av kunstens synkrone tilhørighet til samfunnet forøvrig, fremfor en undersøkelse av linjene mellom kunst fra ulike historiske epoker, er slik helt i tråd med hva Kuhn egentlig ønsket å fortelle med sin over omtalte paradigmatheori, nemlig at sannhet er historisk betinget, relativ og ukommuniserbar mellom de ulike paradigmenes. Oppfatningen bryter imidlertid klart med kunsthistoriens formål, og målet innenfor det enkelte paradigme, nemlig å kunne redegjøre for alt empirisk materiale, i dette tilfellet alle kunstverk og relasjonen mellom disse.

Fra ekstern til intern utvikling i kunsten

I stedet for å betrakte modernismen som et selvstendig paradigme med en særegen kunst og kunstteori, avskåret fra og usammenlignbart med tidligere forståelser av kunst, lar Greenberg imidlertid heller kunstens samfunnsrelasjon forklare opphavet til modernismens spesifikke karakter og sammenhengen mellom denne og det forutgående. I hans narrativ fortelles det at under den industrialisering, urbanisering og kommersialisering av samfunnet som fant sted på sytten- og attenhundretallet, vokste en stor og udannet middelklasse frem, med mennesker lite

³⁶ Se f.eks. Greenberg, "Towards a newer Laokoon", s. 23 (i *The Collected Essays and Criticism Vol 1*), og Greenberg, "Modernist Painting", s. 91 (i *The Collected... Vol 4*)

³⁷ Greenberg, "Modernist...", op.cit. s. 85

³⁸ I.c.

mottagelige og følsomme for genuin kultur. Slik skaptes et marked for hva Greenberg omtaler som *kitsch*, en populær kunst som bruker degradert simulakra av den virkelige kunsten som råmateriale, og gir mekaniske, forfalskede sanseinntrykk som truer den høyere kunsten.³⁹ Som motstykke til denne trusselen mot høy kultur oppsto imidlertid også en *avantgarde* innen hver kunstdisiplin. Dennes oppgave var å holde kulturen verdifull og i bevegelse til tross for samfunnets ideologiske forvirring. Muliggjort av den bevisste og kritiske holdning som fantes hos Kant og mange av hans samtidige, ble løsningen i følge Greenberg at avantgardekunsten fjernet seg fra samfunnets relativitet, for heller å ivareta kulturelle verdier og standarder ved å uttrykke noe absolutt gjennom hver kunstforms rasjonelle redegjørelse for sin egen disiplin.⁴⁰ Gjennom fokus på kunstens egne verdier skilte avantgarden seg slik fra kitsch ved å vise at kunst ikke kun er verdifull som middel for underholdning, terapi eller kommunikasjon, men i seg selv, en tanke som forøvrig også kan relateres til Kant.

Det er interessant å merke seg hvordan kunstens forhold til samfunnet i Greenbergs teori fungerer som forklaring på sammenhengen mellom ny og eldre kunst. Det ble nettopp påpekt hvordan det å se kunstens utvikling som determinert av kulturen forøvrig kunne føre til en relativisme som undergraver kunsthistoriens krav om en helhetlig redegjørelse for kunsten. For Greenberg førte imidlertid samfunnets tap av verdier til den vending kunsten tok mot den selvkritiske utvikling som i hans teori karakteriserer modernismen. De eksterne faktorene fremtvinger og begrunner slik den kunstinterne utviklingen og modernismens særegenhet i forhold til forutgående kunst. Når Greenbergs egen utvikling som teoretiker ofte beskrives som en økende avstandtagen fra de marxistiske ideer, til fordel for formalistiske hensyn og en overbevisning om kunstens selvstendighet eller autonomi, er denne personlige utviklingen også i tråd med den endring Greenberg tilskriver kunsten.

Modernismens reversering av imitasjonsteoriens idealer

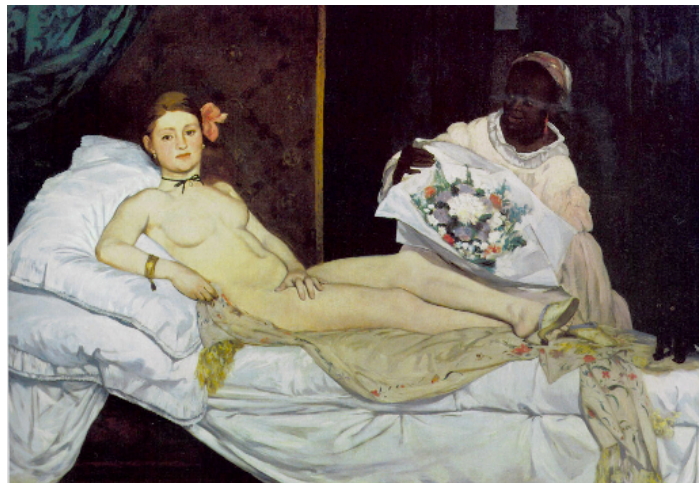
I mer kunstspesifikke formuleringer fortsetter Greenbergs beretning om modernismen med å beskyldte kitschen og en minimalt utfordrende akademisme for kunstens dårlige forfatning i forkant av avantgardens oppblomstring.⁴¹ Dels Courbet, og særlig Manet og de etterfølgende impresjonistene, regnes av Greenberg for å ta et oppgjør med denne situasjonen, og omtales

³⁹ Denne fremstillingen er hentet fra Greenberg, "Avant-garde and Kitsch", ss. 11-13 (i *The Collected... Vol 1*)

⁴⁰ Ibid. s. 8 og Greenberg, "Modernist...", op.cit. s. 85. Denne oppfatningen står Greenberg ved også i sine senere artikler, eksempelvis "To cope with decadence" fra 1982 (i *Late Writings*).

⁴¹ Denne fremstillingen er basert på Greenberg, "Towards a...", op.cit. ss. 27-31

derfor som de første modernistiske kunstnere og de som initierer den retningen i kunsten som de abstrakte ekspresjonistene, eller maleriske abstraksjonistene som Greenberg foretrekker å kalle sin samtids kunstnere, også er del av. Med de tidligste modernistene startet en utvikling der den visuelle kunsten stadig tok større avstand fra sitt innholdsaspekt og meningsbærende elementer generelt, og forlot og negerte effekter som gjør en narrativ tolkning av verkene lett tilgjengelig. Ved å teste ut og ekskludere normer og konvensjoner som tidligere ble ansett som nødvendigheter ved billedkunsten, og ved å avvise som overflødige egenskaper som kunne oppfattes som lånt fra eller delt med andre kunstformer, vendte de ulike kunstformene oppmerksomheten mot sitt særegne medium. Ifølge Greenbergs egne, konsentrerte ord, ligger modernismens essens i ”the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its area of competence”.⁴² Hver kunstdisiplin blir altså stadig renere og mer selv-forsynt, og i denne selvkritiserende utviklingen nærmer de ulike kunstformene seg dermed også de absolutte sannheter om eller definisjoner av seg selv. Denne siden ved Greenbergs teori kan forøvrig relateres til Hegels tanke om at kunsten oppga sin materialitet i tiltagende grad, da denne ble overflødig i en overordnet, kognitiv progresjon mot Den Absolutte Åndens selverkjennelse.⁴³



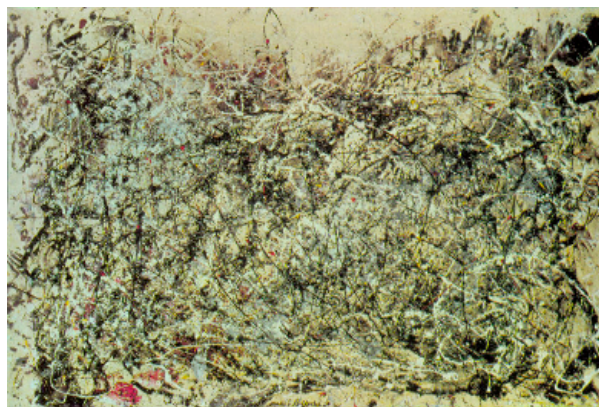
1: Édouard Manet, *Olympia*, 1863

Manet var i følge Greenberg den første modernistiske kunstner. Manets markering av billedflaten kommer til syne gjennom en skarp konturstrek, grove penselstrøk og manglende modellering.

⁴² Greenberg, ”Modernist...”, op.cit. s. 85

⁴³ Hegel presenterte tanken om Åndens selverkjennelse i sitt filosofiske hovedverk fra 1807, *Phänomenologie des Geistes*. Tross visse likheter er en forskjell mellom Hegel og Greenberg altså at førstnevnte ser den reduktive utviklingen i kunsten som del av en større historisk utvikling der det ikke er enkelte formale egenskaper, men det materielle i seg selv, som står i veien for en erkjennelse av kunstens vesen.

Konsentrasjonen om de essensielle elementer i hver kunstform vil for skulpturens vedkomme si at den utformede figuren bærer preg av eller ikke skilles fullt ut fra det materialet den er laget av. For maleriet, som Greenberg omtaler i langt større grad fordi han mener det er denne disiplinen som klarest uttrykker den utviklingen han beskriver, betyr dette en tilnærming til ”flatheten og dens avgrensning”, da flathet er den eneste betingelse som er unik og eksklusiv for billedkunsten.⁴⁴ De gamle mestere hadde i sin streben etter virkelighetsillusjon forsøkt å skjule malekunstens begrensninger gjennom ulike effekter som *chiaroscuro* og tone- og skyggemodellering. De modernistiske malerne tar i følge Greenberg avstand fra benyttelse av skulpturelle virkemidler, og erkjenner mediets begrensninger som positive faktorer, gjennom synlige penselstrøk, tydelige konturlinjer, enkle primærfarger, stilisering og geometriske former tilpasset underlagets utforming.⁴⁵ Slik understreker de lerretets ugjennomtrengelige to-dimensjonalitet, og gjør det mulig å se maleriet som et maleri først, ikke som en gjengivelse.⁴⁶



2: Jackson Pollock, *Number 1*, 1948

Pollock var en av Greenbergs mest yndede kunstnere. Ved ikke å forholde seg til lerretets avgrensende ytterkanter, men heller fremstille sine kunstverk som utsnitt av en større flate, markerer han at lerretet er den siste nødvendige konvensjon for maleriet.

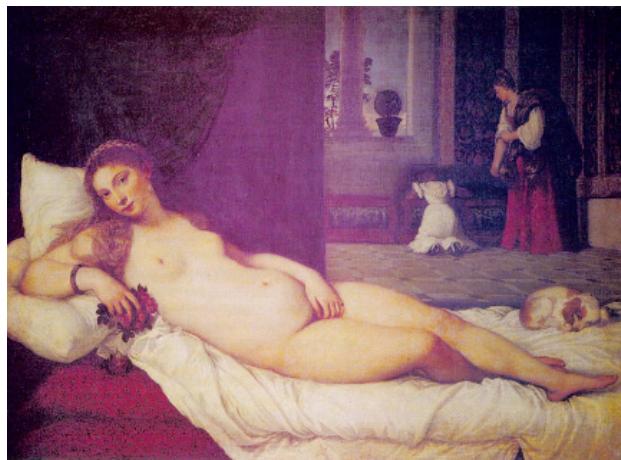
Den fremstillingen Greenberg gjør av avantgarde-kunstens historie, fra impresjonismen til den maleriske abstraksjonismen, som en progressiv utviklingslinje med økt konsentrasjon rundt den enkelte disiplins særegne kvaliteter, kan betraktes som en motsetning til eller en reversering av utviklingen som tradisjonelt hadde blitt tilskrevet kunsten, nemlig utviklingen mot den perfekte virkelighetsimitasjon. I stedet for å imitere virkelighet slik kunstens oppgave ofte før hadde blitt tenkt, etterligner den modernistiske kunsten i henhold til Greenbergs teori i tiltagende grad kunstens egne disipliner og prosesser, noe som har omfattet en direkte

⁴⁴ Duve, *Kant etter Duchamp*, s. 248

⁴⁵ Greenberg, ”Modernist...”, op.cit. ss. 86-87

⁴⁶ Greenberg, *Den modernistiske kunsten*, s. 146.

forkastelse av imitasjon. Slik blir den modernistiske kunsten stående i sammenheng med den tradisjonelle kunst, ikke som videreføring av det forutgående, men som en ren negasjon av den tidligere kunstens utvikling, slik den ble fremstilt gjennom imitasjonsteorien. En slik oppfatning av Greenbergs teori underbygges i boken *Clement Greenberg: art Critic*, gjennom biografens påstand om at "[f]or Greenberg, the whole history of art is a matter of dialectical fluctation between abstraction and representation".⁴⁷ Greenberg ymter selv om at en slik dialektikk mellom gammelt og nytt finner sted også i forhold til andre historiske oppfatninger om kunst. Blant annet hevdes modernismens relasjon til romantikken og den klassiske periode å bestå av både videreføring og oppgjør med ulike aspekter ved begge de tidligere epokene.⁴⁸



3: Tizian, *Venere di Urbino*, 1538

Tizian er representant for de venetianske 1500-tallskunstnerne som Greenberg berømmet for å forutsi de modernistiske idealer gjennom sin klare og utflatende fargebruk.

Kunsthistoriens pendelstruktur

Selv om både den samfunnsrelative tenkningen og det ensidige fokuset på kunsten fra de forutgående hundre år tilsynelatende taler det imot, vektlegger Greenberg også helt direkte å kunne redegjøre for sammenhengen mellom de ulike tiders kunstverk i sin teori. Han er opptatt av å forankre og legitimere teorien om modernistisk kunst, og bildet han danner av kunsthistorien må sies å være farget av dette. Greenberg regner dermed ikke avantgardens fremtreden på kunstscenen som et brudd med tidligere kunst. Heller er han oppsatt på å vise at det finnes forutsetninger for modernismens utvikling i den tidligere kunsthistorien, og at modernistiske kjennetegn har vært antydnet i kunsthistorien i lang tid forut for det nittende århundre. Den enkleste måten dette gjøres på, er gjennom Greenbergs henvisning til unntak i

⁴⁷ Kuspit, *Clement...*, op.cit. ss. 22-23

⁴⁸ Greenberg, "Necessity of "Formalism", s. 45 (i *Late Writings*)

eldre malekunst, som grunnet fremvisning av rene, formale kvaliteter på et tidlig tidspunkt, taes til inntekt for kunstens kontinuitet. Konkrete eksempler på slike trekk i den eldre kunsten finnes i følge Greenberg i venetiansk femtenhundretallstalls-maleris dekorative og utflatende palett, og i Ingres' tilsvarende utflating av lerretet gjennom vektlegging av større fargeflater.⁴⁹

Greenbergs oppfatninger om kunstens før-modernistiske historie kommer også ganske motsatt til uttrykk i hans relativt korte tekster om modernismen. I de fragmenterte beskrivelsene av kunsthistoriens forløp som skisseres der, består ikke maleriets historie bare av en jevn og ensidig utvikling, som antydnet over. Kunsthistorien tilskrives heller en dialektisk karakter, der modernistisk kunst settes i sammenheng med tidligere verker ved å negere det umiddelbart forutgående, men derimot knytte seg tett opp til de eldre idealer, som kunsten i den nærmeste fortid hadde motsatt seg. Også disse dialektiske endringene i Greenbergs kunstteori tilfredstiller kunsthistoriens krav om felles trekk eller sammenheng mellom nytt og gammelt.

Et av de viktigste poengene fra disse historiske betraktningene hos Greenberg er en slags pendelbevegelse mellom kunstnerens fokus på henholdsvis form og innhold. I tidligere tider, spesielt i middelalderen, var innholdet i det enkelte verk bestemt av en overordnet funksjon eller andre personer enn kunstneren selv, og kunstneren var derfor konsentrert om de formale aspekter ved verket, med hvilke han kunne eksperimentere og briljere.⁵⁰ Etter hvert oppsto i følge Greenberg et oppgjør med denne praksisen, kunstneren fikk større grad av frihet også i forhold til verkets innhold. Kunstneren begynte derfor å vektlegge dette vel så mye som, og etter hvert mer enn formen. Modernismen skriver seg inn i denne dialektikken som en svingning tilbake mot konsentrasjonen om kunstverkets form.

Vekslingen mellom form og innhold henger sammen med et annet viktig punkt i Greenbergs sammenbinding av kunsthistorien. Dette dreier seg om billedkunstens forhold til litteraturen, som består i noe av den samme pendelbevegelsen. I følge Greenberg fremsto litteraturen fra sekstenhundretallet av som den dominerende og mest respekterte kunstform. Følgelig forsøkte de andre kunstformene å etterligne litteraturen ved å ta opp i seg en narrativ og kommuniserende struktur. Motiv og innhold ble også av denne grunn vektlagt på bekostning av verkets form. Litteraturen på sin side absorberte de øvrige disiplinene, og på bakgrunn av dette oppsto i følge Greenberg en forvirring og mangel på avgrensning mellom de ulike

⁴⁹ Greenberg, "Modernist...", op.cit. s. 88

⁵⁰ Greenberg, "Avant-garde and...", op.cit. s. 18

kunstartene.⁵¹ Denne tendensen økte i den romantiske periode, da epokens mål om direkte overføring av følelser fra kunstner til betrakter innebar forsøk på å skjule mediet eller formen som står mellom avsender og mottager. Igjen kan modernismen betraktes som et motsvar på denne tidligere tilstand i kunsten. I prosessen henimot definering av sitt eget vesen begynte nemlig avantgardens visuelle kunst å etterligne andre kunstformer enn litteraturen, slik Greenberg for eksempel mener at impresjonismen tar etter musikken.⁵² Enda vanligere har det etter hans syn vært at den modernistiske billedkunsten direkte har tatt avstand fra litteraturen, og forkastet sitt narrative innhold slik det ble beskrevet over.

Den kanoniske samhörighet

Greenberg har ved flere anledninger blitt beskyldt for å påføre kunsten en slags determinisme. Det finnes likevel også lesninger som hevder at slike tolkninger ikke er korrekte, og at kunst for Greenberg er determinert kun gjennom dens avhengighet til sin fortid, ikke gjennom en preskribering av dens fremtid.⁵³ Greenberg presiserer selv at utviklingen i den modernistiske kunsten, på tross av at den var rettet mot et mål om medierenhet og disiplinens selvdefinering, ikke kan sies å være forutbestemt. Han hevder i ”Towards a Newer Laokoön” at avantgarden har en organisk forståelse for hva som er godt og dårlig for kunsten, og gjentar og aksentuerer i ”Modernist Painting” at den selvkritiserende utviklingen mot det spesifikke i hver kunstform hele tiden har vært spontan og underbevisst.⁵⁴ Denne oppfatningen viser hvordan Greenberg, i likhet med den tradisjonelle kunsthistorien, tilskriver kunsten en viss selvrådighet, begrunner kunstens utvikling i objektenes endring, og skaper en objektenes uavhengighet til definisjonen av eller begrepet om kunst. Hans narrativ kan dermed omtales som en objektorientert teori.

Tanken om modernismens utvikling som mer eller mindre tilfeldig bidrar også til å dempe oppfatningen av Greenbergs narrativ som en kvalitativ progresjon. Selv om Greenberg var modernismekunstens fremste talsmann, er det ikke grunnlag for å se avantgarde-kunsten som kvalitetsmessig overlegen tidligere kunst i hans teori. Greenberg hevder tvert imot at:

[...] there is both good and bad in abstract art. And it has also been revealed that the good in one kind of art is always, at bottom, more like the good in all other kinds of art than it is like the bad in its own kind.⁵⁵

⁵¹ Greenberg, ”Towards a...”, op.cit. s. 24

⁵² Ibid. s. 30

⁵³ Kuspit, *Clement...*, op.cit. ss. 24-25

⁵⁴ Greenberg, ”Towards a...”, op.cit. s. 28, og Greenberg, ”Modernist...”, op.cit. s. 91

⁵⁵ Greenberg, ”The Identity of Art”, s. 118 (i *The Collected... Vol 4*)

Uttalelsen skaper en utflatning av kunsthistorien, i form av samhörighet mellom de beste verk fra ulike epoker. Kunsthistorisk sammenheng oppstår dermed på grunnlag av sammenligning mellom eldre kanoniske verk og de nye bidragene til kunsthistorien, og modernistisk kunst blir en videreføring av, eller i det minste stående i relasjon til, den foregående kunsthistorien. Dette poenget kan fungere som en prinsipiell illustrasjon av kunstens kontinuitet i Greenbergs tenkning. Til tross for at teorien i størst grad omtaler den modernistiske kunsten, viser det seg dermed at den på flere ulike måter kan forklare modernismens relasjon til eldre kunst. Med dette tilfredsstillende Greenbergs modernismeteorien den tradisjonelle kunsthistoriens krav til forklaring av kunsten, og det gjøres lettere for Greenberg å skape aksept for den nye kunsten som han selv verdsatte så høyt. At hans teoris holdbarhet ikke varte evig, og at heller ikke den kunsten som Greenberg fremholdt som best gjorde det, vil nå kommenteres nærmere.

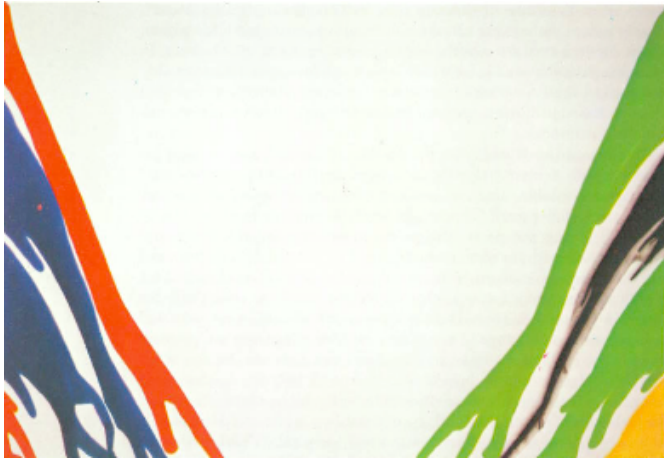
Kunstscenen på sekstitallet – opphopning av anomalia

Modernismeteorien evne til å forklare den modernistiske kunstens fremvekst og relatere den til tradisjonell kunst, er en årsak til at teorien kunne få sin posisjon som rådende forklaring og gjeldende paradigme i etterkrigstidens kunsthistoriefag. Samsvaret mellom Greenbergs teori og kunsten fra sekelet før "Avant-garde and Kitsch" ble publisert, og overensstemmelsen mellom teori og kunstscene i perioden mellom denne utgivelsen og den senere "Modernist Painting", er også avgjørende forutsetninger. Konsentrasjon om disiplinens form og medium hadde unektelig økt fra det Greenberg forsto som modernismens begynnelse, og reduksjonen mot det puristiske tiltok i tiden innenfor de nevnte artiklene. Verker så frigjorte fra innhold og så abstraherte at de tidligere ville vært uhørte, fikk, om ikke uten diskusjon, status som kunst blant folk flest i sekstiårene. Beskrivelser av amerikansk maleri på førti- og femtitallet i flere kunsthistoriske oversiktsverk bekrefter også at den rene kunsten Greenberg forfektet ble svært populær, og hans narrativ godt etablert. Uttrykk som "action painting", "colorfield painting", "american abstract expressionism" og "post painterly abstraction" hevdes der å anerkjenne og i stadig tilnærme seg den flathet som er karakteristisk for lerretet maleriet fremstilles på.⁵⁶

Grunnet samsvaret mellom kunsten og hans fremstilling av den, og gjennomslagskraften som dermed fulgte teorien, kunne Greenberg være positiv både på kunsten og sitt narrativs vegne ved inngangen til sekstitallet. Overbevisningen om sin egen oppfatnings riktighet kommer til uttrykk når Greenberg i "Modernist Painting" hevder at utviklingen han der skisserte kan pågå

⁵⁶ Se for eksempel Lynton, *The Story of Modern Art*, kapittelet "Art in the American Grain", eller Kleiner, Mamia, Tansey, op.cit. s. 1077- 1083.

i det uendelige. Greenberg mente nemlig at hver kunstforms avviking av de konvensjoner som har vært assosiert med disiplinen ”can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object”.⁵⁷ Påstanden underbygges ved at Greenberg i denne perioden kunne fremholde malerne Barnett Newman og Clyfford Still og deres åpne abstraksjon, samt noen yngre, som Morris Louis og Jules Olitski, med sine umiddelbare, visuelt enhetlige verk, som de fremste og mest progressive i denne utviklingen.⁵⁸



4: Morris Louis, *Gamma Delta*, 1959-60



5: Jules Olitski, *Thigh Smoke*, 1966

Louis og Olitski var to kunstnere Greenberg verdsatte i sin egen samtid, grunnet deres opprettholdelse av den modernistiske teoriens tanke om mediaspesifisering og understreking av billedflaten.

Kunstens opprør

Greenbergs modernismenarrativ har nå en svekket posisjon som forklaringsmodell for kunst i forhold til den autoritet teorien hadde ved midten av forrige århundre. Grunnen er hovedsaklig at like etter Greenberg fremmet de positive ytringer om kunstens fremtid, oppsto hendelser på kunstscenen som rystet ved troverdigheten til hans oppfatning av modernismen. Hendelsene er utførlig dokumentert i senere kunstfaglig litteratur, og vil kun gjengis summarisk her, med vekt på konkrete forskjeller mellom Greenbergs forskrifter for kunsten og kjennetegn ved de stilretningene som oppsto i sekstiårene og de faktiske verkene som ble skapt i denne perioden.

Den første kunsten som gjerne ble regnet som et oppgjør med Greenbergs modernisme er den minimalistiske, kjent spesielt gjennom aktører som Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris og Frank Stella. Disse kunstnerne mest åpenbare brudd med Greenbergs forestilling om kunstens utvikling er deres sammenføring av maleriske og skulpturelle eller tredimensjonale

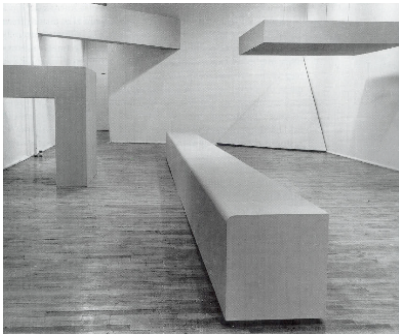
⁵⁷ Greenberg, ”Modernist...”, op.cit. s. 90

⁵⁸ For Greenbergs omtale av disse kunstnerne, se blant annet artiklene ”After Abstract Expressionism” og ”Louis and Noland”, (begge i *The Collected... Vol 4*)

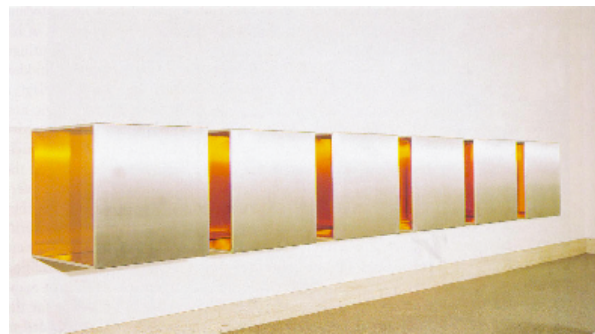
elementer i samme verk. Minimalismens kunst befinner seg ikke innenfor en av kategoriene maleri eller skulptur, men snarere utenfor eller midt imellom disse. Wallenstein hevder at

Genom denna utvidgning kommer minimalismen att fokusera nya parametrar: objektets fysikalitet och närvaro, miljön, installationen i ett rum, betrakterens kropp och fysiska samvaro med tinget, alt som det ”modernistiska måleriet” i Greenbergs perspektiv måste förbjuda sig att utforska om det ska förbli inom genrens krav.⁵⁹

I ettertiden har minimalismens forhold til modernismen blitt omdiskutert, og dens rolle som opprører mot modernistiske idealer har ikke virket like åpenbar. Mange ser minimalismen som en fortsettelse av modernismen, men da som en siste modernistisk krampetrekning.⁶⁰ Dette gjør at det i alle fall er bred enighet om at det oppsto en diskrepans mellom Greenbergs teori og kunsten etter minimalismen, med retninger som popkunst, konseptkunst, landart, new media og performance, som minimalismen ofte regnes som forutsetning eller inspirator for.



6: Robert Morris, Installasjon, The Green Gallery, 1964-5



7: Donald Judd, *Untitled*, 1966-8

Judd og Morris er eksempler på minimalistiske kunstnere som bryter med den modernistiske teorien ved å trekke flaten ut i det tredimensjonale rom.

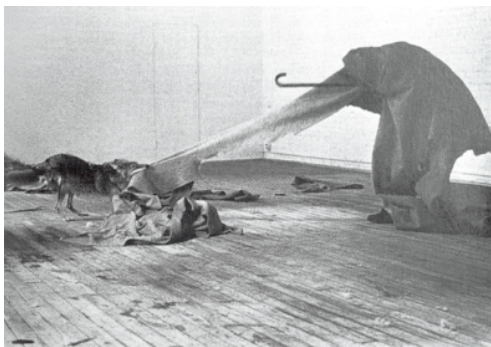
I sitatet over berører Wallenstein forholdet mellom kunsten og gallerirommet, eller kunstens tilknytning til sine omgivelser. Minimalismens tendens til å fjerne det utstilte verket fra den hvite kubens vegg, for heller å la det okkupere rommet som en tredimensjonal form, kan sees som et første steg i kunstens bevegelse ut i, og siden ut fra, en strengt institusjonell kontekst. Denne utviklingslinjen føres videre av performancekunsten, hvis omgivelser slett ikke er begrenset til gallerirommets fire vegger. Den kan også settes i sammenheng med kunstens tendens i det aktuelle tidsrom til å engasjere seg sosialt og politisk, i feministiske anliggender, rasespørsmål eller maktpolitiske saker, og slik orientere seg utenfor en kunstautonom ramme. Videre settes utviklingen på spissen gjennom landart, som defineres nettopp ved å utspille seg på en alternativ arena. I Greenbergs teori gies institusjonen implisitt en sentral rolle, som

⁵⁹ Wallenstein, *Den sista bilden*, ss. 223-224

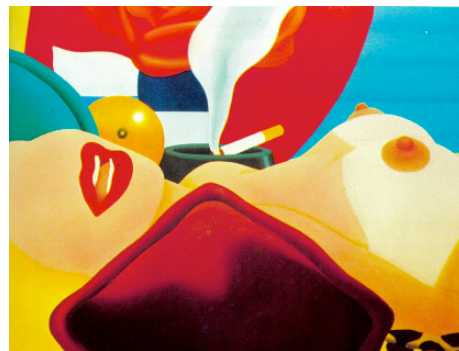
⁶⁰ Wallenstein, ”Det utvidgade...”, op.cit. s. 130

ramme for det kontemplative møtet mellom verk og betrakter, som for ham som kritiker var svært viktig. Også uavhengig av teoriens innhold kan denne bevegelsen i sekstitallskunsten sies å være et oppgjør med hans tanker. Greenbergs kunstteori kan nemlig selv omtales som en institusjonell kontekst, og kunstens løsrivelse fra galleriet kan følgelig tolkes som motvilje også mot Greenbergs redegjørelser og retningslinjer.

Bevegelsen ut fra galleriet kan settes i sammenheng med andre endringer i verkenes karakter som også bryter med Greenbergs krav om enkeltverkets nærvær. Minimalismen har gjennom sin tredimensjonale objektkarakter et temporalt aspekt som ikke er tilstede i de rene maleriene Greenberg ser som den ypperste kunst. Dette gjelder også mye performativ og steds spesifikk kunst, der verket ofte er i stadig forandring, og derfor skaper et tidsforløp i kontemplasjonen av verkene. Motsatt er performative og enkelte steds spesifikke verk, i tillegg til å ha en slik narrativ oppbygning, kun midlertidig eksisterende. Konseptkunst fører verkets tidsbegrensing like langt, da konseptuelle verk også ofte er eller blir fysisk fraværende, kanskje kun bevart gjennom dokumentasjon. Disse aspektene, det utstrakte tidsforløpet og verkenes avgrensede eksistens, gjør det, grunnet Greenbergs vektlegging av den umiddelbart tilgjengelige form, problematisk å forklare den nye kunsten med utgangspunkt i hans teori.



8: Joseph Beuys, *Coyote*, performance, 1974



9: Tom Wesselmann, *Great American Nude No. 99*, 1968

Beuys' performative verk skiller seg fra det modernistiske maleri gjennom en narrativ struktur og ved kun å være midlertidig tilgjengelig som verk, mens Wesselmanns maleri avbilder dagliglivets trivialiteter, og strider slik mot Greenbergs tanke om kunstens selvdefinering og avantgardens avstandtagen til samfunnet.

Det tydeligste tegnet på brudd mellom Greenbergs teori og sekstitallskunsten må nok likevel sies å være denne kunstens inkorporering av ikke-spesifikke elementer i verkene, på to ulike nivå. For det første bedriver samtlige nye kunstuttrykk hva Greenberg omtaler som "medium-scrambling".⁶¹ Slik sjangerblanding sees som antydnet i minimalismens skulpturelle form, og i

⁶¹ Greenberg, *Homemade Esthetics*, s. 170

konseptkunstens og performancens vektlegging av henholdsvis språk og litteratur og dans og teater. Denne sammenblandingen av forskjellige kunstarter bryter klart med Greenbergs forestilling om disiplinenes mediespesifikke selvtilnærming. Bruddet med mediets spesifisitet stopper heller ikke ved enkeltdisiplinens overlapping, men uttrykkes også gjennom verkens innlemmelse av virkelighet eller hverdagslighet. Det beste eksempelet på dette må sies å være popkunstens avbildning av det dagligdagse og populærkulturelle i sine malerier, og dens mer direkte inntrekking av elementer eller objekter fra hverdagslivet i verkene.

Sekstiårenes nye kunstverk kan ikke bare oppsummeres som en avstandtagen fra kunstens autonomi, autensitet, og enkeltverkets opphøyethet, samt fra skjønnheten som et kunstnerisk kriterium. Verkene kan også sees som anomalia i forhold til Greenbergs modernismeteor, og det kan fastslås at mengden empiriske avvik er så stor at man kan snakke om en vitenskapelig krise i kunsthistoriefaget. Som påpekt gir den tradisjonelle kunsthistorie objektene prioritet og funksjon som rettesnor. Når modernismeteorien ikke lenger kan forklare alle objektene i kunstens historie, er det etter dette synet teorien som må forkastes i det krav om vitenskapelig revolusjon og paradigmeskifte som gjør seg gjeldende når diskrepansen mellom begrep og objekt er et faktum. Hvordan Greenberg selv, og også tre øvrige kunstkjennerer, griper denne situasjonen an skal undersøkes nærmere i neste kapittel.

KAPITTEL II

UTVEIER FRA MODERNISMEN

fremveksten av en begrepsbasert holdning

Da kunstbegrepet ble utformet på syttenhundretallet hang det tett sammen med en forestilling om kunstnerisk skjønnhet, eksemplifisert i Batteuxs definisjon av kunst som skjønn imitasjon. Gjennom modernismen kan man se at skjønnhet ble et mindre viktig aspekt i karakteristikken av kunst, og at andre egenskaper, blant annet originalitet, i stor grad overtok som kjennetegn på kunstnerisk kvalitet. Dette illustreres i Greenbergs uttalelse om at ”all profoundly original art looks ugly at first...”, og vises også i kunsten fra sekstiårene, som ikke sjeldent opererte med et banalt eller morbid innhold fremfor harmoniske komposisjoner.⁶² Utviklingen kan sees som en tiltagende avstand mellom estetikken og kunsten, som åpner for en ytterligere splittelse mellom undersøkelser av smak, skjønnhet, og møtet mellom betrakter og enkeltverk på den ene siden, og spørsmål konsentrert om begrepet og kategorien kunst som en motpart til den første, estetiske og objektorienterte tilnærmingen. I den videre presentasjonen av ulike forsøk på å erstatte Greenbergs fallitterklærte kunstvitenskaplige paradigme, eller å tilrettelegge modernismeteorien for den nye kunsten, vil det vises at periodens kunstteorier gjenspeiler og forsterker skillet mellom estetiske og kunstinterne tilnærminger til kunsten.

