

Eva Løveid Mølster

ET BILDE HOLDT OSS FANGET

En revurdering av George Dickies institusjonelle kunstteori

Hovedoppgave i filosofi
Filosofisk institutt, Universitetet i Bergen
Våren 2001

Selv finner jeg forståelse av selve innholdet i de motstridende oppfatninger særlig verdifull, uansett de historiske krefter som gjør at menneskene snart drives i retning av én oppfatning, snart i retning av en annen.

Arne Næss: *Filosofiens Historie 2*, s. 5.

Forord

Jeg har vært nysgjerrig på Dickies institusjonelle kunstteori siden jeg første gang hørte om den våren 1992 på mellomfag i estetisk filosofi ved Universitetet i Bergen. Mellomfagsoppgaven min handlet om den institusjonelle kunstteorien og ble et skoleeksempel på det jeg i denne hovedfagsoppgaven kaller den allmene oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien. Kort sagt: der tok jeg utgangspunkt i *Art and the Aesthetic* og viste hvorfor mye av det Dickie argumenterte for ikke var rimelig nok, mens rosinen i mellomfagspølsa var åpenbarelsen av sirkulariteten i Dickies definisjon av kunstbegrepet. Kanskje var det nettopp det tilsynelatende åpenbare i den institusjonelle kunstteoriens urimelighet som gjorde at jeg ble spesielt interessert i å undersøke teorien nærmere? Interessen for Dickie og den institusjonelle kunstteorien økte i hvert fall ytterligere da jeg studerte estetikk ved Uppsala Universitet høsten 1992 og våren 1993. Det overrasket meg at estetiska institutionens framstilling av Dickies teori var langt på vei identisk med den jeg hadde fått i Bergen - til tross for at de to instituttene var så forskjellige i valg av pensum og at de hadde så ulike programmer for opplæring.

Denne hovedfagsoppgaven er resultatet av stor vilje, akademisk sett uheldige omstendigheter, og mye trass. Jeg begynte å arbeide med oppgaven da jeg bodde i Trondheim høsten 1996. Fire og et halvt år, tre kontinenter og to barn senere avslutter jeg arbeidet i Tokyo våren 2001. Det er mange jeg har å takke for at arbeidet nå kan avsluttes. Først vil jeg takke professor George Dickie for vennlig imøtekommenhet og for verdifulle kommentarer i forbindelse med vårt møte i Pittsburg, Pennsylvania, våren 1997. En spesielt stor takk til veilederen min, professor Kjell S. Johannessen ved filosofisk institutt, Universitetet i Bergen, for interkontinental hjelp og for svært verdifulle rettelser av både faglig og språklig art. Takk til Miyuki Abe som hjalp meg å finne fram i tidsskriftsamlingen til estetisk institutt ved Kunstuniversitetet her i Tokyo (Tokyo Geijyutu Daigaku), og takk til Anne Heyerdahl og Simo Säätelä (Universitetet i Bergen) som har kommet med nyttige filosofiske innspill. Jeg vil også takke Marites Cortado, Åse Berit Glomså, Cecilia Bäckentorn Johannesson, Svend Haakon Kristensen, Caroline de Maisonneuve, og Mika Tomiyama for ulike former for praktisk hjelp, inspirerende samtaler eller moralsk støtte. Takk også til de ansatte ved filosofisk institutt ved NTNU i Trondheim for at jeg fikk plass på lesesalen høsten 1996 og våren 1997, og

takk til styret ved filosofisk institutt, universitetet i Bergen, for å ha vist forståelse for min spesielle situasjon her i Japan.