⁶² Greenberg, ”Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock; of the Annual Exhibition of the American Abstract Artists; and of the Exhibition *European Artists in America*”, s. 17 (i *The Collected... Vol 2*)

DEL I: MODERNISMENS TO KOMPONENTER

En av de fremste eksperter på Greenbergs modernismenarrativ og den modernistiske epokens krise er den belgiske kunsthistorikeren Thierry de Duve, nevnt innledningsvis. I monografien *Clement Greenberg between the lines* redegjør de Duve for Greenbergs aktivitet som kritiker, doktrineskaper og teoretiker. I essayet ”Det monokrome maleriet og det tomme lerretet” fra *Kant after Duchamp* omtaler han mer spesifikt møtet mellom Greenbergs teori og sekstitallets kunstscene.⁶³ Sentralt i essayet står undersøkelsen av hvilke teoretiske utveier som foreligger ved modernismens krise, hvilke muligheter som fantes og ble grepet for å gi nye forklaringer av kunst som kunne inkorporere periodens særegne kunstuttrykk. Essayet kan altså hevdes å være en undersøkelse av hvilke forsøk som ble gjort for å skape nye teorier som ville være mer tilfredsstillende enn modernismenarrativet i henhold til den tradisjonelle kunsthistoriens kriterier for en adekvat redegjørelse for kunsten.

De Duves første trekk i tilnærmingen til dette spørsmålet er å illustrere hvordan Greenbergs fremstilling av modernismen i kunsten består av to komponenter som egentlig er selvstendige i forhold til hverandre. Oppdelingen vitner om både en hegeliansk og en kantiansk, en sosialt kontekstuell og en intern formalistisk, innflytelse hos Greenberg, hvilket også ble antydnet i forrige kapittel. Den ene komponenten er den progressive utvikling som i følge Greenberg ligger til grunn for hver enkelt disiplin i den modernistiske kunsten, når disse i tiltagende grad tilnærmer seg sine særegne former og formale begrensninger. I henhold til forestillingen om det progressive avgjøres et verks suksess og betydning av dets bidrag til den underliggende utviklingslogikken og dets nærhet til det endelige mål, formal renhet. Det andre aspektet er en tradisjonsrik formalisme, der kunstverkets form gir det estetisk verdi. Dette fordi formen gir tilgang til opplevelsen av verkets innhold, eller til den opplevelsen som nettopp er verkets innhold. Her står den estetiske erfaringen sentralt, og er faktoren som kvalitetsbestemmer kunsten. I Greenbergs teori sammenfaller de forskjellige komponentene, fordi den formfokus som der anses for å være definerende for kunsten, er en fellesnevner for dem begge. Når progresjonen og erfaringen er i dialog med hverandre på grunnlag av form, slik de i følge de Duve er i Greenbergs teori om modernismens kunst, blir resultatet at konvensjonenes tilstand

⁶³ Som det fremgår av tittelen på boken *Kant after Duchamp* knytter de Duves forskning seg også til en kunstner som hovedsaklig arbeidet før utformingen av modernismenarrativet og før teoriens problematiske møte med sekstitallskunsten. Duchamps kunstnerskap, fortrinnsvis hans readymades, fremstilles imidlertid av de Duve som en forsmak på sekstitallets kunstscene. Misforholdet som da oppsto mellom kunst og teori var i følge de Duve allerede illustrert av Duchamp, men følgene av hans kunst ble først innsett i sekstiårene. Derfor forholder de Duve seg i stor grad til denne perioden i sine kunsthistoriske undersøkelser.

er nettopp det innholdet som formen gir tilgang til. Den estetiske dommen felles dermed over verkets posisjon i utviklingen mot selvdefinering, og den beste kunsten i følge utviklingens logikk, den med mest fokus på formen, sammenfaller med hva som er idealet i formalismen, vektlegging av verkets formale aspekter fremfor et narrativt eller kommuniserende innhold.

Komponentenes splittelse

I følge de Duve fører minimalismens, pop-, konsept-, landskaps- og performancekunstens entré på kunstscenen fra sekstitallet av, til at samhørigheten mellom den modernistiske utviklingslogikk og formalismen motvirkes. Verk innen de nye kunstreningene forholder seg ikke til undersøkelsen av det spesifikke medium, men befinner seg tvert imot i et område utenfor kategoriene maleri og skulptur, eller mellom dem uten å være noen av delene. Da er det ikke lenger slik at den selvreduktive utviklingen og formalismen sammenfaller med den rene form som ideal. Dermed bryter verkene med Greenbergs modernismenarrativ, der disse to komponentene nettopp står tett sammenbundet. Kunsten kan slik hevdes å kreve at teorien i sin opprinnelige utforming må avvises som uholdbar, og heller justeres eller videreutvikles.

De Duve mener at det er to ulike muligheter for teorien å tilnærme seg den nye kunsten på, nemlig ved først å skille modernismens to komponenter, for så å holde fast ved den ene og oppgi den andre. I det første alternativ beholdes formalismen som et ideal og kriterium for kunsten, med den estetiske dom som grunnlag. Smaksdommen og kvalitativ tilfredsstillelse av denne blir da det samlende prinsipp for kunst av både ny og eldre årgang. Samtidig må troen på en progressiv utviklingslogikk i kunsten forkastes, da progresjonen ikke tar hensyn til den estetiske dommens vurderinger. I de Duves fremstilling representeres denne første løsningen av Greenberg selv, og får navnet *det formalistiske alternativ*. I dette kapittelet vil de Duves formalistiske alternativ utvides og generaliseres noe, ved å forbindes med det objektorienterte kunstsyn. Sammenligningen begrunnes gjennom presentasjonene under, av de verksnære og estetisk funderte kunstteoriene til Greenberg og en ny representant, Donald Kuspit.

Alternativt kan man gi avkall på den rene formen som essensielt ved kunsten, og dermed hva Greenberg selv anser for å være estetisk kvalitet. Da fortsettes heller den selvdefinierende utviklingen, ved å oversette utforskningen og forkastelsen av konvensjoner innenfor den spesifikke kunstform til å gjelde for kunsten generelt. I henhold til denne tankegangen kan man hevde at de nye kunstuttrykkene undersøker hva som er konvensjoner og hva som er nødvendigheter ved *kunst som sådan*. De Duve legitimerer denne løsningen ved å fremholde

det urealiserte, men potensielt eksisterende, tomme lerret som en spesifikk readymade, og dermed som det manglende, medierende ledd mellom den disiplinbaserte, mediespesifikke modernismen og den nye, generiske undersøkelsen av kunstens vesen, som representeres aller klarest av konseptkunsten.⁶⁴ For de Duve er det også en konseptkunstner, Joseph Kosuth, som blir denne løsningens talsmann. Kosuths utvei kalles for *det modernistiske alternativ*, i de Duves teori, men vil i det videre refereres til som det *konseptuelle* alternativ, for ikke å skape forvirring mellom modernismeteorien i sin opprinnelige utforming og denne erstattende løsningen.⁶⁵ Også dette alternativet utvides til denne tekstens formål, og vil da knyttes til den begrepsbaserte holdning til kunst. Forlengelsen begrunnes igjen gjennom teoripresentasjonene under, da av hvordan Kosuth og den nye representanten Arthur Danto imøtegår misforholdet mellom kunst og teori i sine kunstinterne, selvrefleksive forståelser av kunsten.

DEL II: OBJEKTORIENTERTE HOLDNINGER TIL KUNST

Clement Greenberg: connoisseur og kritiker

Modernismens betydningsendring

Til tross for at sekstitallets kunst opplagt ikke harmonerte med Greenbergs modernismeteorien, og derfor stilte spørsmål ved dens status som kunstteori, hevder opphavsmannen selv, i sene artikler som "To cope with decadence" fra 1982, at modernismen ennå ikke har feilet i de visuelle kunstene, men at "vitality shows itself in modernism nowadays".⁶⁶ Han vedgår at modernismens undergang ikke nødvendigvis er langt unna, og at god kunst er sjelden, men etter Greenbergs oppfatning eksisterer modernismen fortsatt i kunsten i sytti- og åttiårene. Disse påstandene tilsier at Greenberg fullstendig overser verkenes opprør mot hans narrativ, og dermed fremholder sin teori og definisjon av kunst som det primære holdepunkt for kunsten. I de nevnte arbeidene er modernismen imidlertid gitt en noe annen betydning enn i de tidligere essayene, hvilket viser at Greenberg tvert om har latt sin opprinnelige teori vike, og justert sitt begrep om kunst på en slik måte at det kan forklare sekstitallets nye kunstscene.

⁶⁴ Begrepet 'generic' brukes av de Duve som en kontrast til det spesifikke. Mer bestemt omtaler han den modernistiske kunstens forsøk på selvdefinering som spesifikk, da den foregår innenfor de ulike kunstformene, mens kunstens søken etter sin egen natur fra og med sekstiårene oppfattes som generisk, da den gjelder for kunsten som sådan. Oversettelsen til det norske begrepet 'generisk' er hentet fra boken *Kant etter Duchamp*.

⁶⁵ Det samme trekket foretaes i Evelyn Holms hovedoppgave nevnt innledningsvis, når denne gies undertittelen "estetikk og konseptualisme i amerikansk kunst og kunstteori".

⁶⁶ Greenberg, "To Cope...", op.cit. s. 100. Se også Greenberg, "Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties", s. 293 (i *The Collected... Vol 4*)

Endringen som har funnet sted består i at modernismen i Greenbergs senere artikler ikke lenger beskrives som en utvikling henimot den spesifikke kunstforms særegenheter, men i større grad som en søken henimot estetisk kvalitet og standard generelt, mot det som er mer ”levende” og persepsjonsmessig ”bedre”.⁶⁷ At avantgardens progresjon har fått en annen betydning går helt direkte frem av Greenbergs følgende beskrivelse av modernismen fra 1971:

Actually, it's a "dialectical" turn that works to maintain or restore continuity: a most essential continuity, continuity with the highest aesthetic standards of the past. It's not particular past styles, manners, or modes that are to be maintained or restored, but standards, levels of quality. And these levels are to be preserved in the same way in which they were achieved in the first place: by constant renewal and innovation.⁶⁸

Greenbergs økte konsentrasjon om det estetiske og hans proporsjonalt minkede interesse for kunstens utviklingslogikk, vises også gjennom tonen i øvrige av hans senere arbeider. Her blir den ”umiddelbare, intuitive, ubestemmelige og ufrivillige” smaksdommen, som er fritatt for kriterier og regler, omtalt og vektlagt i langt større grad enn i de tidligere artiklene.⁶⁹

En av årsakene til dette skiftet mot en mer kvalitativt estetisk fundering av både modernismen og kunsten generelt ligger i Greenbergs rolle som kunstkritiker og hengiven kunstelsker. De Duve beskriver Greenberg, også i de yngre år, som en connoisseur, for hvem smaksdommens tette omgang med kunst var uunnværlig. Hengivelsen til den personlige opplevelsen av det enkelte verk uttrykkes klart gjennom Greenbergs kritikker både fra hans første periode som skribent, og i de sjeldnere anmeldelsene fra syttiårene. Forfatteren forholder seg her tett på verkene, og gir inngående og innsiktsfulle beskrivelser av deres taktile materialkvaliteter og overbevisende fargetoner. Tolkning av verkers symbolikk eller ”mening” er helt fraværende.⁷⁰ I situasjonen der misforholdet mellom Greenbergs tidligere utformede teori og kunsten selv var et faktum, der valget mellom modernismens to komponenter meldte seg, var derfor ikke Greenberg, slik de Duve fremstiller det, villig til å gi slipp på sin egen verdidom og det denne kunne fortelle ham om kunsten. Det personlige møtet mellom ham selv og det enkelte objekt måtte nødvendigvis komme før enhver logikk, og renheten ble beholdt som det definerende kriterium for kunst, grunnet dens skjønnhet og dens evne til å fremkalle estetisk erfaring.

⁶⁷ Greenberg, ”To Cope...”, op.cit. s. 101

⁶⁸ Greenberg, ”Necessity...”, op.cit. s. 46

⁶⁹ Se Greenberg, ”Complaints of an Art Critic”, s. 265. (i *The Collected...* Vol 4). Egen oversettelse fra engelsk til norsk.

⁷⁰ Se for eksempel Greenberg, ”Review of Exhibitions of Joan Miró, Fernand Léger, and Wassily Kandinsky” (i *The Collected...* Vol 1)

Estetisk dom som kunstdefinisjon

Greenberg må, for at hans omtale av kunst skal oppfattes som troverdig, begrunne overgangen fra den opprinnelige, modernistiske definisjonen av kunst til en estetisk basert karakteristik av kunstverkene. Hans argument for skiftet i forklaringen av kunsten er å påpeke hvordan et sammenfall mellom kunst og estetikk har funnet sted, først som et engangstilfelle i Duchamps readymades, men så totalt med kunsten på sekstitallet. Den nye kunsten illustrerer at alt som kan felles en estetisk dom over, og det er i følge Greenberg alle ting, også kan bli omtalt som kunst.⁷¹ Tanken ordfestes i det første av Greenbergs ”Seminars” fra 1970-årene:

Dersom hva som helst umiddelbart kan forstås estetisk, da kan hva som helst forstås og erfares *kunstnerisk*. Det vi enes om å kalle kunst kan ikke endelig eller bestemt skilles fra estetisk erfaring i det store og hele [...] Når kunst faller sammen med estetisk erfaring generelt, betyr ”kunst” ganske enkelt, og likevel ikke så enkelt, en dreining i ens egen holdning til ens egen oppmerksomhet og de objekter oppmerksomheten er rettet mot.⁷²

I betegnelsen kunst ligger ikke lenger noen kvalitative implikasjoner, slik det etter Greenbergs oppfatning hadde gjort tidligere. I en situasjon der det ikke finnes begrensning for hva som kan omtales som kunst, legitimeres og nødvendiggjøres en kvalitativ bedømmelse av kunsten basert på den estetiske dom. Smaksdommen fremheves derfor av Greenberg som den eneste avgjørende faktoren både for å kalle noe kunst, og for å bedømme kunstens kvalitet.⁷³

Med denne begrunnelsen i orden, kan Greenberg på gyldig grunnlag avvise store deler av sekstitallets kunstscene fordi den ikke tilfredsstillter hans krav til estetisk velbehag. I sin praksis som kritiker og kunstkribent i perioden etter at misforholdet mellom hans teori og kunstscenen var bredt innsett, gjør også Greenberg dette med stor innlevelse og entusiasme. Den negative innstillingen til den nye kunsten fremgår av Greenbergs generelle utsagn om at kunsten på sekstitallet, betegnende omtalt som novelty- eller far-out art, var ”uninterestingly bad”.⁷⁴ Et annet skjellsord som ble brukt om mye av denne kunsten var *avantgardisme*, hvis referanseinnhold oppsummeres som følger av de Duve:

all artistic practices that don't proceed from the artis's aesthetic conviction, but rather from a concious intention to astound or to shock, to come off as new or hermetic, to break a current convention by calcuation or strategy; practices that bank prospectively on what can retrospectively be known about the dynamic whereby the successive avant-gardes have been legitimated.⁷⁵

⁷¹ Se Greenberg, ”Avant-Garde Attitudes...”, op.cit. s. 293. Utdypende forklaring finnes i Duve, *Kant etter...*, op.cit. ss. 55-72

⁷² Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 162

⁷³ Se eksempelvis Greenberg, ”The Identity of Art”, s.118 (i *The Collected... Vol 4*)

⁷⁴ Greenberg, *Homemade...*, op.cit. s. 50

⁷⁵ Duve, *Clement...*, op.cit. s. 81

Underliggende i denne negative omtalen av sekstitallets kunst finnes Greenbergs forestilling om at gode verk frembringes ved å la intuitivitet regjere gjennom hele skapelsesprosessen, fremfor å utforme kunsten i henhold til en enkelt idé oppstått forut for verkene, slik han mente tilfellet var med avantgardismen. Denne nye kunsten forsøker videre å overskride grensen mellom kunst og ikke-kunst med det formål å sjokkere, men Greenberg oppfatter dette som for enkelt, for trygt i forhold til å oppnå popularitet og suksess.⁷⁶ Av den grunn blir kunsten ikke spennende, men tvert imot et engangsfenomen som mister all interesse etter et første møte med den. Greenbergs uttalelser om sekstitallets kunst avslører at hans bedømmelse og underkjennelse av denne er estetisk fundert, og har grunnlag i forholdet mellom Greenbergs egne kriterier og forventninger, og opplevelsen av kunstverkenes manglende tilfredsstillelse av disse. Dette går også frem av hans ytring om at seksti- og syttiårene er en forfallsperiode i kunsten, der en fullstendig dekadanse råder fordi ”a shift away from *taste*” har funnet sted.⁷⁷ Denne observasjonen er forøvrig en ytterligere grunn til å hevde at estetikk og kunst på dette tidspunkt er mer atskilt enn tidligere, som diskutert i starten av kapittelet.

Forkastelse av utviklingsnarrativ

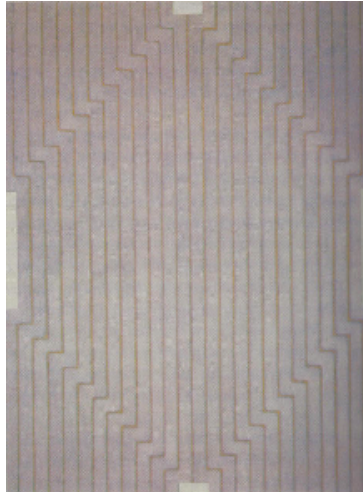
Som om ikke de allerede nevnte estetiske vendingene i Greenbergs teoretiske virke var nok til å knytte ham til det formalistiske alternativ, viser de Duve også hvordan Greenbergs kritiske bedømmelse av kunst er estetisk motivert selv når bedømmelsen kunne vært begrunnet logisk i tråd med det modernistiske utviklingsnarrativ. Eksempelet er Greenbergs avvisning av Frank Stellas ”Stripe Paintings” fra 1959 som ”ikke gode nok”.⁷⁸ Disse verkene, med sin monotone fargekarakter og rene linjer definert av lerretets ytterkanter, oppfyller nemlig kriteriene om mediespesifikk selvdefinering, og kan derfor betraktes som et nytt steg i den modernistiske utvikling. For de Duve blir Greenbergs avvisning av verkene til tross for dette et bevis på at hans fremhevelse av den formalistiske, rene kunst i bunn og grunn er basert på personlige preferanser. Dette underbygges også gjennom enkelte av Greenbergs skriftlige uttalelser, for eksempel hevdes det i artikkelen ”Necessity of Formalism” at et angrep på formale aspekter ved det modernistiske maleri er ”an attack at the same time on superior artistic standards”.⁷⁹

⁷⁶ Greenberg, *Homemade...*, op.cit. s. xxvi

⁷⁷ Greenberg, ”Intermedia”, s. 97 (i *Late Writings*)

⁷⁸ Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 19

⁷⁹ Greenberg ”Necessity...”, op.cit. s. 48



10: Frank Stella, *Marquis de Portago*. Første versjon, 1960

Stellas "Stripe Paintings" ble avvist av Greenberg til tross for deres tilsynelatende tilslutning til modernismeteorien sine idealer.

Objektene forrang

Greenbergs opprinnelig formulerte modernismeteorien kunne betraktes som eksempel på en objektorientert holdning til kunst, fordi den hadde sitt utgangspunkt i objektene og forholdt seg til den tradisjonelle kunsthistoriens krav om å forklare alle kunstverk i en og samme teori. Justeringen Greenberg gjør av den opprinnelige teorien, for å kunne forklare kunstverkene som ble skapt fra sekstitallet av på en adekvat måte, viser i enda større grad hvordan han gir objektene forrang fremfor definisjonen av eller begrepet om dem. Greenbergs valg av en estetisk utvei fra modernismens krise er imidlertid det som tydeligst bygger opp under oppfatningen om ham som tilhørende den objektorienterte holdningen til kunst. Den estetiske domfellelse over kunst forutsetter nettopp et nært møte mellom betrakteren og det enkelte objekt, og Greenberg uttrykker selv at "[a]n aesthetic judgement as such happens to be inseparable from its object".⁸⁰ At Greenbergs estetiske dom er tett knyttet til det bestemte, formale kriteriet renhet, viser at han alltid har vært bundet til den objektorienterte holdning, men de senere årenes vektlegging av den intuitive og umiddelbare estetiske tilfredsstillelse illustrerer i tillegg hvordan hans tanker om kunst blir uavhengig av begrepsfesting og teoretisering. Det er som om den kantianske siden av hans teoretiske utgangspunkt blir videreført på bekostning av den hegelianske inspirasjon, og som om Greenberg derfor også vender tilbake til den estetiske teori forut for det moderne kunstbegrepet, der en definisjon av kunst var overflødig og unødvendig.

⁸⁰ Melville, "Essay Review: Kant after Greenberg", s. 71

Donald Kuspit: skjønnhetens psykoetiske funksjon

Greenbergs modernismeteorier, og også hans senere, estetisk funderte tanker om kunsten, har vært en sentral inspirasjonskilde for mange etterfølgende vitenskapsmenn på området kunst. Et eksempel på dette sees i den amerikanske kunsthistorikeren og kritikeren Donald Kuspit. Kuspit bør sies å ha svært god kjennskap til Greenbergs oppfatninger omkring kunst, da han i 1979, som et av sine første kunstteoretiske prosjekter, skrev bok om modernismeteorikerens kritikerpraksis, under tittelen *Clement Greenberg: Art Critic*. Dette tidlige bekjentskapet med Greenbergs tekster gjenspeiles i Kuspits senere arbeider. Som Greenbergs, har hans karriere i all hovedsak konsentrert seg om nittenhundretallets billedkunst, om avantgarden og den etterfølgende samtidskunsten, omtalt som ”postmoderne”. Forfatterskapet består i stor grad av monografier over moderne og samtidige kunstnere, men i tillegg har Kuspit arbeidet med mer generelle kunstteoretiske problemstillinger. Han har publisert flere bøker om kunst i ulike historiske perioder og om grensene for disse kunsthistoriske epokene, igjen med avantgardens tidsalder som et spesielt interessefelt. Det er imidlertid ikke i Greenbergs forestillinger om avantgarden at Kuspit ligner ham mest, da den senere forfatteren er kjent for en psykoanalytisk lesning av denne modernistiske bevegelsen.⁸¹ Snarere ligger likhetene i Kuspits forsøk på å forklare kunsten estetisk etter at den opprinnelige modernismeteorien fikk problemer i møte med kunstscenen. Kuspits kunstsyn er ikke heller på dette punkt en gjenfortelling av Greenbergs ideer, da man kan si at han, gjennom tilføring av flere egne og originale bidrag, både viderefører og tilbakefører den tidligere teoretikerens tanker. Enkelte ganger taler også hans forestillinger om kunsten Greenbergs forståelse og preferanser midt imot. Likevel kan det argumenteres for at Kuspit, både fordi han er direkte inspirert av Greenberg og fordi hans egne bidrag tilsier det, har det fellestrekk med Greenberg at han kan regnes som representant for hva de Duve kaller det formalistiske alternativ og hva som her omtales som den objektorienterte holdning til kunst.

Det formalt harmoniske verket

I boken *The Dialectic of Decadence*, utgitt i 2000, hevder Kuspit at to motsigende krefter må forenes i kunsten, for det første et konvensjonelt krav om skapelse og opprettholdelse av stil, som for Kuspit er ensbetydende med et institusjonalisert semiotisk system, og for det andre et

⁸¹ Kuspits bok *Psycostrategies of Avant-Garde Art* er det fremste eksemplet på denne psykoanalytiske lesningen av modernismen i kunsten. I følge Kuspit preges det moderne epistemet av en angst for mengden (the crowd), og avantgardens kunst er en reaksjon i forhold til denne angsten. Den videre presentasjonen av hans teori er i hovedsak basert på bøkene *The Dialectic of Decadence* og *The End of Art*, der disse tankene ikke står like sentralt, og det psykoanalytiske aspektet er derfor heller ikke vektlagt i det følgende.

underbevisst, anti-sosialt begjær som aldri kan beskrives i et system av kunstnerisk mening.⁸² I *The End of Art* fra 2004 forenkles og tilgjengeliggjøres dette avanserte forholdet til en definisjon av kunstverk som objekter med et harmonisk eller balansert forhold mellom sin form og sitt innholdsaspekt. I praksis skapes dette forholdet i følge Kuspit ved at en kunstner henter verkets tema eller innhold fra det virkelige livet, fra hverdagslige omgivelser, følelser eller opplevelser, og materialiserer dette gjennom en formmessig forskjønnelse eller estetisk transformasjon. Denne tanken vitner tilsynelatende om at kunsten for Kuspit er medierende. På den annen side distanseres kunstverkene fra sine opphav i Kusbits teori, og isoleres som selvstendige og egenverdige formale objekter. Den velbalanserte relasjonen mellom innholds- og formaspekter gir nemlig kunstverket en særegen skjønnhet, som kun er tilgjengelig når de to komponentene er harmonisk avveid mot hverandre og kunstverket fremstår som en helhet. Objektets iboende skjønnhet er derfor definerende for kunst også i Kusbits teori, og verkens formale og estetiske egenskaper fremstår som grunnleggende i hans kunstforståelse.

Til tross for at Kuspit definerer kunsten med utgangspunkt i objektenes skjønnhet, opererer han ikke med en fullstendig objektiv eller absolutistisk oppfatning av kunst. Å gi en nærmere beskrivelse av hva det harmoniske forholdet mellom kunstverkets komponenter består i, eller å stadfeste hvilke konkrete egenskaper som gir verket skjønnhet i henhold til Kusbits teori, lar seg nemlig vanskelig gjøre. På dette punktet er Kuspit langt mindre uttalt enn Greenberg, som fremholdt den rene form som et ideal. At hans standarder for hva som er den beste kunsten i alle fall skiller seg klart fra Greenbergs vil fremgå under. De ulike oppfatningene om skjønnhetens kriterier, og Kusbits uklarhet på dette punktet, overskygges av hans vektlegging av den estetiske *opplevelsen*. Et fellestrekk mellom den sene Greenberg og Kuspit dannes når det avsløres at sistnevnte, i tillegg til å relatere den skjønne harmoni til verkets kvaliteter, finner skjønnheten gjennom den estetiske erfaringen objektene vekker i ham.

Opplevelsen av det skjønne

Den estetiske erfaring beskrives i Kusbits vokabular på tilsvarende måte som hos Greenberg, som en øyeblikkelig eller flyktig, subjektiv og stimulerende opplevelse.⁸³ Utover denne karakteristikken og den sentrale plasseringen de begge tildeler estetiske opplevelser, skiller imidlertid de to oppfatningene seg igjen. Det konkrete innholdet i Kusbits teori er endret i forhold til Greenbergs estetikk, da førstnevnte fremholder som det viktigste aspekt ved den

⁸² Kuspit, *The Dialectic of Decadence*, s. 40

⁸³ Kuspit, *The End of Art*, s. 11

estetiske erfaring en faktor den siste overhodet ikke vektlegger. Den estetiske erfaringens spesielle og uunnværlige trekk i Kuspits teori er dens overskridende og transformerende funksjon, eller hva Kuspit selv kaller den humanpsykologiske eller psykoetiske effekt.⁸⁴ Tanken er at kunstens formale behandling av det hverdagslige, verkenes innholdsmessige utgangspunkt, avslører sannhet om den virkelige verden, og om menneskene selv. Fordi det harmoniske forholdet mellom det sosiale eller konvensjonelle og det private i kunsten bidrar til bevisstgjøring og til å harmonisere forholdene i den enkeltes psyke, fører møtet med skjønn kunst til endring i emosjonell tilstand, en oppvåkning eller ”estetisk transcendens”, hos tilskueren. Denne får innblikk i sitt underbevisste indre, samt mulighet til å endre de fundamentale hans verdier er tuftet på. Kuspit oppfatter derfor den estetiske effekt, og kunsten som fremkaller denne, som en uunnværlig nødvendighet for menneskeheten. Personer kan etter hans syn ikke være fullt ut menneskelige foruten kunst, da bevisstheten og individualiteten den muliggjør er en tiltrengt faktor for menneskets sosiale overlevelse.

Den velgjørende estetiske effekten i Kuspits teori har mer til felles med Aristoteles’ begrep for kunstens rensende funksjon, ”katharsis”, og med Friedrich Schillers etiske kunstfilosofi enn med Greenbergs estetisk funderte formalisme. Kuspits tilnærming til kunst må på dette punktet sies å bære preg av hans kjennskap til faget psykiatri, og av hans doktorgradstudier i filosofi fra universitetet i Frankfurt, som nok påvirket ham i retning av den kritiske teorien, og også bevisstgjorde ham Schillers filosofi, om enn formidlet gjennom frankfurterskolen. Til tross for denne inspirasjonen, som til en viss grad fjerner objektets sentralitet i Kuspits teori, er tanken om å sette likhetstegn mellom kunst og estetisk erfaring, og å bedømme kunstverk på estetisk grunnlag, et fellestrekk mellom ham og Greenberg. Den estetiske opplevelsens forutsetning av objektets tilstedeværelse, og enkelterfaringens overflødiggjøring av et begrep om kunst, utgjør her en tilstrekkelig grunn til å knytte også Kuspit til de Duves formalistiske alternativ, og til den objektorienterte holdning til kunst.

Utviklingslogikkens dekadanse

De Duves formalistiske alternativ ble ikke bare definert av de erfaringsmessige aspekter ved kunsten, men også av en bevisst og nødvendig forkastelse av modernismens utviklingslogikk og avantgardens progressivitet. På samme måte blir den objektorienterte holdning til kunst

⁸⁴ ’Psychoethics’ brukes for eksempel av Kuspit i innledningen til boken *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*. For øvrige uttalelser om ”skjønnhetens psykoetiske funksjon”, se for eksempel Kuspit, *The Dialectic...*, op.cit. s. 40 og Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 13, s. 32 og s. 150

også gjenkjent negativt, gjennom avvisningen av begrepet som kunstens fundament og drivkraft bak kunstens utvikling. Taes et blikk på Kuspits tanker om kunstens historie, spesielt i det tjuende århundre, fremgår det at disse avkreftende holdningene også kan tilskrives ham.

Kuspit synes å forklare kunsten fra tiden før modernismen i henhold til teorien om imitasjon etterfulgt av uttrykksteorien, og er slik sett i tråd med den tradisjonelle kunsthistorien og dens redegjørelse for kunstens utvikling, samt med Greenbergs fortelling om den førmodernistiske kunsten. Når det gjelder modernistisk kunst, relaterer han dennes begynnelse til det tidlige attenhundretallet, og hevder at en utarmende utvikling i kunsten med dette ble igangsatt. Den uheldige utviklingen ble i følge Kuspit først artikulert av Marcel Duchamp, som ved å skille mellom intellektuelle og dyriske uttrykk i kunsten varslet en splittelse mellom det rasjonelle og det sanselige, og dermed mellom kunst og estetikk.⁸⁵ Dette skillet kan forøvrig betraktes som tilsvarende det Greenberg kalte et totalt sammenfall mellom kunst og estetikk, da det for Kuspit signaliserte slutten på estetisk integrert kunst. Det tærte dessuten på kunstens kreative nerve, og var slik en initierende faktor for den voksende entropi som i Kuspits fremstilling er kjennetegnet på modernistisk kunst.⁸⁶ Entropien kommer til syne i avantgardens logikk, av Kuspit omtalt som dekadansedialektikken, der den nyeste kunsten alltid hever seg over den forutgående, og får denne til å fremstå som dekadent. Slik oppstår en stadig større kamp mellom motpolene apollinske og dionysiske krefter, som i følge Kuspit får den konsekvens at modernismens verk viser en stadig tiltagende konsentrasjon om enten det geometriske og analytiske, eller om det gesturelle og umiddelbare.

I begynnelsen ble motsetningsforholdet i kunsten i følge Kuspit regulert ved at geometriske kunstnere innførte ikke-identitet i de selvidentiske geometriske formene, mens de gesturelle kunstnerne innførte ubevisst provokativt innhold i abstrakte bilder. Begge arbeidsmåtenes kontrastfylte dialektikk var forstyrrende, fylte bildene med latente følelser, og gjorde kunsten oppbyggelig.⁸⁷ For å virke autentisk lenet den beste kunsten seg dessuten til den foregående kunsten, og sto slik i et avhengighetsforhold til denne, hvilket medførte at den tidligere kunst ble kultivert av de mer avanserte verkene. Dette ligner Greenbergs oppfatning av forholdet

⁸⁵ Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 43. Kuspits tolkning av Duchamp er basert på lesning av Duchamps tekst "The great trouble with art in this country" fra 1946.

⁸⁶ Entropi betyr i Kuspits teori en slags dødsdrift eller en eskalering henimot dekadanse. Ordet har sin opprinnelse i termodynamikken, der det betegner økende grad av unyttig eller overflødig energi. I kunstfaglig sammenheng har begrepet blant annet blitt brukt av Rudolf Arnheim ("Entropy and Art", 1971) og Michel Serres (Turner translates Carnot", 1974)

⁸⁷ Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 61

mellom høy avantgarde-kunst og den uverdige kitschen. Den positive dialektikken varte imidlertid ikke særlig lenge i henhold til Kuspits teori. På sekstitallet mener han at kontrastene mellom de to retningene ble for store, og verkene som skapt ble for ensidige, da de manglet enten form eller innhold, begge nødvendige kriterier for å fremkalle den estetiske opplevelsen han anser som så viktig ved kunsten. Kuspit enes slik med Greenberg om at sekstitallets nye kunst er estetisk uverdige, til tross for at de to dømmer etter ulike kriterier. Kriteriene medfører at deres syn på avantgarden også skiller seg grunnleggende fra hverandre, for der Greenberg mente at avantgarden var en nødvendighet for å opprettholde kvalitet i kunsten, og ser sekstitallets oppgjør med denne som katastrofalt, mener Kuspit i *The End of Art* at avantgarden selv har drevet kunsten i døden. Kuspits tanker om kunstens død vil forøvrig omtales mer utførlig i neste kapittel.

Når Kuspit omtaler avantgardens tanke om ”det nye” som en feilslått og destruktiv myte, avviser han det modernistiske utviklingsnarrativ, og kan med rette føyes inn under de Duves formalistiske alternativ. Kuspit tar i tillegg avvisningen lenger, da han hevder at utvikling kun kan skje på et vitenskapelig eller teknologisk plan, og forkaster alle tanker om progressivitet innenfor kunsten selv.⁸⁸ Gjennom hele sitt teoretiske arbeide mener Kuspit konsekvent at fraværet av progresjon og den utjevnete defineringen av kunst basert på estetiske konfrontasjoner mellom betrakter og objekt gjelder for all kunst. Slik tilbakefører han så å si det formalistiske alternativet som forklaringsgrunn gjennom hele kunstens historie, fremfor å vektlegge det først i møte med sekstitallskunsten, slik det gjøres hos Greenberg. Resultatet blir at Kuspit unngår det brudd Greenbergs teori får på det tidspunkt der det må erkjennes at utviklingslogikken ikke kan kombineres med smaksdommen. Hans teori fremstår dermed som en mer tilfredstillende forklaring av kunst etter den tradisjonelle kunsthistoriens målestokk.⁸⁹

Kuspits avvisning av progressivitet i kunsten og hans tilbakeføring av den estetiske erfaringen støtter videre opp under tanken om en forbindelse mellom hans teori og den objektorienterte holdning til kunsten. For det første er trekkene han gjør nødvendigheter i tanken om kunst som definert av kunstobjektene og opplevelsen disse frembringer. Som allerede påpekt er den estetiske dommen nemlig, slik Kuspit selv ser det, både subjektiv og intuitiv, og kan derfor

⁸⁸ Dette hevder Kuspit i e-post til undertegnede 28.05.07

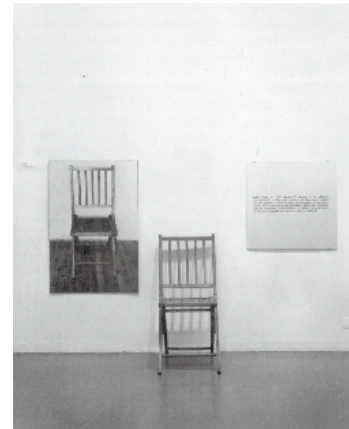
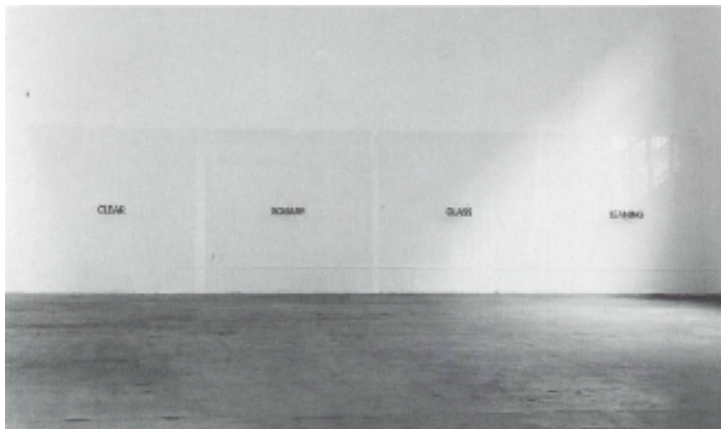
⁸⁹ En av grunnene til at Kuspits estetiske teori fortoner seg mindre som en adhocløsning enn Greenbergs, kan være at han formulerte sine tanker om kunst på et langt senere tidspunkt enn Greenberg, og dermed hadde større oversikt over og innsikt i den situasjonen som oppsto i møtet mellom modernisme og kunst på 60-tallet, samt kjennskap til Greenbergs teoretiske problemer i denne situasjonen.

ikke avgjøres på et felles eller konvensjonelt grunnlag. Et slikt fundament kreves derimot om en progressiv utvikling skal ha noen mening. Den statiske karakteren som tilskrives kunsten markerer dessuten en videre avstand til den begrepsbaserte holdning til kunst, for, som vi nå skal se, ligger en tanke om en kunstintern utvikling innbygget i dette polariserende alternativ.

DEL III: BEGREPSBASERTE HOLDNINGER TIL KUNST

Joseph Kosuth: Kunst som tautologi

Selv om Greenbergs modernisme har hatt stor innflytelse og flere teoretikere har godtatt eller videreutviklet hans teorier, slik man på mange måter kan si at Kuspit har gjort, har det også vært omfattende opposisjon mot og kritikk av hans modernismenarrativ. Misnøyen med den sene Greenbergs forklaring av kunsten fra sekstitallet har også vært stor, og forsøkene på å gå denne kunsten i møte på alternative måter har vært mange. Den amerikanske kunstneren Joseph Kosuth er blant dem som forklarer de nye uttrykkene helt annerledes enn Greenberg.



11: Joseph Kosuth, *Clear Square Glass Leaning*, 1965 12: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965

To eksempler på Kosuths tidligste konseptuelle verker. Disse kan i seg selv tolkes som oppgjør med og avstandtagen fra Greenbergs idealer for kunsten.

Kosuths gjennombrudd som kunstner kan knyttes til årene 1967-69, da han både hadde sin første soloutstilling i eget galleri, og viste sine arbeider i det anerkjente Leo Castelli Gallery. Kosuth regnes som en foregangsfigur innen konseptkunsten, og hans arbeider kjennetegnes særlig gjennom inkorporerte språklige elementer. Hans kunst representerer hva Greenberg ville kalle novelty art, den er hensynsløs hva angår mediets spesifisitet og er blamerende og sjokkerende mer enn estetisk tilfredstillende, i det minste etter Greenbergs estetiske kriterier. Kosuths kunst gir slik en viss indikasjon om hans motstand mot de Greenbergske idealer, men

i denne sammenheng er hans kunstteoretiske praksis mer relevant enn hans kunstneriske.⁹⁰ Allerede tidlig i karrieren begynte Kosuth eksplisitt å formulere sin motvilje mot Greenbergs oppfatning av kunst, og å fremme sine alternative tanker i mindre, tekstlige erklæringer og essays. Av disse er det spesielt teksten ”Art after Philosophy” fra 1969 som har fått oppmerksomhet, og som mest programmatisk presenterer Kosuths standpunkter angående kunsten. Også andre av hans tekster har nådd et bredt publikum gjennom publikasjonen *Art after Philosophy and After: collected writings, 1966-1990*. Gjennom disse tekstene gies et klart bilde av hvorfor de Duve fremhever Kosuth som eksempel på en kunsttenker som velger det konseptuelle alternativ fremfor det formalistiske. En lesning av det samlede materialet vil også forklare hvorfor denne kunstneren her fremstilles som representant for et begrepsbasert alternativ til den mer tradisjonelle og etablerte objekttenkningen i kunstvitenskapen.⁹¹

Avvisning av kunstens estetiske historie

Kosuth opererer i sin teori om kunsten med det samme, gjengse kunsthistoriske narrativ som Greenberg og Kuspit gjør, med inndeling i realistisk, ekspresjonistisk og modernistisk kunst. Samtidig bedømmer han denne eldre kunsten, og teorien om den, svært annerledes enn de to tidligere omtalte personlighetene. Kosuth forholder seg nemlig avvisende til kunsthistorien fordi den har vært uautonom eller ytrestyrt, for lite nyskapende og fundert i det estetiske, en negativt ladet egenskap i hans øyne. Eksempelvis omtales realisme i kunsten av Kosuth som utdatert og uintelligent, grunnet imitasjonens oppfordring til sammenligning med virkeligheten den avbilder.⁹² At denne kunsten viser til en empiri utenfor seg selv, og dermed kan verifiseres eller falsifiseres i henhold til en utenforliggende faktor, oppfattes av Kosuth som lite kunstnerisk. Videre sammenlignes ekspresjonistiske verk, gjennom krasse uttalelser om at de er ”’ejaculations’ presented in the morphological language of traditional art”, med formale og følelsesmessige utbrudd uten bestemt meningsinnhold.⁹³ I det hele tatt er Kosuth skeptisk til å kalle verk fra andre århundrer enn sitt eget for annet enn dekorasjon. Han mener at den tradisjonelle kunsten har hatt som hovedfunksjon å behage, og at den derfor må

⁹⁰ Hvorvidt Kosuths kunstneriske og kunstteoretiske arbeider kan skilles fra hverandre er diskutabelt, noe som blant annet antydes av Gabriele Guercio i innledningen til Kosuths samlede skrifter. Kosuth understreker selv den glidende overgangen mellom de ulike praksisene når han beskriver kunstnerens doble rolle som laborant og bokfører, praktiker og teoretiker, se ”Context Text” s. 86 (i *Art after Philosophy and After*). Arthur Danto har også uttalt at ”Art after Philosophy” kan betraktes som et kunstverk, se Danto, *After the End of Art*, s. 14.

⁹¹ Man snakker ofte om et skifte i Kosuths tenkning, en vending mot antropologiske og sosiokulturelle interesser, rundt 1975 (Se f.eks Flatebø i litteraturlisten). Det er her verdt å presisere at i både de Duves tekster og i denne teksten er det primært Kosuths tidlige arbeider som vektlegges.

⁹² Kosuth, ”Notes on Conceptual Art and Models”, s. 5 (i *Art after...*)

⁹³ Kosuth, ”Art after Philosophy”, s. 21 (i *Art after...*)

betraktes som brukskunst eller som estetiske øvelser, utført med ”minimal creative effort”.⁹⁴ Han godtar likevel eldre verk som kunst, men da med en analogi om at en neandertalermann også er en mann.⁹⁵ Kosuth omtaler også deler av kunsten fra nittenhundretallet i negative termer. Han ser som Greenberg at den modernistiske kunsten har et nytt og selvreflekterende innhold, men beskylder den likevel for ikke å eksperimentere med nye former. Når modernistisk kunst benytter maleri og skulptur som sine fremste uttrykksformer forholder den seg nemlig til de tradisjonelle konvensjoner. I Kosuths senere tekster anklages dessuten modernismen for sin falske selvfremstilling som vitenskaplig objektiv og ahistorisk.⁹⁶

Gjennom Kosuths historiske betraktninger går det klart frem at han avviser både formale og estetiske kvaliteter ved kunsten som overflødige, unødvendige eller til og med destruktive. Av denne grunn er det opplagt at han ikke kan tilknyttes de Duves formalistiske alternativ. Denne avsmaken for iboende, formale egenskaper ved verkene gjør det også lite naturlig å definere ham som tilhørende den objektorienterte holdning til kunst. En positiv bekreftelse av denne antagelsen dannes imidlertid først gjennom Kosuths forklaring av hendelsene på sekstitallets kunstscene og formuleringen av hans egne kunstneriske idealer.

Paradigmeskifter i kunsthistorien

For Kosuth fortøner det seg ikke nettopp slik at et misforhold mellom kunst og teori oppstår på sekstitallet. Det er heller sånn at det i forkant av denne perioden kun eksisterte dårlig, feilaktig eller retningsforvirret kunst, med tilhørende teorier som ga adekvate fremstillinger av den faktiske, men bedrøvelige, kunstscenen. Ikke overraskende endrer Kosuth syn på kunsten når verkene fra sekstiårene ikke lenger kunne innpasses under den da rådende teorien. Med henvisning til Thomas Kuhn, presentert allerede i forrige kapittel, beskriver Kosuth heller et paradigmeskifte i kunst og teori enn en diskrepans størrelsene imellom i det aktuelle tiåret.⁹⁷

Til tross for polariserende synspunkt, har Kosuths forklaring av situasjonen på sekstitallet og den nye kunsten som da ble skapt, samme form som i Greenbergs og Kuspits teorier. I det som må sies å være det primære poeng i artikkelen ”Art after Philosophy”, erkjenner nemlig Kosuth, og kjemper også for, et skille mellom kunst og estetikk. Estetikk beskrives som en

⁹⁴ Ibid. s. 17

⁹⁵ Kosuth, ”Context Text”, op.cit. s. 84

⁹⁶ Se f.eks. Kosuth, ”Within the Context: Modernism and Critical Practice”, fra 1977 (i *Art after...*)

⁹⁷ Kosuth, ”Notes to an ’Anthropologized’ Art”, s. 99 (i *Art after...*)

filosofisk disiplin med fokus på form, og kunst som en analyse av kunstens egen funksjon. Istedenfor å ta parti for estetikken, og forklare den nye kunsten som et brudd med estetiske normer, ser imidlertid Kosuth et sammenbrudd i de tidligere aksepterte kunstformer, og mest fatalt en kollaps i maleriets språk. Etter Jasper Johns og Ad Reinhardt, som oppsummeres som de siste relevante malere, var denne kunstformen i følge Kosuth nær ved slutført, og definitivt ikke avantgarde.⁹⁸ Kosuth er positiv til dette bruddet med tradisjonen, og til de muligheter som åpnes når kunsten etter dette står igjen med et sterkt behov for redefinering.

Utformingen av et konseptuelt alternativ

Kosuth kan sies å skrive om sekstitallskunsten med samme utgangspunkt som Greenberg, i sentrum av hendelsene som fant sted i periodens kunstfelt, og uten det tilbakeskuende blikket Kuspit har fordelen av. En ulikhet mellom de to oppstår imidlertid fordi Greenberg møter den nyere kunsten med en allerede utformet teori, mens Kosuth derimot utformer sin egen teori i takt med den nye kunsten. Dette gjør ham friere i relasjon til sekstitallets kunst og bedre utrustet for å forklare den på en ny og alternativ måte. Som konseptkunstner er Kosuth også selv med på å konstruere det nye paradigmet for kunstnerisk aktivitet. I sine sene tekster påpeker han at den tidlige, stilistiske konseptkunst kun tar et overfladisk oppgjør med modernismens stil, og er dermed en ”formalistisk bekreftelse av det kulturelle søvngjengeri” denne ideologien og dens institusjoner representerte.⁹⁹ Kosuth har motforestillinger mot at kunsten bruker formalismens midler på denne måten fordi det gjør den enkel og populær, og fordi han opplever de visuelle egenskaper i samtidskunsten som utkonkurrert av en visuell fantasme i den virkelige verden.¹⁰⁰ Den senere, teoretiske konseptkunsten, som Kosuth selv representerer, tar imidlertid et virkelig og etterlengtet oppgjør med formalismen og med modernismens formspråk, og legger slik tilrette for den tiltrente omdefineringen av kunsten.

I Kosuths teori ligger en tanke om at fokuset på verkets form bør overskygges og tilsidesettes til fordel for dets idé eller mening. Dette er ikke overraskende etter de negative holdningene han fremviser overfor det formale og estetiske. Forestillingen begrunnes videre gjennom hans oppfatning om at kunsten eksisterer som idé forut for materialiseringen i det konkrete verk, og at formaspektet kun fungerer som instrument for denne ideen.¹⁰¹ Det idémessige får en så

⁹⁸ Kosuth, ”Art after...”, op.cit. s. 29, og Kosuth, ”On Ad Reinhardt” s. 192 (i *Art after...*)

⁹⁹ Kosuth, ”1975”, s. 130 (i *Art after...*). Egen oversettelse fra engelsk til norsk.

¹⁰⁰ Kosuth, ”Footnote to Poetry”, s. 36 (i *Art after...*)

¹⁰¹ Kosuth, ”Art as Idea as Idea: An Interview with Jeanne Siegel”, s. 50 (i *Art after...*)

sentral betydning i Kosuths teori fordi han mener at filosofi og religion har blitt motbevist av vitenskapen, og den eneste faktoren som da kan gi mening og fylle menneskenes åndelige behov er kunstens påstandsinnhold, ikke dens språk eller form.¹⁰²

Et kunstverks idé er i henhold til Kosuths teori ikke en idé om hva som helst. Tidligere hadde kunsten fungert som en syntetisk påstand, omhandlende eller legitimert av noe utenfor den selv.¹⁰³ Dette kunne eksempelvis være likhet med den virkelige verden, følelsesuttrykk eller formale kriterier, som tilfellet hadde vært i kunstens historie. Med konseptkunsten hevdes imidlertid kunsten å skifte karakter, og dermed minne mer om en analytisk påstand, som kun viser til seg selv, og ikke tilbyr informasjon om noe annet. Basert på Kosuths uttalelse om at ”questioning the nature of art is a very important concept in understanding the function of art”, blir kunstens oppgave dermed å ta et overblikk over og rekontekstualisere sin egen historie, og hvert verk må derfor henvende seg til kunsten selv.¹⁰⁴ Konseptkunsten innfører slik, med henvisning til hermeneutikken, en dialektisk og dynamisk utvikling i kunsten, der kunstneren syntetiserer tidligere kunst, mens verket hans samtidig forandrer og utvider den totale størrelsen kunst.¹⁰⁵ Alle kunstobjekter tilfører dermed kunsten noe nytt, og fremstår som en ny definisjon av kunst, hvilket forklarer Kosuths syn på verker som persiperbar kunstteori. En slik forklaring tilsier at kunsten er i kontinuerlig, selvrefleksiv endring, og gir Kosuths kunstbegrep karakter av en selvdefinerende tautologi.

Tanken som her presenteres om selvgranskning i kunsten er i tråd med Greenbergs teori om kunstens selvdefinering og autonomi. De Duve påpeker imidlertid at Kosuths teori ikke kan hevdes å fronte en autonomi, men *autonymi*, en kunstens selvutnevneelse.¹⁰⁶ Dette fordi Kosuth overfører kunstens innholdsmessige undersøkelse av sin egen natur fra spesifikke kategorier som maleri og skulptur, til å gjelde generisk, for kunsten som sådan. Denne vektleggingen og videreutviklingen av intern logikk i kunsten viser hvordan Kosuth i sin teori fremholder og fortsetter den modernistiske progressiviteten heller enn troen på kunstens formalistiske og estetiske kvaliteter. Slik godtar han, og er kanskje til også inspirator for, de

¹⁰² Kosuth, ”Art after...”, op.cit. s. 24. Dette poenget er en første indikasjon på en viss likskap mellom Kosuth og Hegel, som omtales noe mer utfyllende under den senere undertittelen ”Kosuths forløpere”.

¹⁰³ Ibid. s. 20

¹⁰⁴ Kosuth, ”Painting Versus Art Versus Culture”, s. 92 (i *Art after...*)

¹⁰⁵ Kosuth, ”Within the...”, op.cit. s. 156, og Kosuth, ”The Artist as Anthropologist”, s. 117 (i *Art after...*)

¹⁰⁶ Om Kosuth kan sies å opprettholde tanken om kunstens autonomi i sine teorier er diskutabelt, da kunstens forhold til samfunnet ble stadig mer vektlagt i hans senere år. I de tidligste tekstene, som er de mest aktuelle i denne sammenheng, må imidlertid tanken om kunstens selvstendighet og selvlovgivning sies å være tilstede.

Duves inndeling i det formalistiske og det konseptuelle alternativ, og kan føyes til som en representant for den sistnevnte av disse to utveiene fra modernismeteorien sine kriser.

Konsept og begrep

At Kosuth klassifiseres som konseptkunstner og representant for det konseptuelle alternativ antyder i seg selv, gjennom ordlyden, at han også tilhører den begrepsbaserte holdning til kunst. Teoretikerens avvisning av estetiske kvaliteter og formale egenskaper, som alltid vil være knyttet til det persiperte objektet, taler for det samme. Når verkenes verdi etter Kosuths oppfatning ikke måles ut fra bestemte estetiske kriterier, men etter hvor mye de spør til kunstens natur eller hva de tilfører det stadig endrede kunstbegrepet, gjøres hans teori totalt avhengig av et begrep om kunst. Det blir tydelig at teorien forsvarer og prioriterer kunsten i dikotomien Kosuth selv satt opp mellom kunst og estetikk, og at den tilhører en strengt kunstvitenskaplig tankesfære, ikke en løsere definert objekt- og opplevelsesorientert estetikk.

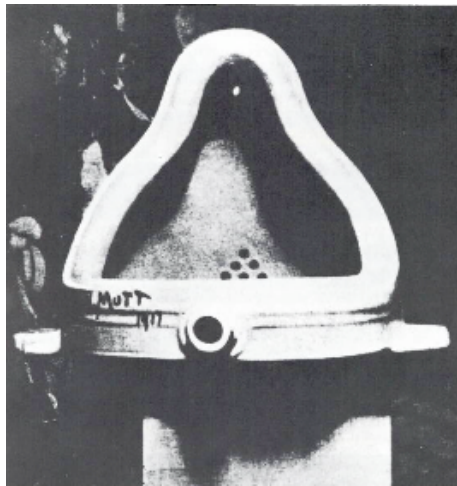
Også på en ytterligere og avgjørende, helt ny og original måte, knytter Kosuths teori seg opp mot den begrepsbaserte holdning til kunst. Etersom hvert kunstverk i teorien oppfattes som en ny definisjon av kunst og som et tilskudd til den umiddelbart foregående oppfatning av hva kunst er, skapes den nye kunsten alltid i relasjon til en konvensjonell konsensus om kunstens vesen eller en etablert kunstdefinisjon. Som Wallenstein beskriver det, agerer kunstneren i forhold til kunstbegrepet i Kosuths teori.¹⁰⁷ Med dette erstatter Kosuth objektets rolle som fremdriften i kunstens utvikling, med definisjonen som den drivende kraft. Kunstbegrepet tildeles slik den primære rolle i forhold til kunstverkene. Dette er et definerende trekk ved den begrepsbaserte holdningen til kunst, som dermed etableres som en fullverdig forklaring av kunsten og et reelt alternativ til den objektorienterte holdningen til kunst.

Kosuths forløpere

Selv om Kosuth her fremholdes som den begrepsbaserte holdningens første talsmann, og til tross for at Greenbergs modernismeteorien og krisen i etterkant av denne må betraktes som direkte mulighetsbetingelser for den nye holdningen, er det verdt å bemerke at det også finnes flere og eldre forutsetninger og inspirasjonskilder for utviklingen av denne alternative kunstforståelsen. For det første må det kunne hevdes at Hegels filosofi har satt sitt preg på Kosuths tanker. Sistnevntes forestilling om kunstverket som konkretisert filosofi om kunstens

¹⁰⁷ Wallenstein, "Det utvidgade...", op.cit. s. 143

natur kan sammenlignes med Hegels oppfatning av kunsten som materialisert ånd, og vektleggingen av ideen, ånden eller innholdet er felles for de to. Dessuten bærer Kosuths tanke om kunstens selvdefinerende progresjon likhetstrekk med Hegels forståelse av kunsten som medium for åndens tiltagende selvrealiseringsprosess, og viser slik hvordan Kosuth, som forventet, bygger på Greenbergs hegelianske, fremfor hans kantianske inspirasjon.



13: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917

Duchamps readymades var en tidlig forutsetning for den begrepsbaserte holdningen til kunst.

Duchamps kunstneriske praksis må sees på som nok en forutsetning for fremveksten av et alternativ til den objektorienterte holdning til kunst. Kosuth hevder selv at allerede med denne kunstnerens readymades, spesielt legendariske *Fountain* fra 1917, får kunst en egen identitet. Duchamps objekter åpner muligheten for kunsten til å snakke i et annet språk, eller jobbe med en annen form, enn den tidligere hadde gjort. Ved å fokusere på og knytte seg til tidligere verk gjennom budskap heller enn budskapets form, snudde nemlig Duchamps readymades spørsmålet om kunstens natur fra å være morfologisk til å bli funksjonelt eller kontekstuelet.¹⁰⁸ På bakgrunn av disse endringene regner Kosuth Duchamp for å initiere både modernisme og konseptkunst, og hevder velkjent at "[a]ll art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually".¹⁰⁹ Det var imidlertid først i hans egen samtid at kunsten i følge Kosuth nådde det punkt av modenhet som var nødvendig for å utnytte de implikasjoner som lå i Duchamps kunst på en fullverdig måte, og ikke bare "sa nye ting", men også gjorde dette i et nytt språk.¹¹⁰ Som nevnt tidligere i kapitlet deler Greenberg og Kuspit Kosuths

¹⁰⁸ Kosuth, "Art after...", op.cit. s. 18

¹⁰⁹ l.c.

¹¹⁰ Kosuth, "Art as Idea...", op.cit. s. 55

oppfatning om Duchamps sentrale rolle i den endringen av kunst og kunstteori som finner sted på sekstitallet, forskjellen er bare at disse to ser ham som en destruerende faktor heller enn et tilskudd og et utgangspunkt for en ny kunstforståelse.

Arthur Danto: kunstverdenens konvensjonelle kunstbegrep

Joseph Kosuth fremholdes i de Duves beretning om sekstitallets kunstteori som den klareste motpart til Greenbergs modernisme. Kjennskapen til, og dermed betydningen av, Kosuths teorier har imidlertid vært noe begrenset. I *Encyclopedia of Esthetics* antydes det at om noen i det hele tatt har fremmet et adekvat alternativ til Greenbergs modernismenarrativ og arvet tronen etter dette, så må det være den amerikanske filosofen Arthur C. Danto.¹¹¹ Dette, samt at Dantos kunstteori i likhet med Kosuths kan innskrives under den begrepsbaserte holdning til kunst, taler for å stifte nærmere bekjentskap med hans tanker i det videre.



14: Andy Warhol, *Brillo-, del Monte- og Heinz-esker sammen*, 1964 15: Andy Warhol, *Brillo-eske*, 1964

Møtet med Warhols *Brillo-esker* åpnet en kunstfilosofisk tankeverden for Danto.

Dantos interesser i forkant av sekstitallet og modernismens krise hadde hovedsaklig dreid seg om analytisk vitenskaps- og historiefilosofi. Overfor kunst hadde han, med unntak av enkelte kunsthistoriekurs i ungdommen, kun hatt et personlig engasjement. Som han selv formulerer det, var han på denne tiden ikke innlemmet i *kunstverdenen*.¹¹² Dette forandret seg imidlertid brått, ettersom Danto beskriver én bestemt hendelse som ble avgjørende for hans etter hvert store interesse for kunst, også fra et faglig, filosofisk ståsted. Denne hendelsen var utstillingen "The Personality of the Artist" i Stable Gallery, New York, i april 1964. Utstillingen viste popkunstneren Andy Warhols seneste arbeider, "skulpturer" slående like produkter som

¹¹¹ Melville, "Greenberg, Clement", s. 337

¹¹² 'Kunstverdenen' er Dantos eget begrep. Dette vil omtales nærmere under, men for Dantos egen redegjørelse anbefales lesning av hans artikkel "The Artworld", eller kapittel 2 i hans bok *Beyond the Brillo Box*.

selges i dagligvarehandelen. Tankene Danto satt igjen med etter denne utstillingen resulterte i artikkelen ”The Artworld”, publisert i *The Journal of Philosophy* i oktober samme år, og bidro til utformingen av Dantos senere, kunstfilosofiske forfatterskap.

Style matrix

Det at Danto først begynte å skrive om kunst i sekstiårene gjør at han, som Kosuth, står friere når han skal beskrive og forklare den nye kunsten enn Greenberg, som må forklare den med utgangspunkt i sin egen, allerede utarbeidede teori. I sin forundring over at tilsynelatende alminnelige ting som vaskemiddelemballasje kan være kunst, utformet Danto også en egen og original teori om hvordan objekter tilegnes status som kunstverk. Hans tanker kommer til uttrykk gjennom introduksjonen av prinsippet *style matrix*, i den nevnte artikkelen ”The Artworld”.¹¹³ Prinsippet utgangspunkt er at før et objekt tilkjennes kunststatus står det alltid overfor en vurdering som alminnelig ting eller kunstverk. Det avgjørende for en innlemmelse under kunstbegrepet er at objektet kan sees i sammenheng med og måles opp mot verk som allerede regnes som kunst. Dersom det nye objektets kunstrelevante predikater samsvarer tilstrekkelig med de tidligere aksepterte kunstneriske kvaliteter, vil dette objektet ”tilhøre det samme tankesett og dermed være en del av kunsthistorien”.¹¹⁴

STYLE MATRIX			
	Mannerist	Baroque	Rococo
1.	+	+	+
2.	+	+	-
3.	+	-	+
4.	+	-	-
5.	-	+	+
6.	-	+	-
7.	-	-	+
8.	-	-	-

16: Dantos style matrix fremstilt skjematisk.

Modellen viser hvordan tre ulike kunstneriske epoker kan bekrefte eller negere et sett kunstneriske predikater, her representert ved tallene 1-8. Figuren er hentet fra Dantos bok *After the end of Art*.

Ekspansjon av kunstbegrepet er også mulig gjennom style matrix. Dette skjer ved at enkelte av de nye objektene, i tillegg til å ha tilstrekkelig likhet med tidligere kunstverk, også tilfører kunstnerisk relevante predikater som ikke har blitt vektlagt før. Den eldre kunst relateres da til den nye egenskapen, som enten er iboende eller negert i det enkelte verk, eller i hele epoker.

¹¹³ Danto, ”The Artworld”, s. 33. Ideen om style matrix var i følge Danto inspirert av T. S. Eliots ”Tradition and individual talent” (1919). For å lese en kritikk av prinsippet, se Carroll, ”Danto, Style and Intention”.

¹¹⁴ Danto, ”Kunstverdenen”, s. 29 (i *Kunstens Avslutning*)

Gjennom en retroaktiv bevegelse skapes slik sammenheng mellom ny og tradisjonell kunst, og kunsten fremstår derfor for Danto som i kontinuitet. Hans forestilling om style matrix bidrar dermed også til en historisk forankring av den kunsten som oppsto fra sekstitallet av.

Ekspanderende utviklingslogikk

I Dantos teori føyer altså verkene seg til en definisjon av kunst, enten som bekreftelse eller utvidelse av denne. Denne tanken om et eskalerende kunstbegrep har klare fellestrekk med Kosuths selvutnevnte, tautologiske og dynamiske kunstbegrep, der hvert nytt verk representerer en ny, utvidet syntese eller forståelse av kunst. Den kunstinterne utvikling kan dessuten sammenlignes med den tidlige Greenbergs tanke om tiltagende ekskludering av det overflødige i kunsten, selv om Greenbergs reduktive teori og progresjonens retningsangivelse henimot mediens renhet så å si er snudd på hodet hos Danto, som hos Kosuth. Gjennom sin forestilling om denne definisjonsutfordrene ekspanderingen i kunsten viderefører Danto dermed den modernistiske undersøkelsen av kunstens natur, og bør med rette kunne innskrives under de Duves konseptuelle alternativ.

Også Dantos mer direkte omtale av modernistisk kunst underbygger denne plasseringen av hans teori. Han aksepterer langt på vei Greenbergs modernistiske narrativ, og beskriver kunsten gjennom nesten hele nittenhundretallet som en slags motreaksjon på idealet om imitasjon, som heller enn å etterligne jobbet med utgangspunkt i problemstillingen ”hva er kunst?”. Periodens masseproduksjon av manifeste med stadig nye formuleringer om kunstens natur, og dens negasjon av overflødige kriterier for en definisjon av kunsten, for eksempel bruddene med illusjon og representasjon, er godtatt av Danto som prosesser i forsøk på å løse denne gåten. Danto mener dermed, i likhet med Greenberg, som oppdaget eller oppfant kunstens avantgarde, Kuspit, som motvillig aksepterer dennes misforståtte eksistens, og Kosuth, som ser kunstens spede begynnelse med Duchamp, at kunsten gjennom det tjuende århundre har foretatt en progressiv undersøkelse av og tilnærming til sin egen natur og definisjon. Tatt i betraktning kunsthistoriens kontinuerlige utvikling i Dantos teori, er det naturlig å slutte at kunsten fortsetter med å ha denne oppgaven som mål, og at Danto dermed ser kunstens selvgransking bevege seg over grensen fra det spesifikke til det generiske.

Gjennom Dantos tanke om kunstens progressive utvikling henimot sin egen selverkjennelse illustreres at også han er under påvirkning fra Hegels filosofi. Han artikulere selv sin hengivenhet til denne inspirasjonskilden ved gjentatte anledninger, og forteller hvordan han, i

likhet med den eldre filosofen, fremstiller kunsthistorien etter mønster fra dannelsesromanen, der kunsten som hovedperson undersøker sitt eget vesen, og stadig oppnår større innsikt i sin natur.¹¹⁵ For Danto som for Hegel er nemlig utvikling henimot selverkjennelse den primære oppgave også for den historiske kunsten, selv om formålet først ble bevisst og uttalt for kunsten selv i og med modernismen. Dantos fundament i Hegels filosofi er derfor ikke bare nok en indikasjon på hans videreføring av den progressive, eller hegelianske, komponent fra Greenbergs teori om modernismen, og et ytterligere tegn på hans tilhørighet til de Duves konseptuelle alternativ. Hans relatering av selvdefineringsaspektet til den eldre kunsten viser også hvordan Danto tilbakefører dette alternativet, på tilsvarende måte som Kuspit gjorde det estetiske evig og gjeldende for all kunst. Slik unngår også han det vesensmessige skiftet Kosuth og Greenberg på hver sine måter måtte tilskrive sekstitallets kunstscene.

Det skal, til tross for kontinuiteten Danto oppnår i sin kunsthistoriske fremstilling, ikke legges skjul på at sekstitallets kunst, eller nærmere bestemt Warhols brillo-esker, markerer et sterkt brytningspunkt også i Dantos teori. Dette bruddet, omtalt som kunstens avslutning, beskrives inngående i flere av hans tekster, og særlig programmatisk i essayet ”The End of Art” fra 1984, tjueto år etter utstillingen av eskene i Stable Gallery. Formuleringene og påstandene fra dette essayet utgjør den mest sentrale del i Dantos kunstfilosofi, og er mye av grunnen til at han har blitt så vidt kjent og mye lest som er tilfellet. Hans tanker om kunstens død er også viktige og relevante i undersøkelsen av objektet og begrepet i dagens kunsthistoriefag, og i kunstteorien generelt, og vil derfor diskuteres nærmere i neste kapittel.

Kunstverdenen

I Dantos modell for kunstens utvikling, style matrix, både skapes og bedømmes nye objekter som kunst i henhold til eksisterende oppfatninger om kunsten. Mens Greenberg i stadig større grad knyttet kunstbegrepets utvikling til den enkelte betrakters personlige opplevelser, foregår Dantos utvikling tvert imot på det allmenne eller konvensjonelle plan. Danto hevder nemlig at det å ”se noe som kunst krever noe utover det øyet kan skjelve – et kunstteoretisk tankesett og

¹¹⁵ Danto, ”The End of Art”, s. 30 (i Lang *The Death of Art*). Tross åpenhet om sin inspirasjon fra Hegel var Danto i undertegnede samtale med ham 26.09.07, opptatt av å understreke at han fremholder en mindre determinert, mer selvregjerende eller prosessbestemt utvikling enn sin forgjenger. Han hevder at kunstens historie i hans egen fremstilling mer er et resultat av den menneskelige aktivitet, kreativitet og bevissthet, i form av kunstnerens eksperimentering og domfellerens erfaring, enn av et forutgitt mål. Danto beskrev også Hegels ånd som en større kraft, nærmest noe religiøst, som man aldri ville snakke om som et mål for kunst eller menneskehet i våre dager.

kunsthistoriske kunnskaper; en kunstverden".¹¹⁶ Kunstverdenens oppfatninger, det vil si et miljøes institusjonaliserte kunstteori og kunsthistorie, fungerer som en smaksstandard, og legitimerer et kunstbegrep som gjelder utover det subjektive, om det så ikke er tilgjengelig for alle. Kunstens utvikling i Dantos teori består derfor i en stadig utvidelse og utprøving av et kunstbegrep som er allment akseptert eller konvensjonelt etablert. Denne underkastelsen til institusjonaliserte definisjoner av kunsten er forøvrig en forklaring på hvorfor Dantos teori, sin radikalitet til tross, gir en fremstilling av kunstens historie som i stor grad samsvarer med den helt tradisjonelle kunsthistoriefortellingen, slik denne grovt ble skissert i første kapittel.¹¹⁷ Som i Kosuths teori er drivkraften i utviklingen begrepet selv, da alle kunstobjekt skapes og tildeles sin status som kunst på bakgrunn av den rådende konsensus om hva kunst er, det til en hver tid gjeldende kunstbegrepet. Dette viser hvordan også Danto hører til det som her har blitt omtalt som den begrepsbaserte holdning til kunst.