Tokyo, 26. april 2001

Eva Løveid Mølster

Innhold

Forord		s. 3
Kapittel 1	INNLEDNING	
	1.1. Den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori	s. 6
	1.2. Problemstillinger og framgangsmåte	s. 9
	1.3. Kilder	s. 11
Kapittel 2	TEORIEN	
	2.1. Utviklingen av den institusjonelle kunstanalysen	s. 13
	2.2. Kunsten å definere (Teorifase I)	s. 19
	2.3. Den institusjonelle kunstteorien (Teorifase II)	s. 21
	2.4. Fra innrømmelse til framheving (Teorifase III)	s. 25
	2.4.1. En ny teori	s. 25
	2.4.2. Fire endringer	s. 30
	2.4.3. Fire antagelser	s. 33
	2.5. Sirkulariteten som selvstendighetsfaktor	s. 35
Kapittel 3	KRITIKKEN	
	3.1. Ulike faser, ulike interesseområder	s. 40
	3.2. Med teorien i sikte (Kritikkfase I)	s. 43
	3.3. Polemikk og følelser (Kritikkfase II)	s. 48
	3.4. Avskjedsstemning (Kritikkfase III)	s. 60
	3.5. Det teoretiske landskapet: analytisk kunstfilosofi	s. 66
	3.5.1. Visjoner og nytenkning i et analytisk klima	s. 67
	3.5.2. Språk, analyse og selvtilit	s. 72
	3.5.3. Dickies umulige prosjekt	s. 74
Kapittel 4	DIALOGEN	
	4.1. Den institusjonelle kunstteorien <i>qua</i> dialogisk forløp	s. 77
	4.2. Taktiske tilnærminger	s. 83
	4.3. Teoriens kjerne	s. 89
	4.4. Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”	s. 95
	4.4.1. Argumentet som forsvant	s. 95
	4.4.2. Klassifisering før vurdering	s. 104
	4.5. Kunstfilosofiens bilder	s. 108
Vedlegg	Kritiske artikler	s. 113
	Kunstnere	s. 116
	Liste- og tabelloversikt	s. 118
	Sitater på originalspråket	s. 119
Kilder	Forkortelser	s. 134
	Oppslagsverk	s. 134
	Litteratur	s. 135

1.1 Den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori

Med betegnelsen ”den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori” menes den oppfatningen som i stor grad styrer lesningen og tolkningen av Dickies teori i dag. Hovedtrekkene i denne oppfatningen er framfor alt en negativ holdning til Dickies definisjon av ”kunstverk” samt en positiv holdning til det institusjonelle aspektet ved teorien. Begge disse momentene er å finne i Lars-Olof Åhlbergs artikkel ”Concepts and Conceptions of Art” fra 1993:

Ikke desto mindre synes jeg at Dickies institusjonelle teori peker i riktig retning. For den betrakter kunsten som et sosialt og kulturelt fenomen. Men teorien tar likevel feil fordi den bare konsentrerer på ett aspekt ved kunsten som et kulturelt fenomen, nemlig kunstens institusjonelle ramme. Dessuten er den institusjonelle teoriens forestilling om en institusjon temmelig overflatisk, og selv om kunst kan betraktes som en institusjon så skal ikke kunst defineres i institusjonelle ord.¹

Som vi ser var Åhlberg positiv til det institusjonelle aspektet ved kunsten, men han var negativ til Dickies definisjon og således til selve *utførelsen* av den institusjonelle kunstteorien. Vi skal snart se at definisjonen var den institusjonelle kunstteoriens største problem sett fra kritikernes synspunkt.

En av de vanligste innvendingene mot Dickies definisjon av kunstens natur var at den var *begrensende* for kunsten. Oswald Hanflings argumenter fra 1992 belyser dette nærmere. Hanfling kalte Dickies formulering om å tildele status som kandidat for verdsetting, en klausul. Ifølge Hanfling følger det av klausulen at kunstverk er objekter som stilles ut i kunstgallerier, oppføres i konsertsaler eller publiseres på trykk. Hanfling argumenterte videre:

Men kan det ikke finnes et kunstverk som ikke har fått en slik behandling? La oss anta at noen maler et bilde, komponerer et stykke musikk, eller skriver et dikt og at disse verkene aldri blir utstilt eller framført for et publikum. Følger det dermed at de ikke er kunstverk? Blir de kunstverk bare når de settes fram for verdsetting? Denne usannsynlige konklusjonen synes å følge av Dickies teori.²

Hanflings vurdering av Dickies definisjon hviler på en feiltolkning av den institusjonelle kunstteorien. Hanfling tolket teorien som én teori og ikke som en utvikling av én teori i ulike versjoner.³ Hanfling tok utgangspunkt i *Art and the Aesthetic* og omtalte den som

¹ Åhlberg (1993, jf. litteraturlista i denne oppgaven) s. 152.

² Hanfling (1992) s. 25.

³ Jf. Matraes (2000) s. 242 der det vises til Hanfling (1999).

Dickies teori. Poenget med at Dickie foretok endringer i teorien, som blant annet å ta bort formuleringen ”tildele status” fra definisjonen av ”kunstverk” i *The Art Circle* for nettopp å unngå misforståelser som Hanflings, kommer således ikke fram. Dermed er det ikke nødvendigvis riktig at Dickies teori impliserer det som Hanfling pekte på. For eksempel ligger det, ifølge Dickies definisjon av ”kunstverk”, flere forutsetninger til grunn for kunstverket enn at det presenteres for et publikum. Et annet aspekt som Hanfling ikke tok hensyn til i vurderingen av den institusjonelle kunstteorien var også at definisjonen, ifølge Dickie (i *The Art Circle*), ikke skulle leses som en definisjon i tradisjonell forstand. Hanfling mistet med andre ord flere aspekter ved teorien når han bare fokuserte på én versjon.

Tilsvarende grunnlag for å misforstå den institusjonelle kunstteorien finner vi i Richard Shustermans *Pragmatist Aesthetics* fra 1992. Ifølge Shusterman var Dickies definisjon av ”kunstverk” formet etter ideen om at definisjoner er refleksive og de ”deler inn” og at hovedmålet med en definisjon er å fange opp nåtidens forståelse av kunst heller enn å utdype eller forbedre den.⁴ Dickies teori forutsetter, ifølge Shusterman, at kunsten er et bestemt område med objekter som kan skilles ut fra andre objekter. Definisjonens oppgave blir således å være en verbal formulering som fanger opp ”alle og bare de objektene som ville bli kalt kunst ifølge den aksepterte forståelsen i dette området.”⁵ En slik definisjon blir, ifølge Shusterman, utfordret ved at man undersøker definisjonens virkefelt:

Slik viser definisjonen seg å være enten for vid eller for snever; definisjonens motiverende ideal er den perfekte dekning, og det passer således godt å kalle den ”omslagsteorien”. På samme måte som gjennomsliktig matpapir gjør det, åpenbarer, inneholder og bevarer slike kunstteorier objektet sitt – vår kunstforståelse. De omdanner ikke denne forståelsen på noen betydningsfull måte; og de forsterker eller begrenser heller ikke vår forståelse eller vår bruk av kunsten, bare tilfeldigvis.⁶

Ut fra de presiseringer om definisjonens rolle som Dickie foretok i *The Art Circle* (jf. avsnitt 4.3), tar Shusterman feil i sin analyse av Dickies definisjonsideal. Det er nærliggende å anta at følgende oppfatning hos Shusterman ligger til grunn for denne feiltolkningen:

⁴ Shusterman (1992) s. 39.

⁵ Shusterman (1992) s. 39.

⁶ Shusterman (1992) s. 40.

Dickie reformulerte senere sin institusjonelle teori i *The Art Circle* (...). Den grunnleggende tilnæringsmåten ble imidlertid ikke endret, og i denne (...) sammenhengen er den tidlige, innflytelsesrike versjonen mer passende.⁷

Shusterman, som Hanfling, tok for gitt at den institusjonelle kunstteorien var en enkelt teori – til tross for Dickies justeringer underveis. Begge valgte å bruke en bestemt versjon av teorien som passet best for deres bestemte formål.⁸ Begge brukte også versjonen uten å ta hensyn til de faktiske justeringene og endringene som ble gjort med den institusjonelle kunstteorien.