Innholdsbasert kunstdefinisjon

Dantos tilhørighet under det konseptuelle alternativ og den begrepsbaserte holdning til kunst understrekes gjennom hans totale avvisning av kunstforståelser basert på estetiske kriterier. Han hevder for det første at det å se kunstverk fra en estetisk synsvinkel fratår kunsten dens opprinnelige selverkjennende funksjon.¹¹⁸ Å forklare kunst estetisk, i en teori som avskriver progresjon, utelukker i følge Danto en avslutning av kunsten. Han hevder at dette ikke lar seg forsvare, da kunstens fremtidige skjebne umulig kan forutsies, og dens vitalitet kan ei heller garanteres.¹¹⁹ Slik Danto ser det vil teorier basert på estetiske kriterier dessuten alltid fungere som ekskluderende normer. Av denne grunn omtaler han slike tidligere oppfatninger av kunstens natur, eksempelvis imitasjons- og modernismeteorien, som kunstkritikk.¹²⁰

¹¹⁶ Danto, "Kunstverdenen", op.cit. s. 30

¹¹⁷ Danto forklarer eksempelvis den tidligste vestlige kunsten i henhold til imitasjonsteorien, og betrakter kunsten i perioden da denne teorien var dominerende som underlagt en utvikling fra det symbolske til det umiddelbart persiperbare, en progresjon mot det stadig mer virkelighetsnære. Rundt overgangen fra det 19. til det 20. århundre ble det i følge Danto erkjent at oppgaven med å etterligne perseptuelle erfaringer ikke kunne være forbeholdt kunsten, og at imitasjonsteorien heller ikke kunne åpne for de nye uttrykk som da utviklet seg innenfor malerisjangeren. Ekspresjonsteorien ble den etterfølgende forklaring av kunsten, som verkene fra overgangen mellom atten- og nittenhundretallet dermed ble skapt og bedømt i forhold til.

¹¹⁸ Danto, *After the End of Art*, s. 94

¹¹⁹ Dette er opprinnelig Dantos anklage mot ekspresjonsteorien, fra essayet "The Death of Art". Argumentet kan imidlertid utvides til å gjelde alle estetiske funderinger av kunsten, da disse fjerner progresjon fra kunsten.

¹²⁰ Danto, *Beyond the Brillo Box*, s. 229-230. Danto går også lenger enn dette, ved å bruke politiske analogier for å illustrere forskjellene på sin egen, inkluderende og Greenbergs ekskluderende kunstteori. Se *After the End...*, op.cit. s. 70.

Videre illustreres forkastelsen av det estetiske aller best i Dantos alternativ til estetiske teorier om kunst, i hans egen kunstdefinisjon. Å drøye så lenge med å omtale noe så grunnleggende som teoretikerens definisjon av kunst kan virke inkonsekvent, men forsvares gjennom Dantos egen oppfatning om at kunstens avslutning må være realisert før en definisjon kan formuleres. Ved å gi en definisjon av kunsten tar Danto som filosof dermed på seg en oppgave kunsten på sekstitallet i følge ham selv overlot til filosofien. Det er særlig i boken *The Transfiguration of the Commonplace* at Dantos tanker om kunstens vesen formuleres.¹²¹ Etter hans oppfatning behandler kunsten, som øvrige filosofisk relevante emner, området mellom den virkelige verden og fremstillingen av den. Som språket har kunsten et semantisk innhold, som skiller den fra alminnelige ting uten en tilsvarende meningsdimensjon. Kunsten separeres videre fra ordene ved at den ikke har naturlig mening, det eksisterer ikke en symmetrisk relasjon mellom en faktisk ting, hendelse eller følelse og verkets gjengivelse av denne. Danto hevder at i vissheten om at noe er kunst ligger nettopp en kjennskap til at det ikke er ekte, da de formale kvaliteter fjerner kunstverket fra virkeligheten. Gjennom dette retoriske grepet gies verket en symbolsk uttrykksverdi heller enn en imiterende, og verket forholder seg derfor til sitt innhold på en metaforisk heller enn en direkte måte. Når Brillo-esker og Corn Flakes kartonger dukker opp på kunstscenen kan de omtales som alminnelige ting *transfigurert* til en status som kunstverk, fordi de ikke blott er eller henviser til, men er ilagt mening og uttrykker noe om, objektene de representerer. I Dantos egne ordelag lyder en oppsummering av hans kunstdefinisjon derfor som følger: ”To be a work of art is to be (i) *about* something and (ii) to *embody its meaning*”.¹²² Kriteriene regnes for å være nødvendige og tilstrekkelige betingelser for definisjonen av kunst, og Danto har følgelig formulert en vesensdefinisjon som uten estetiske kriterier likevel gir svar på spørsmålet om hva som skiller kunst fra alminnelige ting.

KONTRASTERING: OBJEKTORIENTERING MOT BEGREPSBASERING

At det er ulikheter i hver av de fire teoriene som har blitt presentert går klart frem over, og det bør heller ikke legges skjul på i det videre. Den korte oppsummeringen, sammenligningen og tydeliggjørende kontrasteringen som nå følger viser imidlertid at det likevel er grunn til å

¹²¹ Den følgende fremstillingen av Dantos kunstdefinisjon er basert på lesning av *The Transfiguration of the Commonplace* (1981). Boken omhandler i følge Danto kunstens ontologi, og hevdes, sammen med *After the End of Art* (1997) og *The Abuse of Beauty* (2003), om henholdsvis kunstens historie og estetiske spørsmål, å utgjøre kjernen i hans kunstfilosofi. Se Danto, *The Abuse of Beauty*, s. 14.

¹²² Danto, *After the End...*, op.cit. s. 195

betrakte Greenberg og Kuspit samlet, og til å polarisere disse mot Kosuth og Dantos felles oppfatninger om kunst.

Objekt mot begrep – form mot innhold

De fire presenterte teoriene har det til felles at de definerer kunst som et forhold mellom konkret materiale eller form, og et abstrakt eller idémessig innhold. Slik kan man relatere dem alle til Hegels tanke om at ånd er materialisert i kunsten, og hans oppfatning om at kunstens storhet avgjøres av hvor vellykket ånden og uttrykket, eller innholdet og formen er forent i verkene. Hegel ble imidlertid fremholdt som en inspirasjonskilde for den begrepsbaserte holdning til kunst spesielt, og det er også i Dantos omtale om kunst som materialisert mening og Kosuths beskrivelse av kunsten som konkretisert filosofi at relasjonen uttrykkes tydeligst.

Hovedgrunnen til Hegels posisjon som inspirator for den begrepsbaserte holdningen er en felles fremhevelse av det innholdsmessige som det viktigste av de to aspektene ved kunsten. Kosuth mener at det ikke kan bli for mye idé eller innhold i et verk, og at kunsten egentlig eksisterer forut for materialiseringen i verket, men at formgivingen selvsagt er nødvendig for vår gjenkjennelse av kunsten. Danto deler langt på vei dette synspunktet når han forkaster estetiske kriterier som definerende for kunsten, og når han i tillegg hevder at et kunstverks suksess avgjøres av hvor godt det uttrykker sin intenderte mening eller bakenforliggende idé.¹²³ I kontrast til dette står Greenberg, som i sine senere år fokuserer så sterkt på de estetiske kvaliteter og opplevelser at et kunstens innhold utover dette så å si blir borte. Kuspit lar innholdet få plass i sin teori, og fremhever et harmonisk forhold mellom de to aspektene som det ideelle i kunsten. Hans konsentrasjon om det ferdigstilte kunstverk i fremholdingen av den enkelte betrakters opplevelse som det viktigste ved kunsten, binder ham imidlertid til det formale. Denne ulike vektingen av form og innhold understreker den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningens forskjellige fokus på det faktisk foreliggende og materielle, eller på det meningsbærende og konseptuelle.

Objekt mot begrep – kvalitativ mot kategoriserende kunstforståelse

Felles for de fire teoriene er også at de ser en endring i forholdet mellom kunst og estetikk i forbindelse med sekstitallskunsten og modernismens krise. For de objektorienterte teoriene

¹²³ Danto, *After the End...*, op.cit. s. 170. Danto var dessuten klar på dette punktet i samtale med undertegnede 26.09.07

forholder dette seg som et sammenfall mellom de to.¹²⁴ De nye kunstuttrykkene viser at det ikke finnes grenser for hva som kan være kunst. Følgelig blir den estetiske dommen viktigere, og avgjør hvilke objekter som er relevante i en kunstfaglig diskurs. For Greenberg er verket verdig som kunst dersom det tilfredsstillende estetisk, ellers er det irrelevant og uinteressant. I Kuspits teori er et objekt per definisjon kunst dersom det gir mulighet for transcens, noe det kun gjør hvis det er skjønt eller estetisk tilfredstillende. De avgjørende linjene for hva som er kunst trekkes dermed mellom det ”gode” og det ”dårlige”, da det siste faller derfor utenfor deres interessefelt. Fungerende i disse teoriene er følgelig en kvalitativ forklaring av kunsten.

For Kosuth og Danto forholder det seg motsatt. De to ser i sekstiårene en total atskillelse av kunsten og det estetiske, og forkaster det siste. I disse teoriene har kunsten karakter av en filosofisk og begrepsmessig undersøkelse av kunstbegrepet selv, og kunstverkets suksess bestemmes av hvor mye det refererer til og utvikler tidligere kunstoppfatninger. Gradering av kunstverkenes suksess etter hvor mye de bidrar til denne kunstens utvikling finnes ikke i deres teorier. Når hvert verk presenterer seg som den nyeste kunstdefinisjon, og proklamerer ”jeg er kunst”, fremgår det derfor at de begrepsbaserte teoriens forståelse av kunst er kategoriserende eller klassifiserende heller enn estetisk kvalitativ.

Disse to ulike forståelsene eller definisjonene av kunst samsvarer innholdsmessig med hva de Duve kaller den *klassiske* estetiske dom, ”dette er skjønt”, og den *moderne* smaksdommen, ”dette er kunst”.¹²⁵ For de Duve erstattes den klassiske dom av den moderne, men her ser man at de begge eksisterer samtidig som en estetisk og konseptuell videreføring av modernismen, og dermed som teoretiske gjenspeilinger av splittelsen Kuspit tilskrev etterkrigstidens kunstscene. Den begrepsbaserte holdning til kunst representerer den moderne dommen og en undersøkelse av kunstbegrepet, og må derfor regnes som kunstvitenskap i dette ordets konkrete betydning. Den objektorienterte holdningen forholder seg derimot til spørsmål om kunstens skjønnhet, gjør seg slik uavhengig av et kunstbegrep, og representerer dermed en videreføring av estetikken slik denne fremsto forut for kunstvitenskapen.

¹²⁴ Som nevnt tidligere snakker Kuspit om en atskillelse av kunst og estetikk, men konsekvensen av dette i hans teori blir som hos Greenberg et likhetstegn mellom kunst og skjønnhet eller estetisk tilfredsstillende.

¹²⁵ Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 188. For de Duve trer den moderne dommen i kraft som en erstatning av den klassiske med Duchamps readymades, men blir dominerende fra og med sekstitallet. Her omtales forøvrig også den moderne smaksdom som estetisk, men i en svært vid forstand, da de Duve begrunner dette med at dommen baseres på forventninger og innfrielse av disse, samt tilknytning til tidligere bedømmelser av verk.

Objekt mot begrep –objektiv og statisk mot kontekstuell og progressiv definisjon

De objektorienterte og de begrepsbaserte holdningenes kunstdefinisjoner har altså et ulikt innhold både i prinsippet, og rent faktisk når det gjelder hvilke objekter som vil behandles av og være relevante i deres teoretiske arbeid. De to holdningenes kunstdefinisjoner kan også sies å ha ulik form. I de objektorienterte teoriene vurderes verkets kvalitet ut fra egenskaper i objektet selv, som renhet eller balanse mellom form og innhold, da det er disse som gir verket sin iboende skjønnhet og dermed fremkaller den gode estetiske opplevelse som vektlegges så sterkt. Dersom objektet innehar de gitte kriterier kvalifiserer det til en benevnelse som kunst, mens objekter som mangler de aktuelle egenskapene, i tilfellene Greenberg og Kuspit urene og disharmoniske ting, vil ikke være god kunst, eller, fordi kvaliteten er det avgjørende, kunst overhodet. I den grad de objektorienterte teoriene arbeider med definisjoner av kunst, dreier dette seg altså om tradisjonelle vesensdefinisjoner.¹²⁶

Kosuth uttrykker en eksplisitt motvilje mot essensielle definisjoner av den typen Greenberg og Kuspit opererer med, og mener at kunsten hever seg fra filosofiens idealisme.¹²⁷ Hans syn på hvert kunstverk som en ny og utvidet definisjon av kunst, avfeier vesensdefinisjonens uforanderlige eller statiske karakter. Når Danto, til tross for en vesensbeskrivelse av kunst som uttrykt mening, baserer sin definisjon på ikke-estetiske kriterier og relativiserer den som stadig ekspanderende gjennom style matrix, utfordrer også han de objektorienterte teoriens evige idealer. Alternativt tilbyr den nye, begrepsbaserte holdningen til kunst en midlertidig eller stadig utviklende kunstdefinisjon, der et objekt er relevant som kunst når det bidrar til kunstens, altså kunstbegrepets, utvikling. Objektet er følgelig kun verdifullt når det er i front av progresjonen, hvilket Kosuth rått uttrykker ved å proklamere at som kunst er Van Goghs malerier er ikke lenger verdt mer enn hans palett.¹²⁸ Hvilke objekter som til en hver tid er verdig kunststatus avgjøres ifølge den begrepsbaserte holdningen av faktorer utenfor objektet selv, av etablerte kunstsyn. Hos Danto er statusen relativ til kunstverdenen, til kunsthistorisk og kunstteoretisk kompetanse, mens den for Kosuth er avhengig av kunstinstitusjonen,

¹²⁶ Hvorvidt Greenberg og Kosuths teorier opererer med en definisjon av kunst kan selvsagt diskuteres, ettersom de vektlegger den subjektive, estetiske opplevelsen så sterkt. De Duve hevder for eksempel at Greenberg ikke har en definisjon av kunst (*Kant etter...*, op.cit. s. 97). Her er imidlertid forutsetningen for å betegne Greenberg og Kuspits teorier som objektorienterte nettopp at den estetiske opplevelsen er fremkalt av objektets kvaliteter.

¹²⁷ Kosuth, "Art after...", s. 16 og s. 24

¹²⁸ Ibid. s. 19

eksempelvis nevner han museet, galleriet og magasinet.¹²⁹ Deres forklaringer av kunsten omtales derfor gjerne som kontekstuelle eller institusjonelle kunstdefinisjoner.¹³⁰

Den begrepsbaserte holdningens avvisning av en omsluttende definisjon basert på bestandige kriterier til fordel for et åpent og utviklende kunstbegrep, kan hevdes å være inspirert av Ludwig Wittgensteins filosofi. Kosuth er selv, gjentatte ganger, åpen om den østerrikske filosofens innflytelse på sine egne teoretiske arbeider.¹³¹ Allerede i nittenhundretallets tidlige decennier hadde Wittgenstein uttrykt en generell misnøye med vesensdefinisjonen, og påpekt at flere begreper har en utstrekning som ikke lar seg fange gjennom et sett av betingelser. Hans alternative forslag var *familielikhhet*, forestillingen om at et begreps referanser kun er løst sammenbundet i en kjede eller et nettverk av fellestrekk. En ting ligner en annen i form av én egenskap, mens denne knytter seg til en tredje ting gjennom en ny kvalitet, og slik fortsetter det. Likheten med Kosuths og Dantos utviklende eller eskalerende definisjoner er åpenbar, og Wittgenstein føyer seg dermed inn i rekken av den begrepsbaserte holdnings forutsetninger, sammen med Hegel, Duchamp, og Greenbergs modernismeteori, nevnt tidligere.

Den begrepsbaserte holdningens alternative kunstdefinisjon ble utformet med intensjon om å være mer tilpasset kunsten som preget den siste halvdel av nittenhundretallet, og dermed en utbedring i forhold til den objektorienterte holdningens essensielle forklaring av kunsten. En forestilling om at de formalistiske, eller objektorienterte, teoriene forklarer den tradisjonelle og modernistiske kunst best, mens de konseptuelle eller begrepsbaserte omtaler kunsten fra sekstitallet av mer korrekt, er også underliggende i de Duves påstand om at den klassiske estetiske smaksdom erstattes av den moderne. Hvorvidt den begrepsbaserte holdning virkelig kan sies å lykkes bedre enn den objektorienterte i sin forklaring av kunsten vil imidlertid drøftes i tekstens neste kapittel.

¹²⁹ Se blant annet Kosuth, "1975", op.cit. s. 131

¹³⁰ For en diskusjon om forskjeller og likheter mellom Dantos tanke om kunstverden og George Dickies mer kjente formulering av institusjonsteorien, se Dickie, "A Tale of Two Artworlds". Danto kommenterer forholdet mellom de to teoriene i kapittelet "The Art World Revisited" i *Beyond the Brilo Box*.

¹³¹ Kosuth, "Art after...", op.cit. s. 24

KAPITTEL III

KUNSTENS AVSLUTNING

holdningenes holdbarhet som forklaringer av kunst

Teoriene som ble presentert i forrige kapittel var alle utformet som løsninger på situasjonen som oppsto på det kunstvitenskaplige felt i sekstiårene, der en diskrepans mellom den faktiske kunstscenen og den rådende teoretiske redegjørelse for kunsten meldte seg. Samtlige teorier fremstiller seg derfor som alternativer til Greenbergs opprinnelige narrativ om modernismens kunst, og som utbedrede forklaringer av kunsten i forhold til den tidligere teorien. Til tross for pretensjonene om å gjøre rede for sin samtids kunst og for kunsten generelt, finnes påstander om en kunstens avslutning, knyttet nettopp til sekstitallets kunstscene, både i Arthur Dantos artikkel "The End of Art" fra 1984, og i Donald Kuspits bok med samme navn, utgitt i 2004.

I tillegg til at Kuspit og Danto både tilbakefører og aktualiserer de Duves formalistiske og konseptuelle alternativ, utgjør deres tanker om kunstens avslutning en ekstra grunn til denne tekstens valg av nettopp dem som supplementer til de Duves opprinnelige studieobjekter, Greenberg og Kosuth. På bakgrunn av forfatternes tilknytning til den objektorienterte og den begrepsbaserte holdning til kunst, er det nemlig naturlig å anta at deres tanker om kunstens død er representative for forestillinger om det samme hos Greenberg og Kosuth, og i de to holdningene som sådan. I dette kapittelet snus derfor kronologien på hodet, når Danto og Kuspits teorier om kunstens død benyttes som utgangspunkt for en undersøkelse av hvordan de to holdningenes uttalte og implisitte krav til kunstens eksistens og vitalitet tilkjenner seg og oppfylles. For maniert å si dette i de Duves vokabular, leses Greenberg etter Kuspit og Kosuth etter Danto.

Prinsipper for kunstens vitalitet – krav til kunstteoriens gyldighet

Grunnet sine ulike oppfatninger av kunsten og dens mulighetsbetingelser eller vilkår, stiller den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningen til kunst også svært forskjellige krav til en definisjon av kunsten og dennes gyldighet. For den objektorienterte holdningen, som betrakter kunstbegrepet som en sekundær beskrivelse av en gruppe objekter, er samsvar mellom teori og kunstnerisk empiri svært viktig. Kravet som her stilles til teorien er, som nevnt, at den forklarer samtlige kunstverk, og redegjør for en sammenheng disse imellom. Holdningen fordrer derfor felles kriterier eller samme forklaringsgrunn for alle verk, uavhengig av hvor og når disse ble skapt. Hvis teorien svikter på dette punkt er det denne, og ikke kunstobjektene, som må avvises. Holdningen kan derfor postulere teoriens død, men fordi den alltid fremholder objektene som primære, har den i prinsippet ikke rom for en kunstens avslutning i noen annen betydning enn som opphør av kunstnerisk produksjon.

I den begrepsbaserte holdningen til kunst er ikke teoriens samsvar med en primær kunstscene like avgjørende. Dette fordi holdningen ikke ser på kunst som en gruppe objekter med visse definerende fellestrekk, men som en etablert og vidt akseptert oppfatning om hva kunst er. Objektene er her det sekundære, og får status som kunst kun hvis de forholder seg til dette kunstbegrepet. Ettersom kunstobjektene i den begrepsbaserte holdningen ikke trenger å ha en bestemt egenskap til felles, men stadig refererer til hverandre, får kunstens historie her en utviklingskarakter. Som det vil gå frem gjennom eksemplene Danto og Kosuth, kan kunstens død derfor ta to ulike former i denne holdningen, enten som utviklingens avslutning i et endelig mål, eller som en ekspansjon med utslettelsen av ett, felles begrep om kunst som resultat. I den begrepsbaserte holdningen er kunstens død altså tett forbundet med fraværet eller umuligheten av en kunstteori. Hvordan de to ulike holdningene til kunst selv innfrir sine egne og hverandres krav til en adekvat teori om kunsten vil være et sentralt spørsmål i det videre, da dette også er av betydning for oppfatninger om kunst i dagens kunsthistoriefag.

DEL I: KUNSTENS AVSLUTNING I DEN OBJEKTORIENTERTE HOLDNING

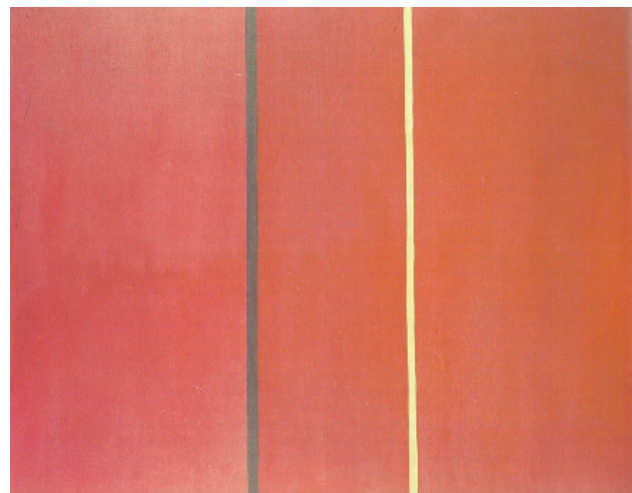
Kuspit og postkunstens disharmoni

For en nærmere redegjørelse for innholdet i Kuspits påstand om kunstens avslutning, må et steg taes tilbake til hans tanker om skillet mellom estetikk og kunst, og om den påfølgende, avantgardistiske dekadansedialektikken. Begge deler regnes for å være initiert av Duchamp,

og hevdes å prege modernismen i stigende grad. I begynnelsen så Kuspit positive følger av dette, men observerer at etter den abstrakte ekspresjonismen på 1950-tallet hadde utviklingen gått så langt at kunsten delte seg fullstendig i to endimensjonale leirer.¹³² På den ene siden oppsto den innholdsbaserte konseptkunsten, kun konsentrert om ideen bak verkene, på den andre siden blomstret den dekorative 'postpainterly abstraction', som utelukkende henvendte seg, og kun appellerte til sansene.¹³³ Med dette ble Kuspits krav om harmoni mellom form og innhold i verkene brutt. Kunsten mistet dermed sin skjønnhet og opphørte følgelig å være kunst. I Kuspits teori fremheves derfor Mark Rothko som den siste moderne kunstner, mens Barnett Newman regnes som en av de første representantene for "postkunsten". Newman bekreftet i følge Kuspit Duchamps forsyn om kunstens avslutning ved å hevde at den estetiske opplevelsen finnes forut for verket, som et primært, eksistensielt fenomen, og opprettholdt slik skillet mellom estetisk erfaring og kunstverk.



17: Mark Rothko, *No. 8*. 1952



18: Barnett Newman, *Covenant*, 1949

I Rothkos arbeider ser Kuspit et balansert forhold mellom form og innhold, hvilket gjør at han kan omtales som en virkelig kunstner. Newmans kunst vektlegger derimot formen på bekostning av innholdet, og representerer derfor den tidlige postkunsten i Kuspits teori.

Postkunstens kjennetegn

Den skjebnesvangre utviklingen gir seg i følge Kuspit tilkjenne på flere forskjellige måter i de kunstneriske produktene fra sekstitallet og fremover. Mange verk er angivelig intendert sosialkritikk, der kunstneren opererer med en klar holdning til det fremstilte, og bruker det

¹³² Kuspit hevder nettopp dette, at hans fremstilling av modernismen ikke er en teori, men en observasjon og beskrivelse, i mail til undertegnede 28.05.07.

¹³³ Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 41. Til tross for at Kuspits påstander om kunstens avslutning antydes i flere av hans publikasjoner, er den videre fremstillingen av hans tanker, så sant ikke annet er oppgitt, basert på hans formuleringer i boken *The End of Art*.

kunstneriske formspråket kun til å påvirke tilskuerne og spre sitt eget budskap. I likhet med Schiller, som beskriver didaktisk eller moralsk kunst som en selvmotsigelse, mener Kuspit at tendensen til å bruke verket som ”ideologisk budbringer” er ødeleggende.¹³⁴ I denne kunsten fungerer formen kun som et støtteapparat for innholdet, hvilket gjør verket ubalansert. På tross av den kritiske intensjonen avspeiler og glamoriserer verkene da samfunnet de skapes i, heller enn å åpne for noe bedre. Som tro mot samfunnet fremstår kunsten i følge Kuspit som narsissistisk og selvhevdende, uten respekt for sin tilhørighet og relativitet til historien.¹³⁵ Narsissismen illustreres videre ved at kunsten knytter seg opp mot kommersiell markedsverdi og underholdningsverdi. Kuspit trekker frem Andy Warhol, Damien Hirst og Jeff Koons som eksempler på kunstnere som fokuserer på rikdom og berømmelse mer enn skjønnhet og sannhet, og som verdsetter kontrovers mer enn kontemplasjon. Disse postkunstnerne bygger sine kunstnerpersonligheter i forkant av det å skape kunstverk, og på bakgrunn av sitt image kan kunstnerne utnevne ting til kunst uten en skapelsesprosess av det tradisjonelle slaget.¹³⁶ Kuspit påpeker at dette snur opp ned på den tradisjonelle ordningen om at et produkt gir verdi til et navn, ergo ser han dette som et oppgjør med tanken om at begreper refererer til primære objekter. I motsetning til Kosuth har Kuspit ingenting til overs for denne selvutnevne og institusjonelle holdningen til kunst, men ser det snarere som et tegn på dekadanse.

Til tross for Kuspits motforestillinger mot kunstens tilknytning til et marked, er det kunst som i stor grad unndrar seg status som kommersielt objekt han har et mest anstrengt forhold til. Kuspit regner lettere distribuerbare produkter, innenfor disiplinene maleri og skulptur, som overlegne de generiske kunstformene installasjon, performance, konsept-, video- og lydkunst. Entropisk utbredthet og fravær av kreativitet kommer likevel til uttrykk også i tradisjonelle disipliner, i form av neo-ismer, sitering eller kopiering av eldre kunst, og mange verks banale og trivielle innhold. Eksempelvis mener Kuspit at ekskrementer er et tilbakevendende motiv i postkunsten. Dette tolker han som et symbol på kunstens ende, da ekskrementene ikke bare er kunstens, men også det menneskelige livets entropiske sluttprodukt, et tegn på overflødighet.

Subjektive betingelser for kunsten

I Kuspits teori dør kunsten fordi den mister sin humane funksjon. Slik han ser det er sannheter om de grunnleggende aspektene av livet ukommuniserbare i postkunsten, og transcendering

¹³⁴ Schiller, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, s. 95

¹³⁵ Kuspit, *The Dialectic...*, op.cit. s. 49-50 og s. 92

¹³⁶ Kuspit, *The Rebirth...*, op.cit. s. 36, og Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 70 og 84

av det hverdagslige er der en umulighet. Årsaken er de senere verkenes manglende skjønnhet, hvilket illustrerer Kuspits tanker om kunstens avslutning som estetisk fundert. På samme måte som mennesket i Kuspits teori ikke kan være et fullverdig menneske uten estetisk erfaring, kan heller ikke kunsten være kunst uten sin estetisk transcenderende og humaniserende effekt.

Som det går frem av dette, og som det også ble påpekt i forrige kapittel, fremholder Kuspit skjønnheten, bestående av et balansert forhold mellom form og innhold, som en særegen og nødvendig betingelse for kunsten. Når den spesielle effekten som frembringes av harmoni forsvinner i postkunsten, vil kunstverkene ikke lenger kunne skilles fra andre artefakter i Kuspits teori.¹³⁷ Sekstiårenes kunst representerer derfor et oppgjør med de estetisk fremkalte sannhetspretensjoner Kuspit regner for essensielle, og et brudd med hans vesensbestemmelse av kunsten som harmoni mellom verkets form og dets innhold. Når Kuspit beholder sine estetiske kriterier i møtet med sekstitallet, fremfor å akseptere periodens nye uttrykk som kunst, bryter han med den objektorienterte holdningens prinsipper om å gi objektene forrang, og heller avvise definisjonen som ugyldig, i tilfeller der det er avvik mellom kunst og teori. Det blir viktigere for ham å fronte sine personlige preferanser enn å la objektene ha fortsatt prioritet og å fortsette letingen etter en ny definisjon som også rommer de seneste kunstverk.

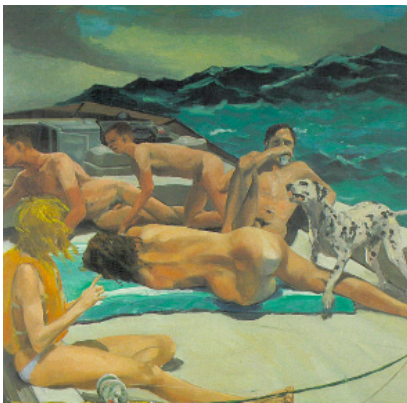
Kunstens gjenoppstandelse

Grunnet kravet om et felles trekk ved alle verk, fremstår den objektorienterte holdning til kunst som statisk. Til enhver tid skapes enten kunstverk inneholdende de definerende kriterier, ellers skapes objekter uten denne egenskapen, og objektene er dermed ikke kunst. Mulighetene for kunstnerisk eller estetisk frembringelse er dermed alltid til stede. Dette er tilfellet også når det kommer til Kuspits kunstteori, uavhengig av at hans spesifikke kriterier, som antydnet over, kan betraktes som for strenge, personlige preferanser. Nettopp fordi Kuspits avslutning av kunsten er basert på slike bestemte estetiske betingelser, er ingenting i veien for at kunsten kan gjenvinne sin totale vitalitet ved igjen å forholde seg til de kriterier teoriens opphavsmann fremholder, og dermed frembringe gode estetiske opplevelser.

I flere publikasjoner omtaler Kuspit også en overvinnelse av postkunsten, og oppstandelsen av en post-postkunst mot slutten av det forrige årtusenet. Han mener å se anslag av en ny, oppriktig vital kunst på nittitallets kunstscene, og nevner flere malere som bidrar til denne

¹³⁷ Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 95

gjenreisningen av kunsten ved å opprettholde troen på kunstens ”løfte om sublim lykke”.¹³⁸ Kuspit kaller disse malerne for ”New Old Masters”, og begrunner dette med at de kombinerer den eldre kunstens spiritualitet og humanisme med avantgardens innovative, kritiske evner.¹³⁹ Ved å forholde seg til tradisjonell og modernistisk kunst tilbakeplasserer de nye, gamle mestere kunsten i sin historiske ramme, og de gjør opprør mot oppfatningen om at kunst ikke trenger å være materiell, slik den ene av postkunstens to motpoler hevdet. Ved å vektlegge materiale, teknikk og form fører de i følge Kuspit kunsten tilbake i sitt rette spor.



19: Eric Fischl, *The Old Man's Boat and the Old Man's Dog*, 1982 20: Odd Nerdrum, *Tvillingene*, 1998

Fischl og Nerdrum er to av malerne som i følge Kuspit bringer kvalitet tilbake til kunsten. De representerer derfor kunstnergruppen han betegner som ”New Old Masters”

Paradoksalt nok, ettersom han har gitt ut en bok med navnet *The End of Art*, omtaler Kuspit tanker om kunstens avslutning som ultimativt dekadente normer, ”indicative of a failure of artistic nerve, for they announce the loss of faith in art's power to civilize and humanize – to create as well as reflect human history”.¹⁴⁰ Dette har gjort at hans boktittel har blitt lest som ironisk eller sarkastisk, og som en kritikk av Danto, hvis tanker om kunstens død snart vil gjøres nærmere rede for. Sammenfattende kan man derfor si at det i Kuspits teori heller er snakk om en dekadent periode i kunsten enn en fullendelse av den. Dette er i samsvar med påstanden over, om at den objektorienterte holdningen til kunst ikke kan tillate kunstens død. Grunnlaget for Kuspit er likevel ikke det samme som referert i forbindelse med holdningens prinsipper, at objektene alltid vil motbevise definisjoner uten rom for dem som feilaktige eller uferdige forståelser av kunsten. I hans teori oppnås heller den statiske karakteren der enkelte

¹³⁸ Kuspit, *The Dialectic...*, op.cit. s. 93

¹³⁹ Kuspit, *The End...*, op.cit. s. 182

¹⁴⁰ Kuspit, *The Dialectic...*, op.cit. s. 92 og 93

objekter alltid vil kunne gies kunststatus fordi objektene overholder kriteriene som ligger i hans normative definisjon, en definisjon som dermed bryter med tanken om objektets forrang.

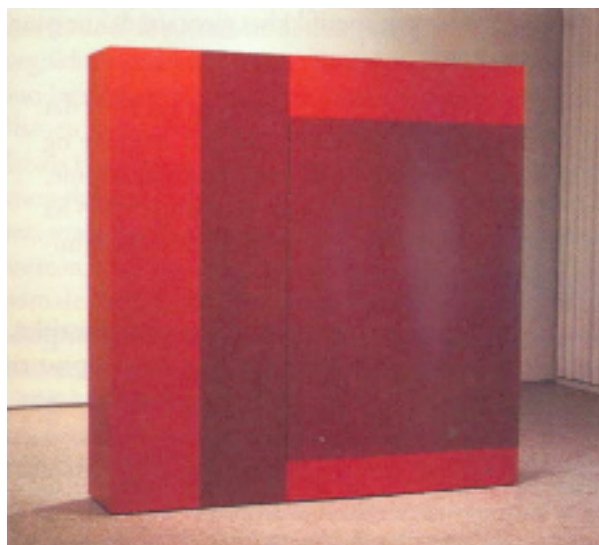
Greenberg og postmodernismens estetiske dekadanse

Som påpekt i forrige kapitels teoripresentasjoner, har Greenberg og Kuspit divergerende oppfatninger om avantgardens bidrag til kunsten. Mens Kuspit omtaler dens progresjon som en dekadansedialektikk som fører kunsten i døden, synes Greenberg tvert om at avantgarden skapte den beste kunst. Dette forklares av at de to teoretikerne opererer med ulike kriterier for hva som er estetisk tilfredsstillende. Greenberg fremholder formal renhet som ypperste tegn på kvalitet, mens Kuspit heller fokuserer på et avbalansert forhold mellom form og innhold når han vurderer kunstens verdi. Når Kuspit omtaler kunsten på sekstitallet som dekadent, er det fordi hans krav om et harmonisk forhold mellom verkets to hovedkomponenter ikke oppfylles. Det er altså snakk om et brudd på hans egne kriterier for kunsten. Greenberg, som verken deler Kuspits forestilling om kunstens transcenderende effekt eller hans krav om harmoni mellom form og innhold, møter dermed ikke de samme problemer som Kuspit. Den eldre teoretikeren får derfor ikke heller et identisk grunnlag å dømme kunsten til døden på.

Det har imidlertid allerede blitt vist hvordan sekstiårenes kunst også stod i et misforhold til Greenbergs modernismenarrativ. På tilsvarende måte som Kuspit, avviste derfor Greenberg de nye kunstuttrykkene som dukket opp fra og med sekstitallet, og omtalte denne perioden som dekadent på bakgrunn av forfall i kunsten. Dette gjorde han fordi de nyere verkene ikke oppfylte det kravet om mediespesifikk renhet som for ham var en forutsetning for estetisk tilfredsstillelse, og dermed også et kriterium for kunststatus. Greenberg har altså samme grunnlag for avvisningen av sekstitallets kunst som Kuspit hadde, at de nye uttrykkene ikke samsvarte med hans allerede utformede og etablerte oppfatning om kunst. Selv om det ikke forekommer noen eksplisitt omtale av kunstens død i Greenbergs teori, kan et slikt syn derfor tilskrives ham i samme grad som man finner tanken hos Kuspit. På samme måte som Kuspits forkastelse av den nye kunsten til fordel for opprettholdelsen av sine egne kunstkriterier er i opposisjon mot den objektorienterte holdningens prinsipper, synder også Greenbergs negative innstilling overfor minimalistisk og konseptuell kunst mot holdningens krav. Hans personlige oppfatning eller begrep om kunst blir viktigere enn at de faktiske objektene motbeviser dem.

I likhet med Kuspits noe nedtonte eller forbeholdne forestilling om kunstens død, har også Greenbergs avvisning av kunsten karakter av en midlertidig, dekadent periode heller enn en

nødvendig og total avslutning. Forfallet vil kunne være kortvarig i Greenbergs teori, og kunsten vil kunne gjenoppstå med gjenvunnet estetisk kvalitet ved igjen å forholde seg til hans krav om formal renhet. Dette understrekes også av Greenberg selv, når han i sine kritikker fremhever hvordan det stadig drypper små livstegn fra kunsten på tross av den elendighet han mener å finne på sekstiårenes kunstscene generelt. Unntaksmessige kunstnerskap, representerende skulptursjangeren heller enn maleriet, opprettholder nemlig fortsatt et visst kvalitetsnivå i kunsten. Et eksempel på dette er i følge Greenberg Anne Truitt, som gjennom en helt særegen sensitivitet for farge og maleriske kvaliteter hevdes å skille seg fra de øvrige, minimalstiske objektskulptører som Greenberg ikke hadde noe til overs for.¹⁴¹



21: Anne Truitt, *Valley Forge*, 1963

Truitts skulpturer illustrerte for Greenberg at det fantes håp for kunsten, til tross for den forfallsperiode som etter hans oppfatning ble initiert på sekstitallet.

Med den ensidige vektleggingen av det formale kriteriet renhet og den estetiske opplevelsen av dette i sin modne kunstteori, inntar altså Greenberg, som Kuspit, et synspunkt der kunst i utgangspunktet aldri kan dø. Snarere vil kunsten alltid leve videre, men hvis man underskriver på og fordrer oppslutning om Greenbergs oppfatning, så vil kunsten eksistere kun i henhold til en foreskrivende norm om renhet. Om man derimot ikke er enig i tanken om formal renhet som et ideal, så vil kunstens eksistens være forbeholdt den enkeltes estetiske erfaringer.

¹⁴¹ Greenberg, "Changer: Anne Truitt", s. 290 (*i The Collected... Vol 4*)

Den objektorienterte holdningens holdbarhet som kunstteori

Samsvar med den kunstneriske empiri

Den objektorienterte holdningen krever som nevnt at en kunstteori må stå i et beskrivende forhold til kunsten, at den kan gjøre rede for alle kunstverk og sammenhengen dem imellom. Det er når et misforhold mellom teori og kunst melder seg at påstander om kunstens død formuleres, selv om disse må avvises og teorien forkastes isteden, grunnet logiske prinsipper i den objektorienterte holdningen. Greenbergs og Kuspits teorier er utviklet med nettopp det utgangspunkt å kunne forklare all kunst, sekstiårenes verker inkludert, noe de også klarer å gjennomføre. En første indikasjon på dette er at de ikke benekter at kunstnerisk produksjon fortsatt pågår, hvilket åpenbart er tilfellet i sekstitallets kreative kretser.

For det andre er Greenbergs og Kuspits avvisning av kunsten direkte relatert til den aktuelle kunstens karakteristiske kvaliteter, og illustrerer slik en sensitivitet og oppmerksomhet overfor kunstscenen. Det som var nytt ved kunsten på sekstitallet var særlig et brudd med modernismens konvensjon om at kunst deles i spesifikke kategorier som maleri og skulptur, samt en intensivt referering til, sitering fra og kopiering av eldre kunstverk, tidligere epoker og verden utenfor kunsten selv. Når Greenberg og Kuspit avviser denne utviklingen mot pluralisme og eklektisme som en negasjon av de estetiske standarder som for dem har definert alle tidligere kunstverk, forklarer de sin samtids kunstneriske frembringelse og relasjonen mellom denne og tradisjonell kunst. Av denne grunn kan teoriene sies å tilfredstille den objektbaserte holdningens krav om samstemmighet mellom kunst og beskrivende begrep.

Avslutningens tilslutning – subjektivitet eller norm

Å avvise kunst på et grunnlag av estetiske egenskaper eller vesensmessige kriterier, slik Kuspit gjennomgående og Greenberg i aksentuert grad gjør, er ikke uproblematisk, da de definerende kriteriene vil være subjektivt varierende. At Kuspit og Greenberg, til tross for en felles misnøye med sekstitallskunsten, har ulike oppfatninger om avantgardens status og rolle i kunsten, og at endel av den kunst Kuspit fremholder som den beste ligger svært nær opptil hva Greenberg antakelig ville omtale som akademisme eller kitsch, illustrerer nettopp at deres kunstsyn er basert på personlige preferanser. Dersom man godtar denne subjektiviteten vil hver dom over kunst kun gjelde for den enkelte domfellende betrakter, og et spørsmål om hva kunst er, og hvilke objekter som ikke er kunst, vil få ulike svar fra person til person. Det kan ikke utelukkes at enkelte mennesker, som ikke deler Greenberg eller Kuspits oppfatning om hvilke egenskaper som fremkaller skjønnhet, vil kunne erfare hva disse kaller dekadent som

fullverdig kunst. For dette tenkte kunstpublikum, hvis eksistens bevises av Joseph Kosuth, ville kunsten kanskje være på sitt mest vitale på sekstitallet. Denne åpningen for subjektivitet i den objektorienterte holdningen til kunst tillater dermed mange ulike oppfatninger om og versjoner av kunstens død, og fratar Greenbergs og Kuspits konkrete avvisninger av pop-kunst eller minimalistiske verk sine pretensjoner om allmenn oppslutning.

Alternativet for å unngå en slik subjektiv relativisme, er å kreve tilslutning til sin private oppfatning av kunsten, og hevde dennes korrekthet. Det gjør både Greenberg og Kuspit når de fremstiller sine tanker som objektive observasjoner over kunstens historie. Dette trekket vil imidlertid gjøre teorien til en ekskluderende og foreskrivende norm. Som antydnet over passer en slik retningsgivende funksjon ved teorien slett ikke overens med den objektorienterte holdningens prinsipp om å la kunstbegrepet være en sekundær beskrivelse av et primært objektmateriale. For den objektorienterte holdning vil den definisjon som er basert på formale kriterier dermed alltid komme til kort i sin avvisning av kunst. Holdningen har altså heller ikke rom for å betegne kunstverk som dårlige, hvis dette er ensbetydende med underkjenning av verkenes status som kunst, slik tilfellet er hos Greenberg og Kuspit når de betrakter den estetiske opplevelsen som definerende for kunsten. For at holdningens egne kriterier til en adekvat kunstteori skal opprettholdes, og for at begrepets forrang i form av en norm skal unngås, må den subjektive relativismen derfor tillates.

Manglende smaksstandard – manglende kunstbegrep

Greenbergs og Kuspits subjektive kunstbegrep relaterer seg til et gjennomgående tema for debatt i kunstfilosofien, nemlig spørsmålet om en objektiv standard for bedømmelse av kunst, om retten til å fordre andres tilslutning til sin egen smaksdom. Det finnes svært varierende oppfatninger på dette området, også blant de teoretikerne som er presentert i denne teksten. Kuspit har på sin side ingen problemer med å innrømme at det er ”no absolute standards by which goodness and badness might be measured. They are always relative [...] always arguable, unstable, and unprovable”.¹⁴² Han kan gjøre dette fordi hans teori så klart uttrykker at kunstens virkelige funksjon er dens psykoetiske effekt på hvert enkeltmenneske, og å etterstrebe et felles grunnlag for gjenkjennelse av kunst blir derfor ikke et poeng. Det er tilfredstillende nok at man gjenkjenner et kunstverk når man ser det, for da har verket allerede utført sin gjerning. Med dette viser Kuspit at kategorisering og klassifisering av kunsten ikke

¹⁴² Kuspit, *The Dialectic...*, op.cit. s. 33

er viktig i hans egen teori, og heller ikke trenger å være det i andre objektorienterte teorier. Problemene rundt umuligheten av å omtale kunst på et felles grunnlag blir imidlertid ikke løst i Kuspits håndtering av den subjektive smaksdommen eller de personlige kriteriene for kunst.

Greenberg anerkjenner problematikken rundt den subjektive defineringen av kunst i større grad enn Kuspit. I likhet med sin inspirasjonskilde Kant går Greenberg problemet i møte, og konkluderer med at en overindividuell smaksstandard eksisterer. Der Kant begrunner en smakdoms allmenngyldighet med interesseløshet og dommernes felles erkjennelsesevner, argumenterer imidlertid Greenberg ved å hevde at dommenes konsensus bevises over tid:

– the objectivity of taste is probatively demonstrated in and through the presence of a consensus *over time*. That consensus makes itself evident in judgments of aesthetic value that stand up under the ever-renewed testing of experience. Certain works are singled out in their time as excelling, and these works continue to excel; that is, they continue to compel those of us who in time after look, listen, or read hard enough. And there's no explaining this durability which creates a consensus – except by the fact that taste is ultimately objective.¹⁴³

Tross Greenbergs egenpostulerte løsning på smaksproblematikken, er smakens objektivitet et tema som fortsatt diskuteres. Det samme gjelder konsekvensene av et fullstendig subjektivt kunstbegrep. Selv om dette kan tolereres innenfor de objektorienterte holdningene til kunst, er subjektivitet i henhold til Kosuth og Dantos teorier, og for den begrepsbaserte holdningen de representerer, et uakseptabelt problem. Når kunstverkene hele betydning legges til deres påvirkningskraft på betrakteren som går dem i møte, isoleres de som enkeltfenomen. Dette fører til at enhver sammenheng mellom verkene, som tanker om progresjon og koherens kunstverk imellom, og deres relasjon til større kontekster, blir uvesentlig og ubestemmelig. Kunstbegrepet, som er kunstens forutsetning i denne holdningen, innebærer imidlertid en slik sammenheng og utgjør en slik kontekst. Som det tidligere har blitt påpekt krever også den objektbaserte holdning sammenheng verk imellom, og det å presentere en estetisk forklaring av kunst blir dermed å synde mot begge holdningenes krav til en gyldig kunstteori.

En videre konsekvens av objektorienterte teorier om kunst dreier seg om utstrekningen av teoriens relevante studieobjekt. De subjektive opplevelsene eller preferansene som definerer kunsten i disse teoriene medfører en stringent avvisning av det estetisk utilfredstillende og det den enkeltes dømmekraft bestemmer som vesensmessig overflødig. Samtidig gjør subjektiv fundering disse teoriene svært inkluderende. Estetiske dommer kan nemlig ikke sies å være

¹⁴³ Greenberg, "Can Taste be Objective", s. 53 (i *Late Writings*)

forbeholdt kunsten, noe Greenberg selv vemodig innrømmer i sin uttalelse om at alt som kan betraktes estetisk også potensielt eksisterer som kunst. Teorienes konsentrasjon blir derfor om estetiske objekter og fenomen generelt. Diskriminerende inndelinger i høy og lav kunst, kunst og kitsch, eller kunst og alle andre ting vil i prinsippet være uaktuelt. Dette demokratiserer, relativiserer og åpner kunstbegrepet i den grad at det blir overflødig, hvilket er et nytt brudd på den begrepsbaserte holdningens viktigste kriterium, nødvendigheten av et kunstbegrep.

Når hva som er kunst utelukkende avgjøres av private og usammenlignbare estetiske bedømmelser, skjer altså en utvisking av kunstbegrepets grenser og en uttømming av dets mening. Benevnelsen kunst underordnes det estetiske, og blir dermed innholdsløs og irrelevant. Dette gjør også grunnlaget for en kunstvitenskaplig forskningspraksis tynnere. Enkeltverkenes isolasjon, og den påfølgende mangel på sammenheng i kunsten, fratar kunsthistorieforskningen mye av sitt tradisjonelle arbeidsområde, som blant annet har bestått i undersøkelser av kunstverkenes tilhørighet til hverandre og til tiden som frembrakte dem. Uten et avgrenset og vidt akseptert kunstbegrep fjernes dessuten muligheten for å skille ut kunsthistoriefagets studieobjekter som en egen gruppe blant andre visuelt tilfredstillende artefakter. Forskningen kan dermed betraktes som studiet av estetiske objekter, den blir det skjønnes disiplin mer enn en spesifikt kunstfaglig undersøkelse. Igjen illustreres dermed den objektorienterte holdningens tendens til å vende tilbake til før-kunstvitenskaplige, estetiske anliggender. Samtidig markeres en tydelig kontrast til den begrepsbaserte holdning, som ser kunstbegrepets fravær som ensbetydende med kunstens død.

DEL II: KUNSTENS AVSLUTNING I DEN BEGREPSBASERTE HOLDNING

Danto og kunstens endelige mål

Dantos begrunnelse for sin teori om kunstens død, slik teorien formuleres i essayet "The End of Art" og kommer til uttrykk i hans øvrige kunstfilosofiske forfatterskap, er som antydning av en ganske annen art enn Kuspits etterlysning av estetisk kvalitet i sekstitallets kunst. Danto godtok den tidlige Greenbergs forestilling om at målet for den modernistiske kunsten var å komme til en erkjennelse av seg selv, å besvare spørsmålet om hva kunst er. Dessuten mente han at dette var kunstens ubevisste mål også i forutgående perioder, og at prosessen henimot selverkjennelse kunne fortsette i den generiske kunsten. Fra og med modernismen, da det filosofiske spørsmålet om kunstens vesen ble bevisst og sentralt i den kunstneriske praksis

selv, er Dantos oppfatning imidlertid at kunsten og kunstfilosofien deler den samme søken, om enn i ulike uttrykk, og derfor overlapper hverandre.¹⁴⁴ Konsekvensen av dette uttrykker Danto med Hegel; ”Når filosofiens malerier – grått i grått – blir en del av kunstverdenen, da har kunstverdenen gått over i sin egen filosofi, og har per definisjon blitt gammel”.¹⁴⁵

Med Andy Warhols objektskulpturer i Stable Gallery, eksempelvis brillo-eskene, går kunsten fra alderdom til død, så å si, fordi verkene i følge Danto reiser det spørsmål hvis svar vil gi en riktig forståelse av kunstens essens.¹⁴⁶ Mens det tidligere ble forsøkt å skille mellom virkelige verk og pseudokunst som utga seg for å være kunst, ble det nå stilt et mer tjenelig spørsmål med en form velkjent i filosofien, nemlig ”hva skiller kunst fra alminnelige ting?”.¹⁴⁷ Fordi brillo-eskene tilkjennes kunststatus på tross av at de er perseptuelt uatskillelige fra ordinære hverdagsobjekter, fordi de ser like ut uavhengig av en ontologisk status som alminnelig ting eller kunstverk og derfor ikke kan skille disse objektkategoriene, illustrerer de for Danto at dette spørsmålet ikke kan besvares ved å peke på ytre, sanselige kvaliteter. Dermed slår han fast at kunsten har bevist de tradisjonelle, perseptuelt baserte kunstdefinisjoners umulighet, og at behovet for å forklare kunst konseptuelt har meldt seg. Med dette overlapper ikke bare kunsten med filosofien, men må helt opplagt overlate oppgaven med å redegjøre for sin natur til den filosofiske disiplin og dennes begrepsapparat. Slik muliggjøres etter Dantos oppfatning en holdbar kunstfilosofi for første gang, men samtidig har kunsten utspilt sin rolle som filosofisk eller historisk relevant, hvilket for ham varsler dens død.¹⁴⁸

Dantos teori om kunstens avslutning skiller seg altså tydelig fra Greenbergs optimistiske oppfatning i ”Modernist Painting”, om at kunstens defineringsprosess kan pågå i uoverskuelig fremtid. Danto tar tvert imot innover seg nødvendigheten og uunngåeligheten av en kunstens avslutning i enhver teleologisk utvikling. Uavhengig av om den er spesifikk eller generisk, vil utviklingen føres til ende i det den når sitt mål eller sine iboende muligheter. Man kan derfor beskrive kunstens død i Dantos teori som forårsaket av den målrettede progresjonen mot

¹⁴⁴ Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, s. 56

¹⁴⁵ Danto, ”Alminnelige tings transfigurasjon”, s. 81 (i *Kunstens Avslutning*)

¹⁴⁶ Det er uklart hvorvidt Danto refererer til brillo-eskene spesielt, eller kun ser dem som eksempler på verk som er uatskillelige fra virkelige objekter. Det samlede inntrykket er at Warhols *Brillo Boxes* fungerer som eksempel på en større tendens i kunsten på sekstitallet (*Beyond the...*, op.cit. s. 7), men at dette eksempelet illustrerer Dantos poeng ekstra godt, fordi de originale brillo-eskene er skapt av en kunstner og inneholder klare visuelle kvaliteter (*The Abuse...*, op.cit. s. 4).

¹⁴⁷ Se f.eks. Danto, ”Tre tiår etter kunstens avslutning”, s. 175 (i *Kunstens Avslutning*), og Danto, *Philosophizing Art*, s. 5

¹⁴⁸ Danto, ”The End...”, op.cit. s. 31

selverkjennelse som ligger til grunn for hans kunstforståelse. Tittelen på hans berømte essay ”The End of Art” kan dermed også tolkes som et ordspill over at kunstens endepunkt tilsvarer dens mål eller fulle realisering.

Den posthistoriske kunstens frihet

I likhet med filosofien til inspiratoren Hegel, som proklamerte kunstens overflødighet på det tidlige attenhundretallet, er det i Dantos teori progresjonen i kunsten, og dens mening eller relevans i et større erkjennelsesmessig prosjekt, som tar slutt på sekstitallet. Det er derfor ikke den kunstneriske produksjon som for Danto er fullendt, men som han også understreker ved flere anledninger, kunsthistorien eller den vestlige kunsts mesternarrativ, med sin tro på en sammenheng mellom verkene og intensjonen om å avdekke denne.¹⁴⁹ Til tross for sin erklæring av kunsten som avsluttet er derfor Danto, i likhet med Kuspit og Greenberg, fullstendig innforstått med at kreativ frembringelse fortsatt pågår i tiden etter postulatet om kunstens avslutning. Dette bevises blant annet gjennom at han, paradoksalt nok, begynte å skrive kunstkritikk samme år som han hevdet at brillo-eskene førte kunsten i døden.¹⁵⁰ Danto sørger nemlig ikke over kunsten, men ser døden som en hendelse med positive følger, da kunsten ved avslutningen frigjøres fra alle filosofiske oppgaver, og ikke lenger må prestere i forhold til en progressiv undersøkelse av sin egen natur. Isteden står kunsten fra sekstitallet av fritt til å bestemme sin egen utforming, til å ta en hvilken som helst form. Den kan for eksempel konsentrere seg om det dekorative, estetiske og formale i langt større grad enn tidligere. I motsetning til den virkelige kunsten, som måtte bedømmes etter sitt bidrag til kunstens selvdefineringsprosjekt, kan den posthistoriske kunsten dermed, slik Danto ser det, dømmes ”kun” estetisk. Gjennom karakteristikken av den posthistoriske kunsten som estetisk verdifull men meningsløs, har Danto allerede på forskudd formulert et syrlig svar på Kusbits mulige sarkasme overfor hans påstand om kunstens død.

Selv om Danto erkjenner kunstnerisk, estetisk eller dekorativ produksjon også etter det han forklarer som kunstens død, så er denne døden for ham, i motsetning til Kusbits utsagn om kunstens avslutning, absolutt og evig. For det første er frembringelsen av estetiske objekter for Danto irrelevant når det kommer til spørsmålet om kunstens vitalitet, fordi kunst er noe annet og noe langt mer enn estetikk for ham, nemlig kunstverkernes felles referering til og

¹⁴⁹ Danto, *Beyond the...*, op.cit. s. 160

¹⁵⁰ Enkelte av Dantos lengre betraktninger over postkunsten kan leses i hans bok *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*.

utvikling av det samme kunstbegrepet. For det andre kan Dantos ikke-estetiske definisjon av kunst, muliggjort av kunstens avslutning, ta høyde for alle fremtidige kunstverk, uansett uttrykk og utforming. Kunsten vil derfor aldri kunne motbevise hans definisjon, og aldri igjen få historisk relevans ved å bidra til en erkjennelse av sitt eget vesen.

Kosuth og det ekspanderende kunstbegrepet

Kunstens begynnelse

I en undersøkelse av hvorvidt en oppfatning tilsvarende Dantos kan tilskrives Kosuth, bør det først og fremst understrekes at Kosuth aldri nevner kunstens død på noen lignende måte. I kontrast til Dantos påstand om filosofiens umyndiggjøring av kunsten, skriver Kosuth heller om kunstens overvinnelse av filosofien, og om kunstens fortsettende selvdefinering etter filosofiens vanskeligheter med å definere kunst.¹⁵¹ Faktisk kan man si at Kosuth snakker om en kunstens begynnelse eller ”fødsel”, snarere enn en død, i samme periode som Danto ser dens avslutning. Som det fremgikk av forrige kapittel hevder jo Kosuth nettopp at kunsten ble initiert av Duchamp, men først trådte i kraft da hans ideer ble realisert på sekstitallet. Med dette reserverer Kosuth seg fra de øvrige tre teoretikernes problemer med å akseptere samtidig kunst, men man kan også påstå at han både fratår den nye kunsten sin historie og formulerer den eldre kunstens død. Gjennom en forestilling om kunstens begynnelse på sekstitallet, der begrensningene som lå i modernismens formalisme forlattes, oppstår de spesifikke disipliner avslutning, en maleriets og skulpturens død. Et brudd i kunstens historie finner dermed sted i nøyaktig samme periode som i de over nevnte forestillingene om kunstens avslutning.

Kunsthistoriens paradigmer

Kosuth oppfordrer til å overse dette poenget ved hans teori når han omtaler sin egen kunst som arvtager etter eller videreføring av tradisjonelle former for vestlig maleri og skulptur.¹⁵² Påstanden om et brudd i kunstens historie kan også overstyres av den tanke om kontinuerlig sammenheng mellom kunst fra ulike tider som ligger inkorporert i Kosuths grunnleggende kunstforståelse. Som det fremgikk i forrige kapittel innebærer denne nemlig at ethvert verk er en ny og utvidet definisjon av kunst, og slik står verket alltid i tett relasjon til det forutgående. Likevel erkjenner Kosuth forskjellene mellom tradisjonell, modernistisk og konseptuell kunst. Heller enn totalt å avvise den tidlige kunsten og kun anerkjenne sin egen samtids kunst, slik

¹⁵¹ Dette illustreres godt gjennom titlene på deres bøker: Kosuth skrev i 1969 artikkelen ”Art after Philosophy”, mens Danto i 1986 utga boken *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

¹⁵² Kosuth, ”Statement for Whitney Annual Exhibition, 1969”, s. 33 (i *Art after...*)

det ble antydnet over, ser Kosuth tradisjonelle, modernistiske og konseptuelle verk som uttrykk for ulike kunsthistoriske paradigmer. Den tidligere kunsten var villedet i forhold til Kosuths egen kunstoppfatning, men riktig beskrevet av imitasjons-, ekspresjons- og avantgardeteorien. Konseptkunsten menes å tilhøre et nytt paradigme der kunsten har funnet sin rette orientering, nemlig den som beskrives av Kosuth selv. For ham oppstår det dermed ikke slike misforhold mellom kunst og teori som tidligere ble fremhevet som årsaker til brudd i kunstens historie. Heller har denne historien bestått av epoker der kunsten har operert med noe forskjellig orientering og innhold, fordi den ikke ennå hadde innsett sin riktige mening eller funksjon.

Til tross for at Kosuth unngår diskrepansen mellom kunst og teori, og at tidligere kunst beskrives som feilaktige forsøk på å oppnå det samme overordnede mål om selvdefinering som den senere konseptkunsten også søker mot, ødelegger paradigmeformstillingen for en helhetlig sammenheng i kunsthistorien. Et hovedpoeng i Kuhns teori om paradigmenet er nettopp at disse er usammenlignbare, at de grunnleggende oppfatninger i hvert paradigme kan være så ulike at det ikke nødvendigvis eksisterer en korrespondanse mellom like begreper i ulike miljøer. Når Kosuth refererer til Kuhns paradigmer i sin inndeling av kunsthistorien blir det følgelig ikke mulig å snakke om kunst som sådan i hans teori. Heller må man forholde seg til forskjellige kunstbegrep og oppbrutte forståelser av ”fenomenet” kunst gjennom historien, og til små versjoner av kunstens begynnelse og avslutning i forbindelse med hvert paradigme.

Utvikling uten mål

Kosuths og Dantos teorier om kunsten har til felles at de begge ser kunsten som en utvikling med selvdefinering som drivkraft og mål. Som vist over førte nettopp denne forståelsen av kunst til Dantos proklamering av kunstens død da målet om innsikt i eget vesen ble oppnådd. Ettersom Kosuth ser kunstens utvikling som definert av det samme mål, ligger en tilsvarende skjebne prinsipielt inkorporert også i hans teori: kunsten vil avsluttes i det øyeblikk den ønskede selverkjennelse oppnås.

Kosuths tanker om kunstens bevegelse i forhold til dette målet er imidlertid ganske annerledes enn Dantos tanker om det samme. Der kunsten i Dantos teori beveger seg mot, og til slutt når målet, tilføres kunstbegrepet noe nytt med hvert verk i Kosuths teori. Istedenfor den selvdefineringens fullførelse som finner sted i Dantos teori, skjer en stadig utvidelse eller ekspansjon av kunstens vesen og kunstbegrepet hver gang et forsøk på definisjon gies i form av et kunstverk, og kunstens vesen vil derfor aldri kunne erkjennes endelig. I motsetning

til Danto kan Kosuth på bakgrunn av dette hevde at kunstens utvikling i hans teori er ikke-teleologisk.¹⁵³ Igjen har man grunn til å anta at Kosuth unngår den kunstens avslutning som ligger som en nødvendighet i øvrige syn på kunsten som progresjon orientert mot et gitt mål, da utviklingen skulle kunne fortsette i det uendelige med hans tautologiske kunstdefinisjon.

Ettersom det i Kosuths teori ikke finnes noen begrensende kriterier for hva kunst kan være eller hvor lenge utviklingen kan pågå og hvilke retninger den kan ta, vil hans kunstbegrep imidlertid stadig åpnes og utvides. Dets mening og avgrensende funksjon vil dermed også gradvis utvinnes og uttømmes. Dette illustreres gjennom innholdet i de ulike paradigmene Kosuth tilskriver kunsthistorien. Etter modernismens avslutning tilbys i følge Kosuth et nytt paradigme for kunstnerisk aktivitet med konseptkunsten. Kunsten innrammes og defineres der av institusjonen heller enn form eller uttrykk. Dette blir en ny konvensjon for kunsten å kvitte seg med; ”the break of the second frame” skal skje gjennom undersøkelse av kulturelle strukturer og sosiale kontekster.¹⁵⁴ Kosuths utvikling later dermed til å gå fra kunstbegrep om de spesifikke kunstformer, til alle kunstformer samlet under et felles, generisk kunstbegrep, og videre til et større kulturgenerelt begrep når kunstens neste, institusjonelle ramme eller paradigme sprennes. Med denne stadige utvidelsen vil kunstbegrepet stadig innlemme en større kvantitet av objekter under seg, og samtidig foreta en utslettelse av sin egen betydning, fordi det etter hvert ikke vil ha noen meningsfull referanse.

Den begrepsbaserte holdningens holdbarhet som kunstteori

Redegjørelse for en pluralistisk kunstscene

Som det ble påpekt i begynnelsen av kapittelet er et krav i den objektorienterte holdningen at en kunstteori må samsvare med den faktiske kunsten. En sentral forventning til teorien blir dermed at den skal kunne ta høyde for og kunne forklare den til enhver tid nyeste kunst. Den kunstens avslutning som er nevnt i forbindelse med både Danto og Kosuth er, som tilfellet også var med Greenberg og Kuspit, tett knyttet til den pluralisme eller eklektisme som kan sies å ha preget kunstscenen fra sekstitallet av. Ser man på Dantos teori, er pluralismen et resultat av at kunsten nådde sitt mål om selvdefinering. I og med dette avgjørende øyeblikket var kunsten ikke lenger bundet av filosofiske oppgaver og progresjon i forhold til disse, og ingen overordnede system var lenger bestemmende for dens utforming. Dermed skjedde en

¹⁵³ Kosuth, ”The Artist as...”, op.cit. s. 124

¹⁵⁴ Kosuth, ”Comments on the Second Frame”, s. 170 (i *Art after...*)

frigjøring der kunsten ble unntatt utenforliggende føringer, der alle stiler ble tillat og alle uttrykk likeverdige, og der alle ting i utgangspunktet ville kunne fungere som kunst.¹⁵⁵

For Kosuth er forholdet mellom pluralismen på kunstscenen og den kunstens avslutning som har blitt tilskrevet ham naturlig nok et ganske annet, ettersom kunsten ikke er like målbevisst i hans teori som hos Danto. I Kosuths teori knyttes pluralismen i kunsten til den utvidende eskalering han tilbyr som et helt omvendt alternativ til den innsnevrende progresjon Danto representerer. Når hvert verk for Kosuth fremstiller seg som en utvikling i forhold til den kunstdefinisjon som i umiddelbar fortid var rådende, og kunsten følgelig går fra å være en utspørring innenfor den spesifikke kunstform til en undersøkelse av kulturen generelt, kan man hevde at utviklingen, som har blitt beskrevet som en utvinning av kunsten og dermed en gradvis avslutning av den, også her medfører eller forårsaker pluralisme på kunstscenen.

Med dette er Dantos og Kosuths teorier om kunsten ikke bare korresponderende med den faktiske kunstscenen, de tilbyr også forklaringer på hvordan pluralismen i kunsten har kunnet oppstå. Slik sett tilfredsstillende de den objektorienterte holdningens krav om samsvar med kunstscenen på en utmerket måte. Man kan faktisk driste seg til å si at disse begrepsbaserte teoriene, i og med denne egenskapen til å redegjøre for hendelsene i kunsten, til og med oppfyller kravene på en langt bedre måte enn Greenberg og Kuspits objektorienterte teorier.

Nedprioritering av kunstobjektet

I den objektorienterte holdningens forutsetning av samsvar mellom teori og kunst ligger imidlertid, i tillegg til forventningen om teoriens forklaring av ny kunst, også kravet om å forklare totaliteten av verk og sammenhengen mellom disse. I undersøkelsen av Danto og Kosuths tanker om kunstens død har det gått frem at de begge beskriver brudd i kunstens kontinuitet. For Danto kommer bruddet når kunsten utspiller sin funksjon og overflødiggjøres. Kosuth kan hevdes å se et brudd i samme periode fordi kunstens selvdefineringsprosess først da ble igangsatt, eller man kan tilskrive hans teori flere mindre brudd i forbindelse med kunsthistoriens ulike paradigmer. Begge de begrepsbaserte teoriene kan derfor likevel sies å bryte med den objektorienterte holdningens bilde av en adekvat og tilfredsstillende kunstteori.

¹⁵⁵ Danto, *Beyond the...*, op.cit. s. 9-10 og s. 225

Her, som i Kuspits og Greenbergs teorier, er bruddene forårsaket av de samme kriterier som definerer kunsten og forklarer forholdet mellom de enkelte verk. Mens kriteriene for de to objektorienterte teoretikerne var deres egne estetiske preferanser, er det sammenbindene, men sluttkrevene ledd hos Danto og Kosuth kunstdefinisjonen og verkenes relasjon til denne. Teorienes forklaring av kunsthistoriens brudd med utgangspunkt i den samme årsak som redegjør for kunstens kontinuitet, gjør dem logisk konsistente og tilsynelatende til gode og gyldige kunstteorier. Når Danto avviser sekstitallets nye kunst, og når Kosuth motsatt tar avstand fra kunsten før dette tiåret, lar de imidlertid objektet få en nedprioritert rolle i forhold til deres teoretiske prinsipper, og bryter derfor igjen med den objektorienterte holdningen til kunst, og det krav om objektets forrang som definerer holdningen.

Kunstbegrepets forsvinning

For den begrepsbaserte holdningen til kunst er det, som navnet også tilsier, eksistensen av et begrep om kunst som holder kunsten i live og hindrer dens avslutning. Følgelig er det også et krav til en gyldig teori om kunst at den innehar et avgrenset og akseptert kunstbegrep, eller mulighetene for et slikt. Som antydnet gjennom kapittelet opprettholdes ikke dette kriteriet av Danto og Kosuth, som bryter med det på hver sine måter. For Kosuth, som ser kunsten utvide seg med nye verk, består overtredelsen av prinsippet i at kunstbegrepets innhold stadig utvannes og dets grenser i tiltagende grad utviskes. Konsekvensen av dette blir at betegnelsen kunst til slutt vil miste all sin betydning, at konvensjonen kunst oppløses, ikke ulikt det som skjedde når de objektorienterte teoriene måtte åpne sitt kunstbegrep for subjektive variasjoner.

I Dantos teleologiske teori er det heller utviklingens fullførelse i det endelige mål som utgjør det springende punkt. Når den meningsbærende progresjonen opphører og kunsten settes fri, er det ikke lenger behov for, ei heller mulighet til, å operere med et avgrensende kunstbegrep. Slik oppstår et misforhold mellom Dantos teori og den begrepsbaserte holdningens krav om et kunstbegrep, og det er da også nettopp dette han selv beskriver som kunstens død. I sin formulering av kunstens avslutning kommer Danto dermed heldigere ut enn de øvrige tre teoretikerne, i og med at forestillingen om kunstens død er innsett og inkorporert i hans teori, heller enn en uheldig følge av teoriens inkonsekvens eller inkonsistens. Det er også en annen grunn til at Dantos brudd med den begrepsbaserte holdnings kriterier til en holdbar kunstteori er mindre alvorlig enn Kosuths tilsvarende svikt. Til tross for at Danto avslutter kunsten og gjør kunstbegrepet ufunksjonelt, står kunsten i hans teori, ulikt Kosuths, fortsatt igjen som en

avgrenset kategori. Denne er det mulig å teoretisere over, å referere til, og å innlemme under et begrep eller en definisjon, slik det har blitt vist at Danto gjør.