En gjennomgående innvending mot selve utførelsen av den institusjonelle kunstteorien har vært at Dickies evner som skribent ikke er spesielt overbevisende. Dette argumentet mot Dickie har ikke direkte filosofisk relevans. Likevel er det blitt flittig brukt og må således føyes inn under kjennetegn ved den allmenne oppfatningen. Et eksempel på en slik innvending er å finne i en kommentar av Robert A. Sharpe fra 1974:

Dickie skriver ikke på en spesielt elegant måte (...). Men han er klar og grundig.⁹

Det er en slags allmenn enighet om at Dickie uttrykte seg på en kjedelig og uelegant måte i den institusjonelle kunstteorien.¹⁰ I sitatet over viste Sharpe også til det han oppfattet som klarhet og grundighet hos Dickie. Flere kritikere har imidlertid lagt vekt på å vise at Dickie var både uklar og overfladisk i sin analyse av kunsten og i sin argumentering. Dette moment gjør jeg nærmere rede for senere i oppgaven (jf. avsnittene 3.2-3.4).

Sammenfatningsvis er det fem kjennetegn ved den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien:

1. Negativ holdning til definisjonen
2. Positiv holdning til det institusjonelle aspektet
3. Den institusjonelle kunstteorien vurderes som én teori og ikke som et teoretisk forløp bestående av ulike versjoner av teorien
4. Dickies uttrykksmåte anses som kjedelig eller direkte dårlig
5. Flere av argumentene i teorien anses som uklare eller ugyldige

(1a: Kjennetegn ved den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori)¹¹

⁷ Shusterman (1992) ss. 268-269 (fotnote). Mine parenteser.

⁸ Hanfling (1992) brukte Dickie (1974) som referanse i sin analyse av den institusjonelle kunstteorien.

⁹ Sharpe (1974) s. 460.

¹⁰ Jf. Åhlberg (1993) s. 140: "... slik jeg ser det er Danto en mer raffinert og mer spennende filosof enn Dickie, ikke minst fordi Dantos interesse for og kunnskap om kunst kommer til syne på nesten hver eneste side han har skrevet."

¹¹ Jf. *Liste- og tabelloversikt* s. 117 i denne oppgaven.

Den allmenne oppfatningen inkluderer en rekke forutfattede meninger om den institusjonelle kunstteorien. Flere kritikere har påpekt at Dickies definisjon var sirkulær og enda flere har argumentert for at Dickies argumenter var ugyldige. Dette har ført til en generell oppfatning om at den institusjonelle kunstteorien ikke er holdbar. Kombinasjonen av en generell falsifisering av teorien og en slags følelsesladet syensing har vært rådende blant kritikere av den institusjonelle kunstteorien, og har ført til to avgjørende situasjoner for Dickies kunstteori: For det første har det ført til at teorien ofte blir framstilt i lys av de påviste feilene, og for det andre er det blitt allment akseptert å kritisere den institusjonelle kunstteorien. Satt på spissen var det kritikerne som gikk seirende ut av striden om den institusjonelle kunstteorien, og de har således relativt uhindret kunnet bestemme teoriens ettermæle.¹²

1.2 Problemstillinger og framgangsmåte

Ved å sette et kritisk søkelys på debatten omkring den institusjonelle kunstteorien ønsker jeg å unngå den hittil rådende måten å lese teorien på. Siktemålet er å foreta en revurdering av den institusjonelle kunstteorien. Til grunn for denne revurderingen ligger ideen om at teorien ikke er én enkelt teori, men en teoriutvikling bestående av tre grunnleggende versjoner eller *teorifaser*. Min revurdering innebærer således at jeg forsøker å følge i Dickies fotspor på leting etter utviklingen av teorien. Jeg ønsker å forfølge momenter ved teorien som enten ble etablert eller som forsvant under teoriens gang. Det er klart at Dickie utviklet teorien delvis som følge av og delvis i tråd med kritikernes innvendinger. I min studie av kritikken av den institusjonelle kunstteorien vil jeg derfor også se nærmere på kritikerne og den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien.