Oppsummering: Holdningenes opprettholdelse av egne prinsipper

Det har blitt vist at verken de begrepsbaserte teoriene eller de objektorienterte teoriene selv, overholder den objektorienterte holdningens krav om verkenes forrang og en helhetlig fremstilling av kunsthistorien, der all kunst forklares med utgangspunkt i ett bestemt prinsipp eller visse fellestrekk. Alle teoriene kunne både redegjøre for tradisjonell og modernistisk kunst og forklare den grenseløse pluralismen som, i alle fall sammenlignet med tidligere tider, må kunne hevdes å vise seg på sekstitallets kunstscene. Likevel valgte samtlige teorier å prioritere begrepet. Danto og Kosuth fordi dette er selvfølgelig i en begrepsbasert forståelse av kunst, og Greenberg og Kuspit fordi de ikke kunne gi slipp på sine personlige preferanser.

De objektorienterte og de begrepsbaserte teoriene klarer imidlertid heller ikke å opprettholde den begrepsbaserte holdningens krav om en avgrensning av kunsten i form av et kunstbegrep eller en kunstdefinisjon. I de objektorienterte teoriene tillater det subjektive aspektet ulike, usammenlignbare oppfatninger av kunst, og variasjonen disse imellom åpner kunstbegrepet i den grad at forutsetningen for å skille mellom kunstgjenstander og øvrige visuelle objekter opphører. En tilsvarende utvidelse, og en følgende uttømming av kunstbegrepets mening, finner sted i Kosuths teori, mens Danto ser begrepets nødvendighet og relevans forsvinne når kunsten oppnår høyest mulig grad av innsikt i sitt eget vesen.

DEL III: AVSLUTNINGENS NØDVENDIGHET – KUNSTENS UMULIGHET

Avslutningen og kunstscenen

Samtlige av teoriene som har blitt studert, både de objektorienterte og de begrepsbaserte, er utilfredsstillende i forhold til hverandres og sine egne kriterier til en gyldig kunstteori. Den kunstens avslutning som blir viktigst her er derfor ikke først og fremst en slutt på kunstnerisk frembringelse eller kunstscenens avvikling av enkelte, essensielle kvaliteter ved kunsten, men består heller i en logisk fundert umulighet til å forstå og forklare kunst. Mer enn en følge av misforhold mellom kunst og teori, har denne avslutningen bakgrunn i teoriens prinsipper, den er en nødvendig konsekvens av iboende komponenter i teoriene selv.

Ettersom teoriene feiler grunnet egne, prinsipielle utgangspunkt, følger det at avslutningen som finner sted ikke står i et avhengighetsforhold til sekstitallet og de konkrete hendelsene på kunstscenen i denne perioden. Riktignok er det tilfellet at samtlige teoretikere postulerer et brudd i kunsten i direkte sammenheng med utvalgte verk eller tendenser i denne perioden. Det har imidlertid blitt påpekt at det i de objektorienterte teoriene ikke er de konkrete omtalene av kunstens dekadente mangel på kvalitetskriterier som utgjør den virkelige årsaken til deres vanskeligheter med å avgrense og beskrive kunsten. I Dantos og Kuspits begrepsbaserte teorier er forholdet til sekstitallets kunst like løst, da det er mer eller mindre tilfeldig og uforutsigbart når kunsten har kommet til det punkt der den enten når sitt mål eller utvinnes.

De teoretiske, prinsipielle årsakene til kunstens udefinerbarhet taler mot de grunnleggende oppfatningene i den objektorienterte holdningen til kunst. I denne holdningen vil det alltid, i og med objektens forrang, være slik at krisene som oppstår i teorier om kunsten er en følge av inkonsistens mellom teorien selv og kunstscenen den beskriver. Problemene vil derfor bestandig være tett knyttet til bestemte verk, kunstneriske uttrykk eller sjangere, da disse utgjør den anomalia som motbeviser teoriens korrekthet. At kunstens avsutning har ligget, eller fortsatt ligger, potensielt men nødvendig i de fire teoriene som her har blitt studert og vurdert, taler mot dette elementet ved den objektorienterte holdning til kunst.

Avslutningens forhistorie

De to holdningene som har blitt diskutert gjennom teksten er ikke reelle alternativer til den forutgående modernismeteorien, men atskilte videreføring av modernismens komponenter, formalisme og konseptuell progresjon. Ettersom det er nettopp disse to aspektene, hentet fra det modernistiske narrativ, som medfører en kunstens død eller en kunstteoriens umulighet som et nødvendig utfall i begge holdningene, tilsier dette at kunstens udefinerbarhet allerede er forutsett av og inkorporert i modernismeteorien. Det bør dermed være mulig å spore begge versjonene av kunstens død også i den tidlige Greenbergs teori om avantgarden.

Når det gjelder progresjonen som forårsaker avslutning i henhold til den begrepsbaserte holdningen, hevder Greenberg som nevnt at modernismens forkastelse av overflødige og ikke-essensielle konvensjoner i de ulike kunstformenes utvikling henimot mediespesifikk renhet kunne pågå i uendelighet. Etter poengteringen av progresjonens problemer, både når den er teleologisk eller i stadig utvidelse, mister denne uttalelsen sin troverdighet. I likhet med utviklingen i Dantos teori, må modernismens selvdefineringsprosess før eller siden føres

til ende, når målet om disiplinenes erkjennelse av mediets natur nåes og progresjon henimot målet følgelig opphører. Om man ikke vil trosse Greenbergs ukuelige optimisme ved å hevde at dette punktet allerede inntraff med de reduktive, abstrakte malerne som virket på det sene femti- og tidlige sekstitallet, så er hendelsen like fullt potensielt tilstede i teorien.

Den objektorienterte holdningens overflødiggjøring og meningsuttømming av kunstbegrepet, grunnet holdningens fundering i subjektive kriterier og personlige erfaringer, kamufleres i Greenbergs opprinnelige modernismeteorier av dennes popularitet og utstrekning. Greenbergs anerkjennelse som kunstkritiker vokste raskt, og gjennom hans anmeldelser i *Partisan Review* og *Nation* ble hans tanker om kunsten formidlet og overført til Amerikas kunstinteresserte befolkning. Slik ble Greenbergs idealer gjeldende langt flere enn ham selv, og teorien kan sies å ha fått status som foreskrivende i periodens bedømmelse av kunst. Når modernismeteorien begynner å fungere som en vidt akseptert rettesnor, unndrar den seg avslutningen som følger av den objektorienterte holdningens subjektivitetsproblem, men stagnerer likevel som en norm, og avslutter utviklingen på den måten. Dersom ikke Greenbergs teori hadde nådd ut til så mange, grunnet sin gode forklaringssevne for kunsten skapt forut for sekstitallet, ville det vært lettere å gjennomskue at den var normativ, basert på subjektive kriterier for kunst, og at teorien bare tilsynelatende var gyldig som forklaring av kunsten ville fortære blitt oppdaget.

Umuligheten av historieomskrivning

At modernismeteorien selv innebærer en avslutning av kunsten, enten fordi kunsten vil nå frem til det mål teorien fremsatte for den, fordi teorien blir en preskriptiv norm som medfører stagnasjon i kunsten og hindrer dens frie utfoldelse, eller fordi teorien er subjektivt basert og slik motvirker et allment grunnlag for kunsten, tilsier at en justering av narrativet, slik de fire presenterte teorietikerne har tilbudt i sine redegjørelser for kunsten, ikke er nok. For å unngå en situasjon der kunst er ubestemmelig, bør Greenbergs modernismeteorier snarere forkastes helt, til fordel for en alternativ forståelse og forklaring av kunst. I sin presentasjon av den formalistiske og den konseptuelle videreføring av modernismen, nevner De Duve selv erstatningen av det modernistiske narrativ som en mulighet, men beklager sin manglende oppfølging av forslaget. Andre steder nevner han imidlertid T.J. Clarks og Peter Bürgers

teorier som eksempler på ikke-greenbergske redegjørelser for kunsten fra atten- og nittenhundretallet, og langt flere kunne ramses opp.¹⁵⁶

Å erstatte Greenbergs modernisme med et annet, utbedret alternativ er imidlertid problematisk av flere grunner. Først kan det påpekes at de aspektene ved modernismen som skaper teoriens problemer, progresjonen og mylderet av ulike estetiske preferanser, er sentrale komponenter også i de fleste andre kunsthistoriske teorier.¹⁵⁷ Om deres tilstedeværelse i slike teorier i det hele tatt kan unnværes er tema for en viktig diskusjon. Denne problematikken skal likevel ikke undersøkes videre her, da en ytterligere vanskelighet i forbindelse med erstatningen av Greenbergs narrativ gjør diskusjonen overflødig i denne konteksten.

Et poeng det ikke taes høyde for i ulike alternativets avvisning av modernismeteorien, er nemlig dennes formende funksjon. Det har allerede blitt illustrert hvordan Greenbergs tanker har hatt en avgjørende påvirkning på senere teori, ved at hans forklaring av kunsten frem til sekstiårene aksepteres som et historisk faktum i de fire teoriene presentert i forrige kapittel, samt gjennom disse teoriens videreføring av modernismens komponenter når misforholdet mellom Greenbergs kunstforståelse og kunsten selv erkjennes. Videre kan det argumenteres for at modernismenarrativet også har hatt en formende påvirkning på kunstnerisk praksis. Ikke bare kunstpublikummet, men også skapende kunstnere, var nemlig blant leserne av Greenbergs innflytelsesrike essays og kritikker. De Duve beskriver blant annet ”Modernist Painting” som ”en slags estetisk *organon* for en hel generasjon av kunstnere”, og boken *Art and Culture* omtales som en bestselger blant de samme kunstnerne da den ble utgitt i 1961.¹⁵⁸ At Greenbergs teorier ble retningsgivende for kunstnerne og deres produksjon er derfor en sannsynlig antakelse, som bekreftes av deres egne uttalelser. I Carl Andres omtale av Frank Stellas *Stripe Paintings* hevdes det i modernistisk ånd at Stellas ”kunst utelukker det unødvendige”, og kunstneren berømmes fordi de maleriske sporene han setter på lerretet kun leder mot maleriet selv.¹⁵⁹ Tilsvarende mener den tyske kunstneren Günter Umberg at hans bilder ”reduces painting to the surface”, og de tilfredsstillende følger Greenbergs idealer.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Se Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 145-147, og Duve *Kant after Duchamp*, s. 23. For andre eksempler, se f. eks Stephen Banns kunsthistoriefremstilling i boken *Ways around Modernism*.

¹⁵⁷ Dette kan forøvrig bidra til å forklare at det også uavhengig av modernismeteorien, både kronologisk forut for dens formulering og tematisk på siden av den, finnes en hel rekke flere teorier om kunstens avslutning.

¹⁵⁸ Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 14.

¹⁵⁹ Ibid. s. 11

¹⁶⁰ Elkins, ”The Master Narratives and Their Discontents”, s. 78

Selv den kunsten som bryter med modernismens idealer kan regnes som fremprovosert av teorien selv, mer enn et bevis på teoriens tilkortkomning. Kosuths beskrivelse av sitt verk *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall* som en protest mot den formalistiske doktrinens ideal om det mediespesifikke, fordi verket er skapt i mellomrommet mellom kategoriene maleri og skulptur, eksemplifiserer at fjerning av Greenbergs estetiske kriterier kan betraktes som belegg for modernismeteorien fortsatte forming av kunst, om skapelsen den initierer så skjer i negerende form.¹⁶¹ Når modernismeteorien har vært så bevisst tilstede bak ulike kunstnerskap som det fremgår av disse eksemplene, gjøres teoriens påstander virkelige eller reele, og hvorvidt den i utgangspunktet var en teoretisk konstruksjon blir irrelevant. Grunnet sin sterke posisjon kan Greenbergs narrativ derfor ikke la seg utviske eller erstattes av andre alternativ, dets fremstilling av kunsten må heller betraktes og aksepteres som en del av den faktiske kunsthistorien.

Denne tanken om et dialektisk forhold mellom kunst og kunstteori taler midt imot Greenbergs egen oppfatning om at modernismens utviklingslogikk gjennom hele perioden var basert på spontane og ubevisste handlinger og hendelser. Dialektikken står i det hele tatt i sterk kontrast til den objektorienterte holdningens forestilling om kunstteorien som en sekundær og objektiv beskrivelse av en primær gruppe kunstverker, og tar avstand fra holdningens prinsipielle krav om å forkaste teorien straks den ikke kan forklare objektene. Tanken er snarere i tråd med den begrepsbaserte holdningen, som vektlegger kunstbegrepet ved å påpeke en relasjon mellom den kunstneriske produksjon og forutgående tanker og formuleringer om hva kunst er. Slik erkjennes teoriens viktighet, uavhengig av om den er fundert i en konvensjonell konstruksjon.

Det har altså oppstått en situasjon i kunsthistorien der det å erstatte modernismeteorien om kunst ikke er en aktuell mulighet, grunnet teoriens innflytelse på skapelsen av kunst. I tillegg fører begge de to alternativene som de Duve beskriver som de eneste mulige utveier fra modernismens krise til en kunstens avslutning, enten fordi kunst blir stående igjen som en rekke ubeskrivelige og usammenlignbare opplevelser, eller fordi kategorien kunst avsløres som en konstruert forestilling og dermed avsluttes. Hvordan denne situasjonen håndteres i samtidens kunsthistoriefag utgjør det sentrale tema i tekstens neste og siste kapittel.

¹⁶¹ Kosuth, "Art as Idea...", op.cit. s. 49. Se også Duve, *Kant etter...*, op.cit. s. 73 for lignende omtale av Donald Judds kunst som styrt av Greenbergs kunstteori, a contrario.

KAPITTEL IV

DAGENS KUNSTHISTORIEFAG

studier av kunstbegrep og visuelle objekter

I dette fjerde og siste kapittelet skal omtalen av den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningen til kunst endelig taes ut av historiens ramme. Her skal dikotomien mellom objekt og begrep heller relateres til samtiden, og sees i forhold kunsthistorisk forskning av i dag. At man i det hele tatt kan tale om et fortsatt eksisterende kunsthistoriefag og fortsatt pågående forskning innenfor disiplinen, kan virke overraskende etter det forrige kapittelets dystre konklusjoner. Til tross for påstandene der, om at de teoriene som har preget kunsthistoriefaget nødvendigvis får logiske problemer med å forklare kunst, videreføres likevel det tradisjonelle kunsthistoriske studiet. Teorier om kunsten utformes også i dag, og forskning som ikke finner spørsmål om kunstens rammer relevante, som heller velger å ta kunstens eksistens for gitt, pågår fremdeles. Dette eksemplifiseres ved at studier av verks materiale, stil eller formspråk, samt undersøkelser av deres ikonografiske innhold, og forskning på kunstneres biografier, intensjoner og tekniske særpreg, enda er relativt vanlige innfallsvinkler i kunsthistoriefaget.

På den annen side har faget i de siste tiårene også vært preget av store endringer, og flere kunstvitere har sågar proklamert et paradigmeskifte innenfor sin disiplin.¹⁶² Det virker naturlig og nærliggende å tenke at den omdefinierungsprosessen som da hevdes, finner sted som en følge av de vanskelighetene som ble påpekt i forrige kapittel. Denne slutningen

¹⁶² David Carrier er et eksempel på dette. Han omtaler et paradigmeskifte i sin artikkel ”Current Issues in Art History, Aesthetics, and Visual Studies”, se Holly & Moxey, *Art History, Aesthetics, and Visual Studies* s. 258. Forøvrig er slike uttalelser også en illustrasjon på hvordan sammenligningen mellom rådende kunstteorier og paradigmer er svært utbredt.

underbygges ved at man blant de nyeste tilnærmingene til kunsten kan peke på en rekke teorier som tilsynelatende har tatt inn over seg den omtalte kunstens umulighet, og som derfor presenterer seg som oppgjør med eller alternativer til det mer tradisjonelle kunsthistoriefaget og dets praksis. Særlig to eksempler på slike alternative kunsttilnærminger virker spesielt fremtredende i den samtidige forskningen på kunst, nemlig *visuelle studier* og det som her omtales under navnet *kritisk kunsthistorie*. Selv om disse to tendensene bidrar med flere nye innfallsvinkler til kunsten, vil det følgende kapittelet vise at de visuelle studiene og den kritiske kunsthistorien likevel fører den etablerte dikotomien mellom objektorienterte og begrepsbaserte holdninger til kunst med seg inn i dagens kunsthistoriske forskning.

I kunsthistoriefagets omdefineringssprosess står altså ulike prioriteringer av kunstverker og kunstbegrep fortsatt i et slags konfliktforhold til hverandre, nå som rivaliserende alternativer til den eldre kunsthistoriepraksis. I etterkant av de skissepregede redegjørelsene for visuelle studier og kritisk kunsthistorie, dagens objektorienterte og begrepsbaserte holdninger, vil det vises hvordan de to alternative holdningene selv vektlegges i den akademiske disiplinen kunsthistorie. En vurdering av den faktiske situasjonen i dagens kunsthistoriefag, av hvorvidt fagets prioritering av det objektorienterte og det begrepsbaserte er heldig og hensiktsmessig, vil foretaes gjennom forsøket på å nå det tekstens mål som ble antydnet i innledningen. Der ble det ytret et ønske om avslutningsvis å avgjøre de to nye tendensenes evne til å erstatte den tidligere kunsthistoriske praksis, og dermed ta stilling i et spørsmål om hvordan de to holdningene bør stå i forhold til hverandre i den samtidige og videre forskningen på kunst.

DEL I: KRITISK KUNSTHISTORIE – FORSKNING PÅ KUNSTBEGREPET

Dekonstruksjon og analyse av kunst og kunsthistorie

Kritisk kunsthistorie er ikke et helt etablert begrep, men komponert spesielt for denne teksten. Termen skal samlet sett betegne en kritikk av det tradisjonelle kunsthistoriefaget, dets praksis og grunnoppfatninger, men viser samtidig til to ulike former for angrep på disiplinen. For det første kan ordet kritikk referere til noe negativt nedbyggende, og for det andre til en mindre offensiv analyse eller undersøkelse. Grunnet disse betydningene viser termen kritisk kunsthistorie også til to ulike tilnærminger til det etablerte kunsthistoriefaget, som begge har tilkommet som originale bidrag i disiplinen etter sekstitallet. En kort kommentar om hver av komponentene vil umiddelbart følge, dette for å rettferdiggjøre betraktningen av dem som

viktige nedslag i den senere faghistorien, og for å danne en forståelse av hva kritisk kunsthistorie er, og dermed et grunnlag for den videre omtalen av tendensen som en helhet.

New Art History

I de første decenniene etter modernismens krise vokste det frem en økt masse kritiske tekster, som uttrykket en skepsis eller motstand overfor kunsthistoriens etablerte oppfatninger og metoder. Den aktuelle forskningen forbindes gjerne med syttiårenes politiske bevissthet, da kunsten ofte blir betraktet som kulturelt eller institusjonelt betinget i disse tekstene, og fordi verk studeres i forhold til sosiale, økonomiske og maktpolitiske strukturer og kontekster som de hevdes å inngå i.¹⁶³ Det mest kjente eksempelet på slike kritiske tilnærminger til kunsten er kanskje feminismens analyser, som påpeker at et ekskluderende likhetstegn mellom kunstnergeniet og det mannlige kjønn har skapt et fravær av kvinnelige kunstnere i kanon, og dermed ønsker en revidering av mesterverkshistorien. Videre har postkoloniale studier på lignende måte skapt bevissthet om at kunsthistorien utelukkende er konstruert fra et vestlig perspektiv, og følgelig fremmet et krav om innlemmelse av ikke-europeiske og ikke-amerikanske verk i beretningen om kunst. Det politiske perspektivet speiles også hos den britiskfødte kunsthistorikeren T. J. Clark, som på bakgrunn av marxistiske og sosiopolitiske oppfatninger erklærer seg som motstander av de godt etablerte metodene formanalyse og attribuering, og stiller seg skeptisk til skapelse og opprettholdelse av en kunstnerisk kanon.¹⁶⁴

Denne typen kontekstuell funderte tilnærminger til kunsten og dens historie relateres gjerne til den kunsthistoriske ”bevegelsen” *New Art History*, som Clark sågar oppfattes som en pådriver eller grunnlegger for. Samhørigheten mellom kunsthistoriekritikken og denne bevegelsen går blant annet frem gjennom følgende beskrivelse av den nye kunsthistorien:

[...] new art history is a capacious and convenient title that sums up the impact of feminist, Marxist, structuralist, psychoanalytical, and socio-political ideas on a discipline notorious for its conservative taste in art and its orthodoxy in research.¹⁶⁵

Begrepet om ny kunsthistorie, som først kom i bruk på det tidlige åttitallet, refererer imidlertid ikke bare til den dekonstruksjon og de krav om omdefinering som er nevnt over.¹⁶⁶ Som det

¹⁶³ Rees & Borzello (eds.), *The New Art History*, s. 2

¹⁶⁴ Clark, ”The Conditions of Artistic Creation”, s. 245

¹⁶⁵ Erichson, ”Review of Rees, A.L, & Borzelli, F., *The new art history*”, s. 251

¹⁶⁶ Harris, *The New Art History: A critical introduction*, s. 6.

ligger i betegnelsen, kan New Art History også henviser til mer positivt ladede forslag til gjenoppbygging av en ny og alternativ kunsthistorie. Det virker imidlertid hensiktsmessig, og for denne tekstens formål er det også nødvendig, å skille den store mengden direkte angrep på kunsthistoriefaget fra forslagene til forbedring.¹⁶⁷ I det videre benyttes derfor termen kritisk kunsthistorie, hvilket gjør det mulig å knytte den ransakende delen av New Art History til den historiografiske undersøkelsen av kunst.

Kunsthistoriografi

Den analyserende delen av kritisk kunsthistorie representeres av en spesiell tilnærming til kunsten som kalles kunsthistoriografi. Denne retningen skiller seg fra den mer offensive forskningen nevnt over, fordi man kan si at formålet med historiografiske studier kun er å oppnå økt kunnskap og bevissthet om hvilken plattform man står på og jobber ut fra når man bedriver kunsthistorisk forskning, heller enn å bryte ned denne plattformen i den grad at endring og erstatning nødvendigvis påkreves. De kunsthistoriografiske tekstene behandler således spørsmål om kunsthistoriens historie, om kunstbegrepets varierende innhold og utstrekning, både kronologisk og tematisk, og foretar undersøkelser av de ulike teoriene om kunstens opprinnelse og utvikling som har vært gjeldende i forskjellige perioder og miljøer.

Det kan hevdes at den historiografiske holdningen er eldre og mer bestandig enn den kritiske delen av New Art History, som nettopp ble knyttet til politisk tematikk, spesielt fra syttiårene. Faglig bevissthet og en kjennskap til disiplinens dannelse og historikk har alltid vært aktuelt i kunsthistorisk forskning. Likevel kan man påstå at historiografien er en tendens som i særlig stor grad har gjort seg gjeldende i de senere årenes kunsthistoriefag og preget dette. En rekke publikasjoner med titler som "The Historicity of Art" (McFee, 1980), *Art History's History* (Minor, 1994) og *The Art of Art History* (Preziozi, 1998), for å nevne noen få av svært mange, er håndfaste bevis på denne kunsthistoriske selvransakelse.

Samlet sett kan man si at den kritiske kunsthistorien søker økt kunnskap og sannhet om disiplinen kunsthistories innhold og historie. Begge komponentene i tendensen undersøker følgelig fagets tidligere forskningspraksis, dets utvelgelse av studieobjekt og dets tilnærming til dette, samt fagets egen utvikling. Disse kritiske blikkene på den etablerte kunsthistorien må antakelig relateres både til Derridas dekonstruktivism og Foucaults innflytelsesrike analyser

¹⁶⁷ Malcolm Barnard er i boken *Art, Design and Visual Culture* også av denne oppfatning, og velger der å erstatte *new art history* med *critical art history*, slik det vil gjøres her.

av ideologiske maktstrukturer på flere områder i samfunnet. Det må kunne sies å være visse likhetstrekk mellom Derridas betviling av rasjonaliteten ved språkets meningsinnhold, Foucaults relativisering av de absolutte sannheter, og måten den kritiske kunsthistorien undersøker sin egen historie på. Uavhengig av hvor offensive studiene er, om de ender opp i en avvisning av kunsthistoriske grunnelementer som formanalyse, attribuering, biografisk tolkning og kanon eller ei, så representerer den kritiske kunsthistoriens forskning i seg selv en teoretisk erstatning for disse tidligere kunstinterne og verksnære studier.

En begrepsbasert tendens

Kunstbegrepet som utgangspunkt

Den kritiske kunsthistorien kjennetegnes altså gjennom sine undersøkelser av den akademiske disiplinen kunsthistories praksis og historie. Ettersom det allerede i kapittel I ble vist at dette faget er bygget på et begrep om kunst, og at fagets utvikling har bestått i en tiltro til nye slike kunstdefinisjoner i tilfeller der et etablert begrep ble motbevist av kunsten, er forskning på kunstbegrepet det trekk som kanskje aller best kjennetegner den kritiske kunsthistorien.

Selvsagt utforsker denne tendensen i dagens kunsthistoriedisiplin også tidsepoker forut for det moderne kunstbegrepets dannelselse og den følgende etableringen av kunsthistorien som fag. I slike undersøkelser påføres gjerne forskerens eget kunstbegrep på perioden, ved at studiene behandler oppfatninger om de objekter han selv regner som kunst. Andre ganger undersøkes også oppfatninger om objekter som ikke korresponderer med verk og disipliner som faller inn under det moderne kunstbegrepet. Denne åpningen for flere historiske kunstbegrep impliserer imidlertid en forestilling om at kunst er det som til en hver tid har blitt oppfattet som kunst, og illustrerer i ytterligere grad hvordan kritisk kunsthistorie setter likhetstegn mellom kunst og definisjon, og at tendensen har kunstbegrepet, eller kunstbegrepene, som sitt studieobjekt.

Vektleggingen av begrepet om kunst fremfor objektene, og den kritiske kunsthistoriens avhengighet og fundamentering i kunstbegrepet når dette begrepet forutsettes for at det skal være et materiale å studere i det hele tatt, knytter tendensen både praktisk og prinsipielt til den begrepsbaserte holdningen til kunst. I denne holdningen var nemlig kunstbegrepet på samme måte foretrukket foran objektene, og et nødvendig utgangspunkt for forklaring av kunsten.

Selvstudium

Selv om kunstbegrepets sentrale rolle er den mest opplagte sammenligningsgrunn mellom kritisk kunsthistorie og den begrepsbaserte holdning, kommer den førstnevnte tendensens tilhørighet til denne siden av dikotomien mellom begrep og objekt også til uttrykk på andre måter. Dette gjelder blant annet et punkt som tilsynelatende utgjør en forskjell mellom den kritiske kunsthistorien og den begrepsbaserte holdning, slik denne tilkjenner seg i Danto og Kosuths teorier; der de to nevnte teoretikerne omtaler kunsten selv, er det tankene om kunsten som omtales i den kritiske kunsthistorien. Denne ulikheten viskes først og fremst ut gjennom likhetstegnet de eldre teoretikerne, som den nye tendensen, setter mellom kunst og begrep.

Videre forsvinner den antatte forskjellen fordi den beskrivelsen Danto og Kosuth gjør av den kunstneriske praksis kan sies å være et bilde på den kritiske kunsthistoriens praksis også. De to teoretikerne hevdet nemlig at kunsten stadig utforsker sin egen natur, og at den dermed står i et reflekterende forhold til sin egen historie. Som det gikk frem av kapittel II, var alle verk for Danto nye formuleringer av spørsmålet om kunstens vesen, mens Kosuth så hvert verk som et kortvarig svar på dette spørsmålet, som en midlertidig definisjon av kunsten. Den nyeste kunst stiller seg således utenfor det forutgående, og besitter et fullstendig overblikk over den tidligere kunstens historie. I den kritiske kunsthistorien står forskeren i samme relasjon til sin egen forskningshistorie som kunsten gjør til sin forhistorie i Danto og Kosuths teorier. Når tendensen har kunsthistorien selv som sitt forskningsobjekt, studerer og utvikler forskerne sin egen disiplin på tilsvarende måte som kunsten hevdes å gjøre. Den kritiske kunsthistorien kan derfor sies å være basert på samme forestilling om det selvreflekterende som man finner i det begrepsbaserte kunstsynet til Danto og Kosuth, og kan følgelig sees som en teoretisk gjenspeiling av eller motpart til innholdet i deres tanker om kunst.

Kunstintern kontekstualisering

Ved å påpeke at den kritiske kunsthistorien er selvreflekterende antydes også at denne tendensen, i likhet med den begrepsbaserte holdningen som definerer kunst kun i forhold til kunstforståelser, er fullstendig kunstintern. Dette er en implikasjon som ikke kan bli stående uten en viss modifikasjon. Som vist arbeider nemlig kritisk kunsthistorie ofte med å sette kunsten inn i kontekstuelle rammer og å analysere verkene i relasjon til perioden og miljøet som frembrakte dem. Avdekningene av kunsthistoriens konstruerte konvensjoner gjøres gjerne ved å betrakte kunsten fra politiske eller sosiologiske synsvinkler, heller enn fra et kunstinternt perspektiv. Feministiske og postkoloniale studier har allerede blitt fremhevet som

eksempler på dette, og videre kan nevnes studier som betrakter økonomiske strukturer, styreformer og klasseoppbygning som avgjørende for kunstneres muligheter og kunstens markedsverdi og produksjonsvilkår.¹⁶⁸ Disse sosiale og kulturgenerelle studiene av kunsten motvirker en karakterisering av kritisk kunsthistorie som kunstintern, og forkludrer også sammenligningen av denne nye tendensen og den begrepsbaserte holdningen til kunst.

All kontekstualisering av kunstverk gjøres imidlertid fordi den aktuelle kontekst er av betydning for verket, og hvorvidt en kunstverkens kontekstualisering av kunst virkelig finnes kan derfor diskuteres. Det må dessuten ikke glemmes at Danto og Kosuths begrepsbaserte kunstsyn også langt på vei forklarer kunst med utgangspunkt i kontekstuelle forhold. I deres teorier ble verkene satt i nær sammenheng med, og definert av, omkringliggende institusjonelle faktorer som museer og magasiner. Selv om det ikke er tvil om at den kritiske kunsthistorien i en rekke tilfeller trekker kontekstualiseringen mye lenger vekk fra kunstscenen selv enn de tidligere nevnte teoriene, holder denne tendensen seg også ofte innenfor en kunstintern undersøkelse av kunst. Dette understrekes blant annet av Griselda Pollock, som vil studere sammenhengene kunsten inngår i, eksempelvis ”production, criticism, patronage, stylistic influences, iconographic sources, exhibitions, trade, training, publishing, sign systems, publics, etc.”.¹⁶⁹ Alle disse kunstinstitusjonelle kontekstene er blant faktorene som ville definere kunst også etter Danto og Kosuths oppfatninger.

Også et siste punkt knytter den kritiske kunsthistoriens kontekstualisering til en begrepsbasert holdning. Den nye tendensens innrammende grep må sees som en nedtoning av de essensielle kjennetegn ved kunsten, og en økt konsentrasjon om bruken av kunst. Nettopp relativisering av vesensmessige forståelser gjennom henvisning til de bruksmessige sammenhenger som ord eller gjenstander inngår i, var Ludwig Wittgensteins viktigste bidrag til filosofien. I og med at Wittgenstein tidligere har blitt fremhevet som en inspirasjonskilde for begrepsbaserte teorier, utgjør han et sammenbindende ledd mellom denne holdningen og den kritiske kunsthistorien.

¹⁶⁸ Et feministisk studie kan også fungere som et konkret eksempel på dette, nemlig Linda Nochlins, ”Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?”. Her hevder Nochlin at sosiale og institusjonelle begrensninger er forklaringen på hvorfor det historisk sett har eksistert så få virkelig store, kvinnelige kunstnere.

¹⁶⁹ Pollock, ”Feminist Interventions in the Histories of Art”, s. 303

Negasjon av objekt og opplevelse

Ønsket om å gi kunsten en bred forklaringsgrunn og sette den inn i større strukturer er felles for den kritiske kunsthistorien og den begrepsbaserte holdningen generelt, og markerer en klar kontrast til den objektorienterte holdningen og dennes utgangspunkt i og konsentrasjon om verket og dets iboende kriterier. Den kritiske kunsthistoriens avstandtagen fra den objektorienterte holdningens prinsipper og verdier uttrykkes også når tendensen som nevnt har kunsthistorien eller kunstbegrepet som sitt primære studieobjekt, heller enn verkene selv. Av den grunn har kritisk kunsthistorie til og med blitt beskyldt for å ha mistet enkeltverkene helt av syne, en kritikk som også bekreftes av enkelte representanter for tendensen.¹⁷⁰ Det er verdt å merke seg at denne innrømmelsen selvsagt ikke dreier seg om at den kritiske kunsthistoriens tekster aldri handler om utvalgte verk. Snarere er det slik at i de tilfeller der den nye tilnærmingen til kunst virkelig nærmer seg kunstverk, så studeres dette objektet for å kunne si noe om oppfatningene og tolkningene av det, om de kunstforståelsene som knytter seg til det bestemte verket. Dette er tilstrekkelig for å se kritisk kunsthistorie som en negasjon av den objektorienterte, og som en bekreftelse av den begrepsbaserte holdningen til kunst.

Mens Greenberg og Kuspit i sine teorier vektla opplevelsen av verket og forholdet mellom kunsten og det betraktende subjektet, har den kritiske kunsthistorien dessuten motsatt blitt beskrevet både som "denigration of the visual" og "'ocularphobic' orthodoxy".¹⁷¹ Tendensens mer teoretiske tilnærming til kunsten fjerner den kvalitative og særegne opplevelsen av kunst. Med dette minner den igjen om den begrepsbaserte holdningen, og viser fellestrekk både med Dantos ikke-estetiske definisjon av kunst og Kosuths harselering over det dekorative. Den kritiske kunsthistoriens ulikskap med den objektorienterte holdningen tilkjennegir seg dermed ikke bare i den manglende interesse for selve kunstobjektet og dets formale egenskaper, den likegyldige holdning til estetisk erfaring og bedømmelse viser det samme.

Begrepsbaserte studier etter kunstens avslutning

Som det gikk frem i et tidligere kapittel, er det begrepsbaserte kunstsynet i utgangspunktet bygget på forestillingen om et kunstbegrep i stadig utvikling. Dette så man både i Kosuths teori om kunstens utvidende selvdefinering, og i Dantos forestilling om kunstens søken etter sitt eget vesen. I følge Danto ble denne utviklingen imidlertid ført til ende i sekstiårene, og

¹⁷⁰ Whiteley, "Readers of the lost art: visibility and particularity in art criticism", s. 107, og Alpers, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*", s. 283

¹⁷¹ Whiteley, op.cit. s. 99

om hans konkrete syn ikke deles, har det her blitt påpekt at den begrepsbaserte holdningen nødvendigvis medfører en kunstens umulighet likevel, både gjennom Kosuths stadig utvidelse av kategorien kunst og Dantos tanke om et oppnåelig mål for kunsten. Som en representant for kunstteorien etter modernismens krise og de nevnte teoretikernes forklaringer av denne, later den kritiske kunsthistorien til å ha innsett konsekvensene av de begrepsbaserte teoriene.

Den kritiske kunsthistoriens erkjennelse av kunstens umulighet kommer for det første til syne gjennom tendensens åpning for flere forskjellige oppfatninger av kunst, og studiet av disse som likeverdige. Relativiseringen har klare likheter med Kosuths inndeling av kunsthistorien i ulike paradigmer, og får også lignende følger for kunsten. Utvidelsen fra ett sant kunstbegrep til flere historisk eller kulturelt bestemte forståelser av kunstens vesen uttrykker nemlig at troen som den tradisjonelle kunsthistorien hadde på én korrekt forklaring av all kunst, og på en helhetlig kunsthistorie, er tapt. Både hos Kosuth og i den kritiske kunsthistorien vitnes det slik om en avsløring av kunst kun som en, eller flere, konstruerte eller konvensjonelle kategorier, uten en virkelig korrespondanse med en særegen objektgruppe i virkeligheten.

Også Dantos teleologiske versjon av kunstens avslutning eller umulighet kommer til syne i den senere tendensen. Ettersom erkjennelsen av det relative kunstbegrepet åpent innrømmes, ja man kan nesten si frontes, av den kritiske kunsthistorien, inntar denne et tilbakeskuende metaperspektiv i sin omtale av kunsthistoriefaget. Slik stiller tendensen seg overlegent utenfor eller i enden av en avsluttet historie, som den selv besitter et fullstendig overblikk over og står fritt til å oppsummere. På samme måte som Danto gjør i sin teori om kunsten, posisjonerer den kritiske kunsthistorien seg dermed på vannersiden av målstreken for kunstens utvikling og historie, og proklamerer kunsten, slik den hittil har blitt forstått, for tilbakelagt og avsluttet.

DEL II: VISUELLE STUDIER – FORSKNING PÅ VISUELLE OBJEKTER

Fremveksten og etableringen av fagfeltet ”visuelle studier”

Genealogiske undersøkelser av termen *visuelle studier* og begrepet for denne relativt nye tendensens studieobjekt, *visuell kultur*, knytter deres opprinnelse til de sene sekstiårene og

denne periodens voksende populærkultur.¹⁷² Enkelte ganger betraktes deres tilsynekomst også som reaksjoner frembrakt av denne kulturelle og materielle utviklingen. W.J.T. Mitchell, en av de fremste teoretikerne i arbeidet med de visuelle studiene og problemstillinger knyttet til denne tendensen, bekrefter tanken om studiets oppblomstring i perioden etter sekstitallet, når han ved årtusenskiftet hevder at "[A]mong the revolutions in higher education in the last twenty-five years has been an explosion of interest in visual culture".¹⁷³

Det var imidlertid først på det tidlige nittitallet at den nytenkende tendensen i forskningen på kunst ble etablert som et akademisk fag, da med Mitchell som en av utviklingens pionerer.¹⁷⁴ De visuelle studienes nedslag som en ny og viktig forskningspraksis med omfattende og betydningsfulle konsekvenser i den senere tids kunsthistoriefag, illustreres videre gjennom nittitallets økte antall publikasjoner med titler og innhold som henviser til visuelle studier som tilnæringsmåte, eller til den visuelle kulturen disiplinen studerer. Også konferanser der disse begrepene diskuteres har blitt arrangert relativt hyppig de siste tiårene. Eksempler på dette er Clark-instituttets konferanse "Art History, Aesthetics, Visual Studies", tidsskriftet *Octobers* tekstbaserte debatt "Questionnaire on Visual Culture", og NORDIK-konferansen "Tradition and visual culture".¹⁷⁵ I det nye årtusenet har studietilbudene for den aktuelle typen forskning dessuten fortsatt å vokse, først ved amerikanske universiteter, siden i andre deler av verden.

Å legitimere en påstand om visuelle studier som en aktuell tendens i senere forskning er altså ikke særlig problematisk. Å bestemme dens innhold er derimot ikke like enkelt. Hvilke tilnæringsmåter og forskningsmetodikk tendensen består av er nemlig mye diskutert, og praksisen lar seg derfor vanskelig definere. Michael Ann Holly og Keith Moxey, kjent for flere publikasjoner om emnet, hevder sågar at visuelle studier unndrar seg en definisjon.¹⁷⁶ Til tross for en slik påstand fra teoretikere med svært god kjennskap til den nyetablerte disiplinen, vil det i de følgende sidene pekes på enkelte trekk ved de visuelle studiene, som samlet gjør en forbindelse mellom disse og den objektorienterte holdningen til kunst naturlig.

¹⁷² Margaret Dikovitskaya ser for eksempel termen i bruk for første gang i boken *Towards a Visual Culture: Educating through Television* fra 1969. Se Dikovitskaya, *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*, s. 6

¹⁷³ Mitchell, "What is Visual Culture?", s. 298 (i Morra and Smith, "What is Visual Culture Studies?")

¹⁷⁴ Mitchell startet blant annet et kurs i "visuelle studier" ved universitetet i Chicago i 1995. Se Elkins, *Visual Studies: a skeptical introduction*, s. 7

¹⁷⁵ Bidrag fra disse konferansene kan leses i henholdsvis Holly & Moxey, Dikovitskaya, og på nettsiden http://nordik.uib.no/nordik2006/index_papers.html

¹⁷⁶ Holly and Moxey, op.cit. s. ix

Forbehold – forholdet mellom visuelle studier og kritisk kunsthistorie

Ettersom den begrepsbaserte og den objektorienterte holdningen til kunst har blitt fremstilt som hverandres kontraster gjennom hele denne teksten, antyder den varslede betraktningen av de visuelle studiene som objektorienterte at forholdet mellom denne nye tendensen og den begrepsbaserte, kritiske kunsthistorien er polariserende. Før sammenligningen begynner bør det imidlertid understrekes at relasjonen mellom de to nye tendensene er omdiskutert, og at skillet mellom samtidens begrepsbaserte og objektorienterte holdning ikke nødvendigvis er like klart som inndelingen av dem her skulle tilsi.

For eksempel er det et poeng i de visuelle studiene å sette studieobjektet inn i større kulturelle sammenhenger og strukturer. Særlig vektlegges sosiale og økonomiske komponenter, hvilket blant annet synliggjøres gjennom beskrivelser av den visuelle kulturen og betrakteren som produkt og forbruker.¹⁷⁷ Fokuset eksemplifiseres også av Malcolm Barnard når han forteller at hans bok *Art, Design and Visual Culture* vil analysere visuell kultur i forhold til en kapitalistisk økonomistruktur.¹⁷⁸ For å foreta slike kontekstualiseringer benytter de visuelle studiene seg av teorier som semiotikk, feminisme, postkolonialisme, poststrukturalisme og psykoanalyse.¹⁷⁹ Tendensens metodiske og teoretiske fundament beskrives derfor som basert på kunsthistorie, kulturstudier, og andre disipliner som filosofi, utøvende kunsthåndverk, historie, filmstudier, teater, klassiske fag, antropologi, psykologi og litteraturstudier.¹⁸⁰ Disse ulike innflytelsesforholdene, samt tendensens støtte i øvrige medie- og samfunnsvitenskapelige fag, illustreres i Walker og Chaplins skjematiske tabell over de visuelle kulturstudienes teoretiske inspirasjonskilder, hentet fra innledningen til boken *Visual Culture: an Introduction* (fig. 22).

Flere av de nevnte teoriene og forskningsfeltene står i klar relasjon til kritisk kunsthistorie og dennes studier av kunst som institusjonelt eller kulturelt betinget. Man kan derfor hevde at de visuelle studiene bygger videre på den kritiske kunsthistoriens teori og metode, at den sist nevnte tendensen er en forutsetning for de visuelle studienes fremvekst og videre forskning. Denne tanken om en glidende overgang mellom kritisk kunsthistorie og visuelle studier underbygges også av den siste tendensens ønske om å representere et alternativ til den tradisjonelle kunsthistorien. Som den russisk-amerikanske kunsthistorikeren Margaret

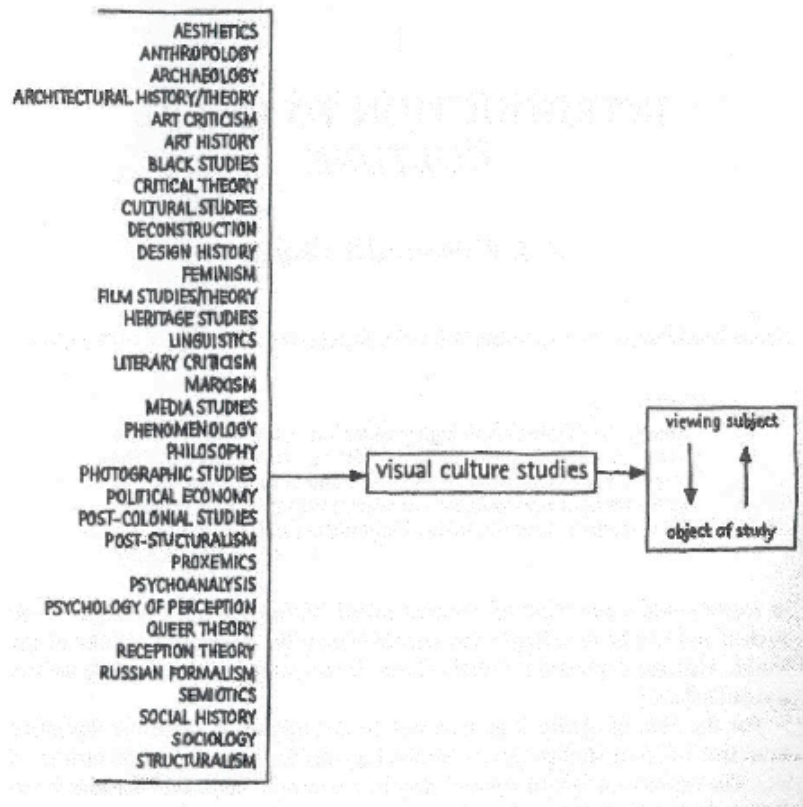
¹⁷⁷ Se eksempelvis Brian Goldfarbs uttalelse i Dikovitskaya, op.cit. s. 163

¹⁷⁸ Barnard, op.cit. s. 5

¹⁷⁹ Karlholm, "Tradition and Visual Culture in the Face of Contemporary Art", s. 6

¹⁸⁰ Se f.eks Elkins, *Visual Studies...*, op.cit. s. 4-5, og Bryson, Holly, and Moxey, "Introduction", s. xiii

Dikovitskaya uttrykker det; når visuelle studier er ”a critique of what has been valorized as art”, så er disiplinen i ferd med å bli ”a new historiography”.¹⁸¹ På tross av et uklart forhold mellom tendensene i dagens kunsthistoriefag, vil relasjonen mellom visuelle studier og den objektorienterte holdningen til kunst likevel diskuteres og argumenteres for i det videre.



22: Walker and Chaplin, skjema over de visuelle studienes teoretiske inspirasjonskilder

visuelle studier og estetikk

I Greenberg og Kuspits objektorienterte teorier om kunsten, var den estetiske erfaringen svært viktig. For dem utgjorde opplevelsen av et verk grunnlaget både for å bedømme kunsten kvalitativt, og for å skille kunstverk fra øvrige gjenstander. Av denne grunn ble det i kapittel II antydnet at den objektorienterte holdningen går tilbake til estetiske problemstillinger, og slik er uavhengig av den kunstvitenskapen som har vokst frem fra og med syttenhundretallet. Det råder ulike oppfatninger om hvorvidt de visuelle studiene kan sies å inneholde en tilsvarende vektlegging av estetiske egenskaper og estetisk erfaring.

¹⁸¹ Dikovitskaya, op. cit. s. 75. Redaktørene for boken *Interpreting Visual Culture*, Ian Heywood og Barry Sandywell, er forøvrig av samme oppfatning når de knytter visuelle studier til New Art History grunnet disiplinens ofte kritiske holdning til kunnskap basert på synet. Se Heywood og Sandywell, op.cit. s. x

Estetikkenes tilstedeværelse i visuelle studier

Flere av forskerne på visuell kultur mener selv at den kvalitative, estetiske bedømmelsen er et viktig kriterium for avgrensningen av visuelle studiers forskningsobjekt. De nevnte forfatterne Walker og Chaplin hevder for eksempel at diskusjoner rundt rangering og bedømmelse av kunsten er viktige, og har derfor fylt sin bok med flere tekster om estetisk tilfredsstillelse.¹⁸² Deres oppfatning deles i kunsthistorikeren Irene Winters påstand om at ”’sensory response and affective experience,’ the fundamental categories of aesthetics, are still relevant to understanding the visual culture”.¹⁸³ Malcolm Barnard er likevel den mest prinsipielle når han setter likhetstegn mellom det estetiske og det visuelle ved å hevde at alt som kan sees også har intensjon om å bli estetisk persipert, persipert som skjønt eller behagende.¹⁸⁴

At visuelle studier er opptatt av den estetiske erfaringen, illustreres også gjennom den genuine interessen som disiplinen tillegger både forutsetningene for betraktningen og det betraktende subjektets opplevelse av det kontemplerte. I sin utforskning av synserfaringen viser visuelle studier en spesiell interesse for relasjonen mellom subjektivitet og tolkning eller bedømmelse, et sentralt estetisk problemområde som også Greenberg behandlet i sine sene teoriarbeider. Mitchell går så langt som å hevde at de visuelle studienes konsentrasjon om betraktningen helt har overtatt for studiet av tingene selv.¹⁸⁵ Til tross for enighet med Mitchells påstand om betraktningens viktighet i studier av visuell kultur, vil det her argumenteres for og hevdes at kunstobjektet besitter en sentral rolle også i de visuelle studiene.

Nok en grunn til å hevde at de visuelle studiene kan forbindes med estetiske spørsmål, og at disiplinen opererer med estetiske kriterier i utvelgelsen av sine studieobjekt, fremmes av både James Elkins og Jeff Werner. Begge disse kunsthistorikerne hevder, om enn på bakgrunn av relativt overfladiske, kvantitative undersøkelser, at det innenfor visuelle studier er helt klare tendenser til normativitet, både når det gjelder de teoretiske figurer man støtter seg til, og de uttrykksformer, tema og objekter som omtales.¹⁸⁶ I følge Elkins er de mest studerte objektene

¹⁸² Se Morra & Smith, op.cit. s. 24, der Walker og Chaplins innledning er gjengitt.

¹⁸³ Holly and Moxey, op.cit. s. x. For lignende uttalelser, se Morra & Smith, op.cit. s. 223, og Dikovitskaya, op.cit. s. 186.

¹⁸⁴ Barnard, op.cit. s. 16

¹⁸⁵ Dikovitskaya, op.cit. s. 56, og Holly and Moxey, op.cit. s. xiv

¹⁸⁶ Elkins, *Visual Studies...*, op.cit. s. 36, og Werner, ”Visual Culture Studies; Re-thinking Practice and/or Re-establishing Canon?”.

eksempler på samtidskunst, film og reklame, eller hva han selv anser som *god* reklame, hvilket han tar som et tegn på at de visuelle studiene etablerer en ny og alternativ kanon.

Estetikens fravær i visuelle studier

Det finnes imidlertid også grunner til å betvile eller avvise sentraliteten av estetisk tematikk i visuelle studier. Professor i "visuelle kunster", Nigel Whiteley, er blant dem som gjør nettopp dette, når han i en tekst om kunstkritikk presenterer en distinksjon mellom opprettholdelse av tanken om visuell kvalitet og undersøkelse av visuelle karakteristika.¹⁸⁷ Den første siden i dikotomien representeres i følge Whiteley av tradisjonell kunsthistorie, mens de visuelle studiene kun analyserer formale kjennetegn i kunstverkene. På bakgrunn av en manglende kritikerfunksjon oppstår det dermed et skille mellom sistnevnte forskningsdisiplin og tidligere formalisme, Greenberg og Kuspits teorier inkludert.

Når de visuelle studiene faktisk omtaler det estetiske, tillegges dette begrepet dessuten en noe annen betydning enn den som ble fremholdt i Greenberg og Kuspits objektorienterte teorier. Hos disse to var det estetiske ment å representere noe allment og universelt gjeldende, som likevel kun kom til uttrykk gjennom singulære og flyktige estetiske opplevelser. I visuelle studier modifiseres eller fjernes imidlertid både det generelle og det umiddelbare aspektet. Som tidligere nevnt råder nemlig en tanke blant mange av forskerne på visuell kultur, om at estetiske verdier er bestemt av historiske eller kulturelle betingelser, og oppfatningen er også at blikket er kulturelt betinget, at erfaringen av det visuelle er kontekstuell, ideologisk og politisk, for å bruke Dikovitskayas ord.¹⁸⁸ Med dette forsvinner troen på en allmenn, estetisk smaksstandard, og de estetiske egenskaper blir skiftende heller enn evige og universelle. På den annen side oppstår en klar kontrast mellom den estetiske opplevelsens umiddelbarhet og den nye tendensens forklaring av visuelle artefakter gjennom henvisning til teoretiske rammer og historiske kontekster, en henvisning som nødvendiggjøres etter relativiseringen av de estetiske verdier og erkjennelsen av det situerte subjekt.

I spørsmål angående persepsjon, smak, skjønnhet og andre estetiske verdier, skiller de visuelle studiene seg dermed fra Greenberg og Kuspits teorier, og viser snarere enkelte likhetstrekk med den begrepsbaserte, kritiske kunsthistorien. Som nevnt i innledningen ville dette i en rekke teoretiske todelinger av etterkrigstidens tanker om kunst, deriblant de Duves,

¹⁸⁷ Whiteley, op.cit. s. 109

¹⁸⁸ Dikovitskaya, op.cit. s. 58

være tilstrekkelig for å avvise de visuelle studienes tilhørighet til den mer tradisjonelle, anti-konseptuelle siden av dikotomien. Dette er imidlertid ikke tilfellet i skillet mellom en objektorientert og en begrepsbasert holdning til kunsten, at en teori eller tilnærming er objektorientert innebærer ikke nødvendigvis at dens studier er fundert på estetiske verdier.

En objektorientert tendens

Heller enn et utgangspunkt i estetiske verdier, er det som gjør en oppfatning om kunst til en objektorientert teori at den primært teoretiserer direkte over objektene, ikke over forståelser av eller begrep om disse. De visuelle studiene har fått sitt navn av den ”empirien” tendensen undersøker, av studieobjektet visuell kultur. Visuell kultur er ensbetydende med visuelle artefakter eller objekter generelt, hvilket innebærer at de visuelle studiene nettopp er definert av, og slik har sitt utgangspunkt i objektene. Dermed kan de på prinsipielt grunnlag innskriveres under den objektorienterte holdning.

Over ble det påpekt at de visuelle studiene ofte kontekstualiserer sitt studieobjekt. Dette tilsier at objektet ikke står sentralt nok i visuelle studier til å sammenligne den nye tendensen med den objektorienterte holdningen, som i kapittel II ble beskrevet som lite interessert i å plassere sitt studieobjekt inn i et større system ved hjelp av samfunnskritisk og sosial teori og metodologi. I sine brede analyser ligner tendensen som sagt mer på kritisk kunsthistorie, som allerede er satt i sammenheng med den begrepsbaserte holdningen til kunst. Antagelsen om at objektet nedprioriteres i de visuelle studienes kontekstualisering er imidlertid ikke riktig, da objektet selv spiller en helt annen rolle her enn i den kritiske kunsthistoriens innramming av kunsten. I den kritiske kunsthistorien er en økt forståelse for kunsten og kunstbegrepet målet for analysen, og hensikten med å undersøke den bredere kontekst er til enhver tid å forklare hvorfor kunsten ble forstått på en viss måte og hvorfor kunstbegrepet hadde en bestemt utstrekning i ulike historiske perioder. Mens den kritiske kunsthistorien på denne måten interesserer seg for kunstens historie, må de visuelle studiene sies å være mer opptatt av det visuelle ved historien. Det vil senere gå frem at tendensen slik mister endel av fokuset på kunsten, men samtidig beholdes kunstverkene eller enkeltobjektene som studiets inngangsport og utgjør grunnlaget for forklaring av miljøet objektene oppsto i og kulturen mer generelt.¹⁸⁹ Det er som om de visuelle studiene ser historien gjennom det visuelle objektet. Denne

¹⁸⁹ De visuelle studiene har forøvrig blitt sterkt kritisert for nettopp dette, fordi kulturen analysene konstruerer et bilde av også må sees på som det analyserte verkets mulighetsbetingelse, hvilket gjør forskningen sirkulær. Se Barnard, op.cit. s. 34

funksjonen gjør Douglas Crimps påstand om at det er essensielt i visuelle studier å studere konkrete objekter, og å foreta nærlesninger av disse, lett å forstå.¹⁹⁰ Tross ulike intensjoner og hensikter med forskningen, dannes dermed også et praktisk fellestrekk mellom visuelle studier og den objektorienterte holdning, i deres felles utgangspunkt i og nærhet til objektet.

Objektorienterte studier etter kunstens avslutning

I forrige kapittel gikk det frem at Greenberg og Kuspits teorier brøt med den objektorienterte holdningens krav om alltid å gi objektene forrang, da teoriene avviste enkelte kunstverk fordi de ikke tilfredsstilte teoretikernes egne, estetiske preferanser. Deres objektorienterte teorier opplevde også vanskeligheter i forhold til det begrepsbaserte synet på kunst, igjen fordi deres definering av kunst var basert på estetiske dommer, og dermed åpnet for en subjektivitet som ødelegger for et allment kunstbegrep. Årsaken til problemene og den følgende avslutningen av kunsten, er i begge tilfeller de aktuelle teoriernes fundering i det estetiske. I og med at de visuelle studiene verken legger estetiske kriterier eller den estetiske erfaringens subjektivitet til grunn for sin forskning, tilfredsstiller tendensen det prinsippet om objektets prioritet som fremholdes i den objektorienterte holdningen til kunst, og skulle tilsynelatende kunne unngå de vanskelighetene og den kunstens skjebne som finnes hos Greenberg og Kuspit.

Det er helt korrekt at kunstens avslutning ikke opptrer som en uerkjent konsekvens av grunnleggende prinsipper i de visuelle studiene, slik tilfellet var i Greenberg og Kuspits teorier. Likevel synes tendensen å ha tatt innover seg at kunstens avslutning var en nødvendig følge av den pluralismen disse teoriene åpnet for. Denne erkjennelsen av problemene med å definere eller redegjøre for kunsten er et trekk de to samtidige tendensene i kunsthistoriefaget har felles, men de visuelle studiene forholder seg ganske annerledes til kunstens umulighet enn den kritiske kunsthistorien. Mens den sistnevnte tendensen isolerer seg fra det empiriske mangfoldet kunsten ikke lenger kan avgrenses fra, ligger denne pluralismen nemlig til grunn for de visuelle studiene, og utgjør nærmest en forutsetning for disiplinen.

De visuelle studienes pluralistiske utgangspunkt, og tendensens erkjennelse av kunstens død kommer til uttrykk gjennom dens brede forskningsfelt og dens mangfoldige studieobjekt, visuell kultur. Kategorien visuell kultur er ikke avgrenset til kunsten, snarere innlemmer den alle synlige gjenstander, og likestiller de objektene som tradisjonelt har blitt omtalt som kunst

¹⁹⁰ Dikovitskaya, op.cit. s. 135

med øvrige visuelle artefakter. Det nye omfanget av studieobjekter uttrykkes når Mitchell beskriver disiplinen forskningsfelt som ”the cultural construction of visual experience in everyday life, as well as in media, representations, and visual arts”.¹⁹¹ Tidligere i teksten har også film og reklame blitt omtalt som aktuelle objekter for visuelle studier, og man kan blant annet tilføye design, gamle familiefotografier, skjemaer og diagrammer, kart og illustrasjoner fra vitenskapelige eksperimenter. Til og med fremheves telefonen av kunstner og medieviser Brian Goldfarb som et godt objekt for visuell forskning, da denne, gjennom fraværet av visualitet, vekker visuelle assosiasjoner gjennom det auditive.¹⁹²



23: Harry Beck, London Underground Map, detalj, 1959



24: Fiat Bravo/Brava reklameannonse, 1997

Design og reklame er noen av de visuelle uttrykkene som de visuelle studiene forsker på.

Gjennom det brede nedslagsfeltet hva angår studieobjekt, vises det at visuelle studier trekker kunstkategoriens utvidelse og utvanning enda lenger enn de tidligere omtalte objektorienterte teoriene. I den nye tendensen er ikke kunstbegrepet bare åpnet og relativisert, men totalt forkastet. Dette er i tråd med en relativt vanlig oppfatning om at visuelle studier historiserer kunsthistorien ved å gå vekk fra, og si seg ferdig med, spørsmålet om hva kunst er.¹⁹³ Den nye tendensen forholder seg altså verken til kunstbegrepet eller til estetiske spørsmål i særlig grad, og dermed heller ikke til kunst spesielt. Så definitiv er avvisningen eller avslutningen av kunst her, at visuelle studier ikke kan betraktes som en egentlig kunstteori eller tilnærming til kunst. Omtalen av tendensen i denne teksten, og forståelsen av den som en objektorientert holdning til kunsten, berettiges likevel fordi de objektene som tidligere har falt inn under kunstbegrepet er blant tendensens forskningsobjekter. At oppfatningen av visuelle studier som

¹⁹¹ Dikovitskaya, op.cit. s. 57

¹⁹² Dikovitskaya, op.cit. s. 163

¹⁹³ Ibid. s. 185

en tilnærming til kunsten er utbredt vil også illustreres i tekstens følgende og avsluttende del, omhandlende disiplinens erstatning av det tradisjonelle kunsthistoriefaget i academia.

DEL III: SAMTIDENS VEKTING AV OBJEKT OG BEGREP

Begge de to tendensene i dagens kunsthistoriefag later til å ha innsett nødvendigheten av kunstens avslutning eller umulighet, slik denne ble omtalt i forrige kapittel. Grunnet kunstkategoriens ekskluderende karakter og diskutabile evne til å forklare de seneste visuelle uttrykk, avsløres den som en konstruert og konvensjonell størrelse, og anses derfor av visuelle studier og kritisk kunsthistorie for å være overflødig eller uanvendelig som redegjørelse for kunsten. Som nevnt tidligere fører dette kunsthistoriefaget inn i en omdefinierungsprosess, der behovet for nye måter å studere kunst på er tiltrengt. De nye tendensene er reaksjoner på dette, de tilbyr begge alternativer til tradisjonelt praktisert kunsthistorisk forskning, og innlemmes i stadig større grad under den akademiske disiplinen kunsthistorie.

Visuelle studier som kunsthistoriefagets viktigste utfordrer

Selv om det kan pekes på en rekke likheter mellom kritisk kunsthistorie og visuelle studier, kan det fortsatt hevdes at deres prioritering av objekt og begrep er ulik, hvilket opprettholder enkelte forskjeller dem imellom. Tendensenes grunnleggende ulike måter å forholde seg til kunsten på, medfører blant annet motsettende svar på spørsmålet om hvordan disiplinen kunsthistorie bør videreutvikles. Den kritiske kunsthistorien arbeider først og fremst med å undersøke den forutgående kunsthistoriske praksis, og studerer de forståelser av eller begreper om kunst som tidligere har vært regjerende. Forskning som går under navnet visuelle studier har derimot en mer oppbyggelig karakter, da den er orientert om å fortsette den praktiske undersøkelsen av visuell kultur. Disse studienes kritikk av kunsthistorien består dermed av en ny og annerledes tilnærming til forskningsobjektene, hvilket medfører at tendensen tilbyr et faktisk alternativ til den tradisjonelle kunsthistorien. Slik fremstår også studiet av visuell kultur som en mer reel og aktuell rival til den opprinnelige disiplinen, både til tross for og på grunn av deres fellesskap i en objektorientert holdning til kunsten.

At de visuelle studienes presentasjon av et alternativ til den tidligere kunsthistorien er bredt registrert i academia, bevises av de senere års hyppige diskusjoner over den nye tendensens status og posisjon som forskningsdisiplin. Enkelte stemmer i debatten har underkjent visuelle

studier som et særegent fagfelt, grunnet innhenting av metodisk og teoretisk inspirasjon fra svært mange og ulike akademiske disipliner. For disse har diskusjonen følgelig blitt omdannet til et spørsmål om hvorvidt studiet av visuell kultur hører til som en underdisiplin innenfor medievitenskapen, filmstudiene, kulturvitenskapen eller andre aktuelle fagområder. Mitchell velger å omgå denne problemstillingen når han hevder at visuelle studier bør fungere som en underordnet metode eller tilnæringsmåte i flere enkeltdisipliner, eller studeres som en introduksjon til alle de humanistiske fagene, eventuelt i kortere seminarer innenfor disse.¹⁹⁴

I og med at de visuelle studiene ligger spesielt tett opp til og nærmest overlapper med kunsthistoriefagets forskningsområde, er det likevel forholdet mellom disse disiplinene som i størst grad har vært et gjennomgående tema for diskusjon. En av de mer kjente debattene om relasjonen mellom studiet av visuell kultur og de tradisjonelle disiplinene foregikk under den allerede nevnte Clack Conference i 2001. På denne konferansen ble flere argumenter presentert både for en betraktning av visuelle studier som et supplement til kunsthistorien, og for å tenke de nye perspektivene som et erstattende alternativ. Hovedoppfatningen synes å være at forskning på kunst bør betraktes som en underkategori innenfor visuelle studier, en omstrukturering som fratrar kunsthistorien mye av sin opphøyede status. Andre representanter for den nye tilnærmingen mener at deres fagprofil bør erstatte kunsthistoriefaget fullstendig. For eksempel hevder den britiske kunsthistorikeren Marcia Pointon at visuell kultur, alle synlige, menneskefrembrakte artefakter, befinner seg innenfor kunsthistorikerens studiefelt.¹⁹⁵ Mieke Bal mener på tilsvarende måte at kunsthistorien, slik man hittil har kjent den, har feilet, og at den nye disiplinen har oppstått i kjølvannet av dette, som et alternativ til det tidligere.¹⁹⁶

Tanken om visuelle studier som en erstatning for kunsthistoriefaget kommer også tydelig til uttrykk i praksis, gjennom studietilbudene ved universiteter verden over. Mens historiografisk forskning på kunst i de fleste tilfeller kun undervises som kurs eller enkeltemner, blir visuelle studier stadig mer inkorporert eller overtaende i kunsthistoriedisiplinen. Også innenlands gjør denne trenden seg tydelig gjeldende. Mest eksplisitt går dette frem når Universitetet i Tromsø begrunner omdøpingen fra et kunsthistorisk til et kunstvitenskaplig institutt med at:

begrepet kunstvitenskap bedre dekker innholdet i den undervisningen og forskningen som drives ved faggruppen, enn den mer begrensede betegnelsen kunsthistorie. På samme måte som med

¹⁹⁴ Mitchell, "Showing Seeing: A Critique of Visual Culture", i Holly and Moxey, op.cit. s. 244-245

¹⁹⁵ Barnard, op.cit. s. 12-13

¹⁹⁶ Morra & Smith, op.cit. s. 269

søsterdisiplinen litteraturvitenskap, skal kunstvitenskap ikke kun oppfattes som et estetisk innrettet historiefag - navnet signaliserer til omverdenen, ikke minst til studentene, at faget rommer et studium av arkitektur, bilder og andre visuelle uttrykk sett i et samtidsperspektiv, i tillegg til det historiske perspektivet.¹⁹⁷

Stilling i debatten rundt visuelle studier og kunsthistorie taes også av Universitetet i Stavanger når dette har opprettet et bachelorprogram i kunst- og kulturvitenskap, der studiet av både tradisjonelle kunsthistoriske epoker og visuell kultur inngår som obligatoriske emner, og av Universitetet i Bergen, som har byttet ut de vanlige kunsthistoriske periodeinndelingene med studieemnene ”tidlig visuell kultur” og ”moderne billedkultur”.

En brukbar erstatning?

Innledningsvis ytret denne teksten et ønske om enkelte, avsluttende betraktninger omkring nødvendigheten, relevansen og det hensiktsmessige ved et objektorientert og et begrepsbasert kunstsyn i dagens kunsthistoriefag. I de følgende avsnitt vil dette ønsket oppfylles gjennom en vurdering av noen aspekter og konsekvenser ved de visuelle studienes pågående erstatning av tradisjonell kunsthistorie, en utvikling som også kan betegnes som en stadig økende orientering om objekter, på bekostning av problemstillinger rundt begrepet ’kunst’.

Fagfeltets sæpreg og selvstendighet

Det første som kort bør utforskes er hvorvidt de visuelle studiene i utgangspunktet fungerer som fagfelt eller forskningsdisiplin, uavhengig av tendensens forhold til kunsthistoriefaget. Det er en utbredt oppfatning at for å legitimeres som et virkelig fagfelt trenger en disiplin et særegent studieobjekt eller spesielle forskningsmetoder, en egen tilnærming til et materiale. Dette eksemplifiseres av Foucault, som må betraktes som en ekspert på dette området grunnet sine mange undersøkelser av både avgrensede fagområder og vitenskap som sådan, i hans uttalelse om at det som knytter en vitenskap sammen er studiet av det samme objekt.¹⁹⁸

Når det gjelder de visuelle studienes måte å tilnærme seg sitt objekt på, har metoder som semiotikk, feminisme, postkolonialisme, poststrukturalisme og psykoanalyse allerede blitt nevnt. Disse teoretiske innfallsvinklene deler tendensen med en rekke andre holdninger til vår kulturelle arv, og naturlig nok med alle de studieretningene Walker og Chaplin gjengir i sin tabell som de visuelle studienes inspirasjonskilder. I og med at tendensens metoder må sies å

¹⁹⁷ Sitatet er hentet fra Universitetet i Tromsøs nettsider: <http://www.hum.uit.no/kun/>. Merk forøvrig at dette er en ganske annen begrunnelse for bruken av ordet ’kunstvitenskap’ enn hva som ble lagt til grunn for bruken av den samme termen i denne tekstens første kapittel.

¹⁹⁸ Foucault, *Vetandets Arkeologi*, ss. 39-40

være interdisiplinære, kan de visuelle studiene vanskelig sies å oppfylle kravene om et fagområdes spesifisitet når det kommer til en særegen tilnæringsmåte.

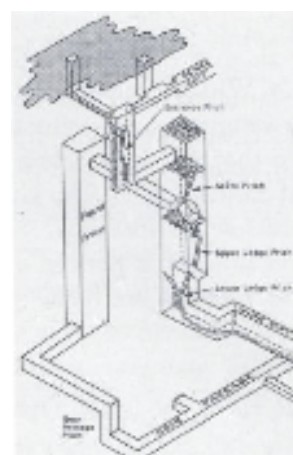
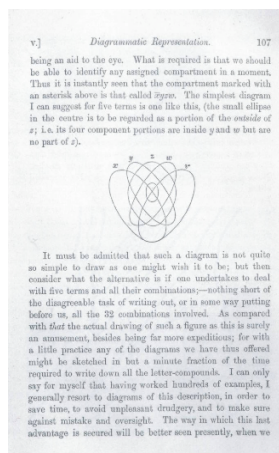
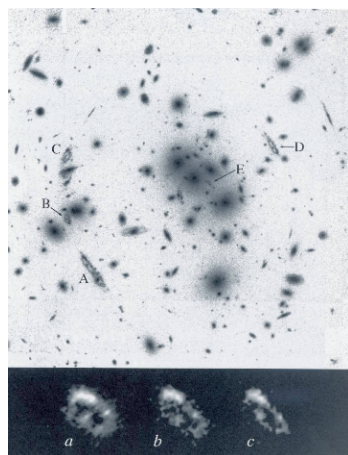
Også når det gjelder avgrensningen av et spesielt studieobjekt oppstår det visse problemer for de visuelle studiene, grunnet deres brede spekter av forskningsmateriale. Donald Kuspit er faktisk en av dem som påpeker dette, når han, i forbindelse med sin egen formulerte versjon av kunstens død, hevder at uten den eviggyldighet og universalitet som tilføres av estetisk substans, vil kunst, eller visuelle objekter generelt, ikke ha noen betydning utover å være et dokument fra sin tid. Kunstner og kunsthistoriker Charles Harrison hevder noe av det samme i sin uttalelse om at uten den estetiske smaksdommen til grunn, så vil undersøkelsen av det visuelle ikke fremstå som annet enn sosialantropologi.¹⁹⁹ De to fremmer et meget viktig poeng, for dersom visuelle objekter sees primært som et bilde på samfunnet eller kulturen de har sin opprinnelse i, slik tilfellet ofte er i de visuelle studiene, så vil visuell kultur likestilles med alle andre artefakter fra samme periode under en funksjon som historiske kilder. Når målet for studiene går utover det å fortelle noe om studieobjektet selv blir konteksten det egentlige studieobjekt, og gjennom den kulturkontekstuelle analysen får alle historiske fag dermed den historiske periode som sitt felles forskningsfelt.

Til tross for denne problematikken rundt de visuelle studienes omfangsrike studieobjekt, kan man ikke hevde at disiplinen opererer helt uten avgrensning. De ulike historiske fagene vil kunne skilles fra hverandre på grunnlag av en hovedkonsentrasjon om ulike produkter og fenomen i perioden, og visuelle studier vil for eksempel distansere seg fra litteraturstudier nettopp gjennom sin fokus på *visuell* kultur. Studieområdet, og ikke minst forskningskompetansen, vil til tider overlappes forskjellige disipliner imellom, men en mer spesifikk avgrensning enn den de visuelle studiene opererer med kan likevel kanskje ikke kreves eller forventes, spesielt ikke når det estetiske har blitt avfeid som et problematisk defineringskriterium for den utvalgte kategorien kunst. Man kan derfor si at visuelle studier er et tilfredsstillende avgrenset forskningsfelt. Dette er imidlertid ikke ensbetydende med en forestilling om at den nye disiplinen kan erstatte kunsthistoriefaget.

¹⁹⁹ Baldwin, Michael, Harrison, Charles, and Ramsden, Mel, "Art History, Art Criticism and Explanation", s. 261

Studier utover kunsthistoriens domene

Det er allerede stadfestet her at visuelle studier ikke forholder seg til det kunstbegrepet den tidligere kunsthistoriedisiplinen var bygget på og siden har kretset rundt. Som både tidligere og nettopp antydnet, medfører dette en utvidelse i gruppen av forskningsobjekter som faller under disiplinens interessefelt, i forhold til hva tilfellet var i den tradisjonelle kunsthistorien. Fra et moralsk perspektiv er de visuelle studienes brede studiefelt en klart fordelaktig vending sammenlignet med den tidligere, mer avgrensede kunsthistorien. Dette aspektet ved tendensen har derfor blitt berømmet for flere positive og spennende følger.²⁰⁰ Dens svært lite selektive og ekskluderende holdning opphever for eksempel hierarkiet mellom ”høy” og ”lav” kunst, profilen fører til at tidligere oversette verk og sjangre, som kunsthåndverket, kan innlemmes i de visuelle studienes forskningsfelt, og likestilles med de klassiske greske skulpturer og med historiemaleriet. Gjennom demokratiseringen av kunstfeltet oppnår de visuelle studiene også en innlemmelse av verk funnet mindreverdige av eldre kunsthistorie, grunnet skaperens kjønn, geografiske opprinnelse eller tilhørighet og økonomiske betingelser, og tar slik sett fatt i den kritiske kunsthistoriens ankepunkt og oppfordringer i praksis.



25: Avbildning gjennom teleskoplins 26: Diagram fra boken *Symbolic Logic* 27: Kart over en hule

Illustrasjoner, skjema og modeller hentet fra andre vitenskaper er eksempler på visuelt materiale som tilhører de visuelle studienes utvidede forskningsfelt. Disse bildene er alle fra introduksjonsbøker til emnet.

Om de visuelle studienes enorme og svært varierte empiriske materiale har flere interessante konsekvenser, og om det vide studieobjektet ikke er problematisk i forhold til disiplinens status som selvstendig disiplin, så er dette likevel en vanskelighet når det gjelder erstatningen

²⁰⁰ Blant annet hevder Goldfarb at et udefinert forskningsobjekt kan være positivt, da dette krever at studenter og forskere selv definerer, hvilket vil gjøre dem mer bevisste i forhold til sin egen forskning, og bidra til endring og dynamikk på feltet. Dette løsningsforslaget gjeninnfører imidlertid estetikkens subjektivitetsproblematikk, og fører tilbake til et relativt kunstbegrep og et ubegrenset forskningsområde. Se Dikovitskaya, op.cit. s. 170

av kunsthistoriefaget til fordel for visuelle studier. Objektet som utforskes i den nye disiplinen er jo langt mer omfattende enn i det eldre faget, og av denne grunn har de visuelle studiene blitt omtalt som "bildwissenschaft", i kontrast til "kunstwissenschaft" eller en mer tradisjonell kunsthistorie.²⁰¹ Den manglende korrespondansen mellom disiplinene innrømmes også av flere tilhengere av visuelle studier. Blant annet var en av de avsluttende konklusjonene etter Clark-konferansens diskusjon av forholdet mellom kunsthistorie og de nye, visuelle studiene at "the commitment of visual studies to the study of all forms of visual production, without reference to a criterion of selection or judgement, seemed potentially unproductive".²⁰²

Utslettelse av kategorien kunst

Selv om visuelle studier forholder seg til en mye større gruppe forskningsobjekter enn eldre kunsthistorie gjør, så forsker den nye tendensen likevel på objekter som ville omfattes av en tradisjonell kunstdefinisjon, og det er diskutabelt hvorvidt disse objektene, eller verkene, da behandles som en egen gruppe. Mulighetene er tilsynelatende prinsipielt til stede for en slik særegen tilnærming, da de visuelle studiene kan utforske eldre verker slik disse opprinnelig ble mottatt og forstått. Eksempelvis kan tendensen jobbe med estetiske problemstillinger, og blant annet spørre om de samme objekter har gitt tilsvarende opplevelser for mennesker i ulike miljøer og perioder. Eventuelt kan intensjon eller funksjon utforskes i forbindelse med de visuelle artefaktene, og visuelle studier har dermed grunnlag for å trekke opp grenselinjer mellom billedmateriale som primært er illustrasjoner til vitenskapelige eksperimenter, og verk skapt for gallerisfæren eller for å tilfredsstille betrakteren estetisk.

Et ankepunkt mot visuelle studier som et substitutt for den kunsthistoriske forskningen er imidlertid at disiplinen har et ensidig fokus på det billedlige, og ignorerer eller utelukker følgelig tekst-, lyd- og interdisiplinært basert kunst fra sin forskning.²⁰³ Tendensen opererer dermed med en inndeling, og ekskludering, som går helt på tvers av kunstbegrepets og kunsthistoriefagets tradisjonelle avgrensninger. Visuelle studier kan av denne grunn ikke forstå og forklare de objekter som faktisk er frembrakt i henhold til kunstbegrepet eller kunstinstitusjonen, eller med den hensikt å tilfredsstille estetisk, som en egen gruppe. Dette er

²⁰¹ James Elkins gjorde en slik sammenligning under sin forelesningsrekke ved Universitetet i Bergen 18.02.2008

²⁰² Holly and Moxey, op.cit. s.xvi-xvii

²⁰³ Denne kritikken rettes bla av Thomas Gunning, se Dikovitskaya, op.cit. s. 69, og av Thomas Crow i den etter hvert så legendariske "Questionnaire on Visual Culture" presentert i *Octobers* sommerutgave fra 1996. Debatten fra *October* er gjengitt som et kaptittel i den tidligere referte boken av Morra & Smith.

problematisk fordi en rekke verk er skapt, og skapes fortsatt, som kunst, og refererer til begrep om kunst eller til tidligere kunstverk av både visuell og alternativ karakter. Denne innsigelsen speiler et argument som brukes av de visuelle studiene selv, nemlig at en rekke av de gjenstander som kunsthistorien studerer opprinnelig ble produsert for andre kontekster, eksempelvis for religiøse formål. Studiet av dem som kunst yter ikke objektene rettferdighet heter det videre i argumentet, som altså også kan omformes og rettes mot visuelle studier.

At kunsthistorien og de visuelle studiene forsker på forskjellige objekt kan sies å gjøre dem usammenlignbare, hvilket medfører at den ene disiplinen vanskelig kan aksepteres som et substitutt for den andre. Å erstatte kunsthistoriefaget, som er bygget opp rundt et kunstbegrep, med en forskning som tilnærmer seg øvrige artefakter på samme måte som kunsten, som gjør det irrelevant at forestillingen om kunst lenge har eksistert som et viktig fenomen i vestlig kulturhistorie, og slik forneker både faget den skal erstatte og opprinnelsen til en hel del av det materialet som studeres, virker både uheldig, lite hensiktsmessig og logisk umulig.

Begrepsbasert videreføring av kunsthistorien

Tidligere i teksten gikk det frem at den kritiske kunsthistorien delte de visuelle studienes oppfatning om kunstens konvensjonelle karakter, og den følgende umuligheten av å utpeke en gruppe virkelige kunstverk. Likevel forneker ikke den kritiske kunsthistorien at kunsten har eksistert som en sentral referanseramme og en viktig kategori i vesten i flere hundreår, slik dens objektorienterte motpart kan sies å gjøre. Tvert om innrømmes forestillingen om kunsten å ha hatt en stor overbevisningsevne og en betydningsfull funksjon, og tendensen har gjort det til sin primære oppgave å forske på nettopp denne kategorien kunst og de ulike forståelsene av den. Slik forholder den kritiske kunsthistorien seg til et avgrenset studieobjekt, og fremstår dermed som et selvstendig forskningsområde.

Den kritiske kunsthistoriens undersøkelser av kunsthistoriefagets historie og kunstbegrepets ulike utforminger, tilfredsstillende dessuten det kravet Foucault stiller til en vitenskap hvis studieobjekts særegenhet er betvilt, nemlig at videre forskning må dreie omkring spørsmål om hvordan objektet har blitt forstått, studert og analysert til ulike tider, heller enn studier av objektet selv.²⁰⁴ Følgelig vil Foucaults oppfatning antakelig være at de historiske studiene den kritiske kunsthistorien gjør av det ”sekulariserte” eller avmystifiserte fenomenet kunst står

²⁰⁴ Foucault, op.cit. ss. 39-40

som en naturlig fortsettelse på den tidligere skrevne historien om kunsten. Ettersom denne tendensen bringer den tradisjonelle kunsthistoriens forutsetninger og grunnprinsipper videre inn i samtiden ved å ha disse som sitt studieobjekt, kan man være enig med det synspunkt som her er tilskrevet Foucault, nemlig at den kritiske kunsthistorien utgjør en vel så god erstatning for den opprinnelige disiplinen kunsthistorie som de visuelle studiene.

Begrep og objekt – behovet for et ”både og”

Når kunsthistoriefaget fortsatt står overfor en tiltrengt omdefinering, er kanskje spørsmålet om hvorvidt de objektorienterte, visuelle studiene på den ene siden, eller den begrepsbaserte, kritiske kunsthistorien på den andre, egner seg best som erstatning eller videreføring av den tidligere disiplinen, et konstruert og unødvendig valg. For en fullverdig erstatning av den kunsthistorieforskningen som har vært praktisert innen academia, trengs en videreføring av begge de holdningene til kunst som denne teksten har sett representert i den kunstteoretiske historie. Dette er også en nødvendighet for å kunne gi en helhetlig forståelse av både den klassen av objekter som har blitt omtalt som kunst, og definisjonene som har samlet dem.

Den kritiske kunsthistorien og de visuelle studiene har ulike funksjoner i forbindelse med ivaretagelsen av kunsten, eller forestillingene om kunsten, en ivaretagelse som må være den viktigste oppgaven for det fremtidige kunsthistoriefaget. De to nye tendensene kan derfor sies å utfylle hverandre, og i samspill danne fundamentet for videre kunsthistorisk forskning. Den kritiske kunsthistoriens oppgave er å utforske de oppfatninger og begrepsmessige sannheter som har eksistert om kategorien kunst og dens utvikling, og tendensen har slik den viktige oppgaven med å forvalte kunstens historie. Visuelle studier fortsetter derimot forskningen på de objektene som ville falt under et kunstbegrep dersom troen på et slikt var opprettholdt. Disse objektene eksisterer like fullt uavhengig av kunstbegrepets sannhetsgehalt, uavhengig av deres status som kunst eller visuell kultur, og kanskje er den sistnevnte tendensens demokratiske undersøkelse den eneste mulige og korrekte måten å tilnærme seg visuelt materiale på, ettersom tanken om kategorien kunsts konvensjonelle karakter er såpass utbredt.

For å videreføre det tradisjonelle kunsthistoriefaget og for å opprettholde forståelsen av dets opprinnelige studieobjekt, kunsten, er kunsthistorieforskningen i tiden fremover derfor avhengig av både den kritiske, dog konserverende kunsthistorien, og de mer praktisk rettede visuelle studiene. Kanskje lyder denne konklusjonen som et opplagt kompromiss, men behovet for den som en påminnelse er like fullt tilstede, ettersom den pågående redefineringen

av kunsthistoriefaget later til å vektlegge og prioritere den objektorienterte tendensen på bekostning av den tilbakeskuende refleksjon over begrepet kunst. De tilbakelagte sidene representerer selv en kritisk, analyserende tilnærming til kunsten og oppfatninger av denne, og kan slik sett sies å representere den begrepsbaserte holdningen til kunst. Denne teksten kan følgelig betraktes som et bidrag i forsøket på å endre den faktiske utviklingen i samtidens kunsthistoriefag, en endring som synes nødvendig for å oppnå det ønskede og tiltrengte kompromisset mellom den objektorienterte og den begrepsbaserte holdningen til kunst.

LITTERATURLISTE

I tillegg til tekster som er direkte referert i teksten, inneholder litteraturlisten enkelte andre verk som indirekte har hatt stor innflytelse på prosjektet.

A

- Alpers, Svetlana, "Interpretation without Representation, or, The Viewing of *Las Meninas*" [1983]. I Fernie, Eric (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, New York; Phaidon, 2001 (ss. 281- 290)

B

- Bal, Mieke, "Dead Flesh, or the Smell of Painting". I Bryson, Holly and Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover; Wesleyan University Press, 1994 (ss. 365- 383)
- Baldwin, Michael, Harrison, Charles, and Ramsden, Mel, "Art History, Art Criticism and Explanation" [1981]. I Fernie, Eric (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, New York; Phaidon, 2001 (ss. 259- 280)
- Bann, Stephen, *Ways around Modernism*, New York; Routledge, 2007
- Barnard, Malcolm, *Art, Design and Visual Culture: an Introduction*, London; Macmillan Press LTD, 1998
- Beardsley, Monroe, *Aesthetics from Classical Greece to the Present. A Short History*, Tuscaloosa, Alabama; The University of Alabama Press, 1966
- Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford; Oxford University Press, 1989 [1962]
- Bryson, Holly and Moxey, "Introduction". I Bryson, Holly and Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover; Wesleyan University Press, 1994 (ss. xv-xxix)
- Buchloh, Benjamin H.D., "Conceptual art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions" [1989]. I Alberro, Alexander and Stimson, Blake (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts; the MIT press, 1999 (ss. 514-537)
- Bø-Rygg, Arnfinn, ""Sunday in Breadth"". I Melberg, Arne (ed.) *Aesthetics at work*, Oslo; Unipub forlag, 2007 (ss. 9-28)

C

- Carroll, Noel, "Danto, Style and Intention", i *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53,3 (spring 1995) (ss. 251-257)

- Cherry, Deborah, "Art history visual culture". I Cherry, Deborah (ed.), *Art: History: Visual: Culture*, Malden; Blackwell Publishing, 2005 (ss. 1-15)
- Clark, T.J., "The Conditions of Artistic Creation" [1974]. I Fernie, Eric (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, New York; Phaidon, 2001 (ss. 245- 253)
- Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New York; Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1996

D

- Danto, Arthur C., "The Artworld" [1964]. I Lamarque & Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*, Oxford; Blackwell, 2004 (ss. 27-34)
- Danto, Arthur C., *The transfiguration of the commonplace*, Massachusetts; Harvard UP, 1981
- Danto, Arthur C., *The philosophical disenfranchisement of art*, columbia up, 1986
- Danto, Arthur C., *Beyond the BrilloBox: the visual arts in post-historical perspective*, New York; Farrar, Straus & Giroux, 1992
- Danto, Arthur C., *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*, Princeton, N.J.; Princeton University Press, 1997
- Danto, Arthur C., *Philosophizing art: selected essays*, Berkeley, Calif.; University of California Press, 1999
- Danto, Arthur C., *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley an Los Angeles, California; University of California Press, 2000
- Danto, Arthur C., *The abuse of beauty : aesthetics and the concept of art*, Chicago, Ill.; Open Court, 2003
- Danto, Arthur C., *Kunstens Avslutning*, Oslo; Pax Forlag, 2006
- Dickie, George, "A Tale of Two Artworlds". I Rollins, Mark (ed.), *Danto and his critics*, Cambridge, Massachusetts; Blackwell Publishers, 1993
- Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, Cambridge, Massachusetts; The MIT Press, 2005
- Duve, Thierry de, *Clement Greenberg between the lines: including a previously unpublished debate with Clement Greenberg*, Paris; Dis Voir, 1996
- Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*, Cambridge, Massachusetts; The MIT Press, 1996
- Duve, Thierry de, *Kant etter Duchamp*, Oslo; Pax Forlag, 2003

E

- Elkins, James, *Stories of Art*, New York; Routledge, 2002
- Elkins, James, *Visual Studies: a skeptical introduction*, New York; Routledge, 2003
- Elkins, James, *Master narratives and their discontents*, London; Routledge, 2005
- Emt, Ewa Jeanette (red.), *Konsten och konstbegreppet*, Stockholm; Raster Förlag, 1996
- Erichson, Mary, "Review of Rees, A.L. & Borzelli, F., *The new art history*". I *Studies in Art Education*, Vol. 31, No. 4 (Summer, 1990) (ss. 151-152). Hentet 20.10.2008, fra:
[http://www.jstor.org/sici?sici=00393541\(199022\)31%3A4%3C251%3ATNAH%3E2.0.CO%3B2-W](http://www.jstor.org/sici?sici=00393541(199022)31%3A4%3C251%3ATNAH%3E2.0.CO%3B2-W)
- Eriksen, Trond Berg, "En overflødig kunstfilosofi?". I *Morgenbladet* nr. 22, 2. – 8. juni 2006 (s. 31)

F

- Flatebø, Gudrun, *Konseptkunstneren Joseph Kosuth: Teori og praksis i perioden 1965-1978*, Oslo; Universitetet i Oslo/ [G. Flatebø], 2006
- Foucault, Michel, *Vetandets Arkeologi*, Staffanstorp; Bo Cavefors Bokförlag, 1972 (kap. I-II, ss. 5- 47)

G

- Gjesdal, Kristin, " Ved begynnelsen på kunstens avslutning. Kristin Gjesdal i samtale med Danto". I *Samtiden* 4, 2002 (ss. 95-104)
- Gombrich, E.H., "Norm and Form: The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals". I Gombrich, E.H., *Norm & Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London; Phaidon Press Limited, 1971 (ss. 81-98)
- Gombrich, E.H., *Verdenskunsten*, Oslo; H. Aschehoug & Co, 1996
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 1 "Perceptions and Judgements, 1939-1944" (O'Brian, John (ed.)), Chicago; The University of Chicago Press, 1986
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 2 "Arrogant Purpose, 1945-1949" (O'Brian, John (ed.)), Chicago; The University of Chicago Press, 1986
- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 3 "Affirmations and refusals, 1950-1956", (O'Brian, John (ed.)), Chicago; The University of Chicago Press, 1993

- Greenberg, Clement, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4 "Modernism with a Vengeance, 1957-1969" (O'Brian, John (ed.)), Chicago; The University of Chicago Press, 1993
- Greenberg, Clement, *Homemade Esthetics: observations on art and taste*, New York; Oxford University Press, 1999
- Greenberg, Clement, *Late Writings* (Morgen, Robert C. (ed.)), Minneapolis; University of Minnesota Press, 2003
- Greenberg, Clement, *Den modernistiske kunsten*, Oslo; Pax Forlag A/S, 2004
- Grimen, Harald, "Kuhns teori om vitenskaplege revolusjonar". I Larsen, Stein Ugelvik (red.), *Teori og metode i samfunnsfaga*, Oslo; Det Norske Samlaget, 1999 (ss. 31-44)

H

- Harris, Jonathan, "Introduction". I Harris, Jonathan (ed.), *The New Art History: A critical introduction*, London; Routledge, 2001 (ss. 1-34)
- Harrison, Charles, "Conceptual art and critical judgement" [1990]. I Alberro, Alexander and Stimson, Blake (eds.), *Conceptual art: a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts; the MIT press, 1999 (ss. 538-545)
- Heyerdal, Grete Børsand, "Trekking ved Hegels estetikk". I Winther, Truls og Langholm, Odd Inge (red.), *Estetikk fra Platon til våre dager*, Oslo; Tanum-Nordli, 1977(ss. 151-176)
- Heywood, Ian, and Sandywell, Barry, "Introduction: explorations in the hermeneutics of vision". I Heywood, Ian, and Sandywell, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London; Routledge, 1999 (ss. ix-xviii)
- Holly, Michael Ann, "Wölfflin and the Imagining of the Baroque". I Bryson, Holly and Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover; Wesleyan University Press, 1994 (ss. 347-364)
- Holly, Michael Ann, and Moxey, Keith, *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Massachusetts; Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002
- Holm, Evelyn, *It depends on the conception: estetikk og konseptualisme i amerikansk kunst og kunstteori*, Bergen; Universitetet i Bergen/ [E. Holm], 1998

J

- Johannessen, Kjell S., "Vitenskapsfilosofi og fagkonsepsjon". I *Teatervitenskapelige studier*, nr. 1, Bastiansen, Tor (red.), "Vitenskapsfilosofi og grunnlagsproblemer i teatervitenskapelig forskning", Bergen; Universitetet i Bergen, 1983 (ss. 60-111)

- Johannessen, Kjell S., "Wittgenstein og estetikken". I Brock, Steen & Schanz, Hans-Jørgen (red.), *Imod forstandens forhekselse – en bog om Wittgenstein*, Aarhus; Modtryk, 1990 (ss. 75-106)

K

- Kant, Immanuel, *Kritikk av dømmekraften (I utvalg)*, Oslo; Pax Forlag A/S, 1995
- Karlholm, Dan, *Handböckernas konsthistoria: om skapandet av "allmän konsthistoria" i Tyskland under 1800-talet*, Stockholm/Stehag, Brutus östlings Bokförlag Symposion, 1996
- Karlholm, Dan, "Tradition and Visual Culture in the Face of Contemporary Art". hentet 21.05.2008, fra: http://nordik.uib.no/nordik2006/index_papers.html
- Kjørup, Søren, *Æstetiske problemer: En indføring i kunstens filosofi*, København; Munksgaard, 1971
- Kleiner, Fred S., Mamia, Christin J., Tansey, Richard G., *Gardner's Art Through the Ages*, United States of America; Thomson Wadsworth, 2001
- Kosuth, Joseph, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (Guercio, Gabriele (ed.)), Cambridge, Massachusetts; The MIT Press, 1991
- Kristeller, Paul Oscar, *Konstarternas moderna system*, Stockholm; Raster Förlag, 1996 [1951]
- Kristensen, Hans Dam, *Forskydningens Kunst: Kritiske bidrag til kunsthistoriens historie*, København; Multivers Forlag, 2001
- Kuhn, Thomas S., *Vitenskapelige revolusjoners struktur*, Oslo; Spartacus, 2002
- Kuspit, Donald B., *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison, Wisconsin; The University of Wisconsin Press, 1979
- Kuspit, Donald B., *Psycostrategies of Avant-garde Art*, New York; Cambridge University Press, 2000
- Kuspit, Donald B., *The Dialectic of Decadence: Between Advance and Decline in Art*, New York, Allworth Press, 2000
- Kuspit, Donald B., *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, New York; Cambridge University Press, 2000
- Kuspit, Donald B., *The End of Art*, New York; Cambridge University Press, 2004

L

- Lang, Berel (ed.), *The Death of Art*, New York; Haven Publications, 1984

- Lund, Jørgen, *Gjenstand, verk, bilde: Kunstteori og tingestetikk på 1900-tallet*, Bergen; upublisert, 2008
- Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, Oxford; Phaidon Press Limited, 1982 [1980]

M

- Melville, Stephen, "Greenberg, Clement", i Kelly, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York; Oxford UP, 1998
- Melville, Stephen, "Essay Review: Kant after Greenberg". I *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, No 1 (Winter, 1998) (ss. 67-74)
- Meyer, Siri (red.), *Estetikk og Historisitet*, Bergen; Universitetet i Bergen, 1990
- Morra, Joanne, and Smith, Marquard (eds.), *What is Visual Culture Studies?*, Vol I i *Visual Culture : Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, New York; Routledge, 2006

N

- Netteland, Grete, "CSCL- et paradigme i Kuhns forstand eller...?". I *Notat*, nr. 10/2004, Sogndal; Høgskulen i Sogn & Fjordane, 2004. Hentet 14.10.2008, fra: www.hisf.no/no/content/download/6579/55094/file/HSF_notat_2004_10.pdf
- Nochlin, Linda, "Varför har det inte funnits några stora kvinnliga konstnärer?" [1971]. I Lindberg, Anna Lena (red.), *Konst, Kön och Blick*, Stockholm; Nordstedts Förlag AB/ePan, 2003 (ss. 23- 52)

O

- Onians, John, "Art History, *Kunstgeschichte* and *Historia*" [1978]. I Fra Fernie, Eric (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, New York; Phaidon, 2001 (ss. 254-258)
- Osborne, Peter, "Art beyond aesthetics: philosophical criticism, art history and contemporary art". I Cherry, Deborah (ed.), *Art: History: Visual: Culture*, Malden; Blackwell Publishing, 2005 (ss. 171-190)

P

- Pollock, Griselda, "Feminist Interventions in the Histories of Art" [1988]. I Fernie, Eric (ed.), *Art history and its methods: a critical anthology*, New York; Phaidon, 2001 (ss. 296-313)

R

- Rees, A.L., & Borzello, F. (eds.), *The New Art History*, London; Camden Press, 1986
- Rewald, John, *The History of Impressionism*, New York; The Museum of Modern Art, 1961

S

- Sandywell, Barry, "Specular grammar: the visual rhetoric of modernity". I Heywood, Ian, and Sandywell, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London; Routledge, 1999 (ss. 30-56)
- Schiller, Friedrich, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, Oslo; Solum Forlag A/S, 2001
- Summers, David, "Form and Gender". I Bryson, Holly and Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover; Wesleyan University Press, 1994 (ss. 385-411)
- Stolnitz, Jerome, "'Beauty': Some stages in the history of an idea". I *Journal of the History of Ideas*, 22. Årgang, nr. 2 (1961), Lancaster (Pennsylvania) & New York (ss. 185- 204)

T

- Thorkildsen, Åsmund, *Joseph Kosuth og amerikansk Konseptualisme*, Oslo; Kunstneres Hus, 1995
- Townsend, Dabney, "Taste". I Kelly, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, New York; Oxford UP, 1998 (ss. 355-359)
- Tveit, Nina, *Donald Kuspit vs. Clement Greenberg: Samsvarer Kusbits tolkning av Greenbergs teori om "modernism" med Greenbergs beskrivelse av teorien i "Modernist Painting"?*, Oslo; Universitetet i Oslo/ [N. Tveit], 2006

V

- Vilks, Lars, *Konst & Konster*, Malmö, Wedgepress & Cheese, 1987
- Vilks, Lars, "Om kvalitetsbegreppet i konsten". I *Rapport*, nr. 22/2000, Lund, Christian, Mangset, Per og Aamodt, Ane (red.), "Kunst, kvalitet og politikk", Oslo; Norsk kulturråd, 2001 (ss.33-40)

W

- Wallenstein, Sven-Olov, *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*, Stockholm; Eriksson & Ronnefalk AB, 2002
- Wallenstein, Sven-Olov, *Bildstrider: Föreläsningar om estetisk teori*, Göteborg, Alfabeta Anamma, 2001
- Weitz, Morris, "The Role of Theory in Aesthetics" [1964]. I Lamarque & Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art : The Analytic Tradition*, Oxford; Blackwell, 2004 (ss. 12-18)
- Welch, Adam, "The End of Art by Donald Kuspit", i *Ceramics: Art and Perception*, no. 57, 2004 (s. 100)
- Werner, Jeff, "Visual Culture Studies; Re-thinking Practice and/or Re-establishing Canon?", hentet 21.05.2008, fra: http://nordik.uib.no/nordik2006/index_papers.html

- Whiteley, Nigel, "Readers of the lost art: visibility and particularity in art criticism". I Heywood, Ian, and Sandywell, Barry (eds.), *Interpreting Visual Culture. Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, London; Routledge, 1999 (ss. 99-122)

Nettsider med uspesifisert forfatter:

- Universitetet i Tromsø, "Fra kunsthistorie til kunstvitenskap – faget endrer navn", hentet 20.10.2008, fra: <http://www.hum.uit.no/kun/>

Enkelte egne tekster fra studietiden ved Universitetet i Bergen har også vært til inspirasjon:

- Fra KUN204: "Konflikt på sekstitallets kunstteoretiske felt – faktisk foreslåtte og eventuelt egnede tolkninger" (Våren 2005)
- Fra FILE201: "Kunstdefinisjonens annen funksjon" (Høsten 2005)
- Fra Kun 302: Hjemmeeksamen om bruk av kunsthistorisk materiale utenfor kunsthistoriefaget (Våren 2007)

BILLEDLISTE

- 1: Édouard Manet, *Olympia*, 1863. Olje på lerret, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paris.
Hentet fra Kleiner, Mamia, Tansey, *Gardner's Art Through the Ages*, s. 897
- 2: Jackson Pollock, *Number 1*, 1948. Olje på lerret, 172,7 x 264,2 cm, Museum of Modern Art, New York.
Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 229
- 3: Tizian, *Venere di Urbino*, 1538. Olje på lerret, 165 x 119 cm, Galleria degli Uffizi, Firenze.
Hentet fra Kleiner, Mamia, Tansey, *Gardner's Art Through the Ages*, s. 671
- 4: Morris Louis, *Gamma Delta*, 1959-60. Syntetisk polymer på lerret, 261 x 387,35 cm, Whitney Museum of American Art, New York.
Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 248
- 5: Jules Olitski, *Thigh Smoke*, 1966. Akryl på lerret, 424,2 x 235 cm, First National Bank Art Collection, Seattle.
Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 252
- 6: Robert Morris, Installasjon, The Green Gallery, New York, 1964-5. Photograph Courtesy of Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
Hentet fra Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, s. 140
(Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, Oxford; Oxford UP, 2000)
- 7: Donald Judd, *Untitled*, 1966-8. Rustfritt stål og plexiglass, 86,4 x 86 cm. Reproduced courtesy of Milwaukee Art Museum, Wisconsin.
Hentet fra Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, s. 136
- 8: Joseph Beuys, *Coyote*, performance, 1974. Fotografi av Caroline Tisdall, C DACS, 2000.
Hentet fra Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, s. 87
- 9: Tom Wesselmann, *Great American Nude No.99*, 1968. Olje på lerret, 152,4 x 205,7 cm, Sidney Janis Gallery, New York.
Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 297
- 10: Frank Stella, *Marquis de Portago*. Første versjon, 1960. Aluminiumspanel, 237,5 x 181,6 cm, P.E.
Hentet fra Duve, Thierry de, *Kant etter Duchamp*, s. 9
- 11: Joseph Kosuth, *Clear Square Glass Leaning*, 1965. Letraset på glass, hvert glass 122 x 122 cm, Giuseppe Panza di Biumo Collection, Milano
Hentet fra Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, s. 201

12: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Klapp-stol i tre, fotokopi av stol, forstørret ordboksdefinisjon av 'stol', stol: 82 x 37,8 x 53 cm, fotografi: 91,5 x 61,1 cm, tekstpanel: 61 x 61,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

Hentet fra Kleiner, Mamia, Tansey, *Gardner's Art Through the Ages*, s. 1090

13: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917. Porselensurinal og emaljemaling, fotografi av Alfred Stieglitz, Sidney Janis Gallery, New York.

Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 132

14: Andy Warhol, *Brillo-, del Monte- og Heinz-esker sammen*, 1964. Silketrykk på tre, 44 x 43 x 35,5 cm, 33 x 41 x 30 cm, og 24 x 41 x 30 cm. Privat samling, Brüssel.

Hentet fra Danto, *Kunstens avslutning*, s. 33

15: Andy Warhol, *Brillo-eske*, 1964. Detalj fra skulptur av diverse kartonger. Silketrykk på treplate. 44 x 43 x 35,5 cm.

Hentet fra Danto, *Kunstens avslutning*, s. 32.

16: Dantos style matrix fremstilt skjematisk.

Hentet fra Danto, *After the End of Art* fra 1997, s. 163

17: Mark Rothko, *No. 8*. 1952. Olje på lerret, 204,5 x 172,7 cm, Collection of Mr and Mrs Burton Tremaine, Meriden, Connecticut.

Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 241

18: Barnett Newman, *Covenant*, 1949. Olje på lerret, 121,3 x 151,4 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

Hentet fra Lynton, *The Story of Modern Art*, s. 240

19: Eric Fischl, *The Old Man's Boat and the Old Man's Dog*, 1982. Olje på lerret, 213.4 x 213.4 cm. Mary Boone Gallery, New York.

Hentet fra Hopkins, David, *After Modern Art 1945-2000*, s. 215

20: Odd Nerdrum, *Tvillingene*, 1998. Olje på lerret. 190 x 256 cm

Hentet fra Petterson, *Odd Nerdrum: Historieforteller og selvavslører*, s. 233

(Petterson, Jan Åke, *Odd Nerdrum: Historieforteller og selvavslører*, Oslo; Aschehoug, 1998)

21: Anne Truitt, *Valley Forge*, 1963. Malt tre, 154 x 152 x 30,5 cm.

Hentet fra Duve, Thierry de, *Kant etter Duchamp*, s. 69.

22: Walker and Chaplin, skjema over de visuelle studienes teoretiske inspirasjonskilder.

Hentet fra innledningen til deres bok *Visual Culture: an Introduction* fra 1997, gjengitt i Morra and Smith, *Visual Culture: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, s. 22

23: Harry Beck, London Underground Map, detalj, 1959.

Hentet fra Elkins, James, *Visual Studies: a skeptical introduction*, s. 181

24: Fiat Bravo/Brava reklameannonse, 1997.

Hentet fra Barnard, Malcolm, *Art, Design and Visual Culture: an Introduction*, s. 145

25: Avbildning gjennom teleskoplinsje, fra *Astrophysical Journal*, 1996.

Hentet fra Elkins, James, *Visual Studies: a skeptical introduction*, s. 165

26: Logisk diagram, fra boken *Symbolic Logic* av John Venn, 1881.

Hentet fra Elkins, James, *Visual Studies: a skeptical introduction*, s. 183

27: Kart over en hule, fra *Transactions of the Cave Research Group of Great Britain*, 1970.

Hentet fra Elkins, James, *Visual Studies: a skeptical introduction*, s. 184