Følgende problemstillinger ligger til grunn for oppgaven:

1. Hvordan utviklet den institusjonelle kunstteorien seg over tid? Hva skiller de ulike teorifasene fra hverandre? (Jf. avsnittene 2.1, 2.2, 2.3, 2.4, 2.5, 4.2, 4.3 og underavsnitt 4.4.1)

¹² Jf. Dickie (2000) s. 228: ”Noen synes å tro at denne kunstteorien (den institusjonelle kunstteorien) og dens tidligere inkarnasjoner er så åpenlyst feilaktig at det ikke engang er nødvendig å argumentere for at det er slik.” Min parentes.

2. Hva gikk den grunnleggende kritikken av den institusjonelle kunstteorien ut på? Hvordan utviklet kritikken seg i forhold til utviklingen av den institusjonelle kunstteorien? (Jf. avsnittene 3.1, 3.2, 3.3 og 3.4)
3. Hvordan studerer man best den institusjonelle kunstteorien i lys av en slik utviklings- og påvirkningsprosess? Hvilke momenter ved den institusjonelle kunstteorien trer fram som fruktbare og interessante i denne sammenhengen? (Jf. avsnittene 3.5, 4.1, 4.2, 4.3 og underavsnitt 4.4.2)
4. Hvorfor er det viktig å revurdere Dickies institusjonelle kunstteori? (Jf. underavsnitt 4.4.2 og avsnitt 4.5)

Et vesentlig aspekt ved den institusjonelle kunstteorien er at den ble utviklet over tid og at det er mulig å skille mellom tre hovedversjoner av teorien. Hovedsaken i kapittel 2 (*Teorien*) er å presentere den institusjonelle kunstteorien som bestående av tre teorifaser. Det jeg kommer fram til i kapittel 2 vil være utgangspunktet for den kritiske analysen i kapittel 3. For ser vi på kritikken av den institusjonelle kunstteorien i et slik faseaspekt, blir det spesielt klart at kritikernes argumenter endret seg i forhold til Dickies endringer og presiseringer av teorien. Hovedsaken i kapittel 3 (*Kritikken*) er således å studere kritikken mot Dickies teori i lys av at både teorien og kritikken utviklet seg over et lengre tidsrom.

Det er to hovedsaker i kapittel 4 (*Dialogen*): Den ene er å forsøke å vise hvordan Dickie lot seg påvirke av kritikken, og hvilke følger det fikk for selve utformingen av spesielt den seneste versjonen av teorien. Den andre hovedsaken i fjerde kapittel er å argumentere for at en *fiksert oppfatning* av den institusjonelle kunstteorien, som den allmenne oppfatningen representerer, setter opp et alt for snevert bilde av teorien. Den institusjonelle kunstteorien kan være viktig og verdifull for kunstfilosofien såvel som for den allmenne kunstdebatten. Ikke bare som en falsifisert teori, men også som kilde til nytenkning.

Disposisjonen av kapitlene i oppgaven (*Teorien – Kritikken – Dialogen*) belyser to sentrale poenger: For det første belyser den selve utviklingsaspektet, at teorien er en utvikling og at kritikken er en utvikling som følger teorien, og for det andre belyser den at teorien kan sees som et samspill mellom Dickies innspill og kritikerenes kommentarer. Jeg deler langt på vei kritikernes meninger om den institusjonelle kunstteoriens svakheter, men det er av mindre betydning i denne sammenhengen fordi det ikke er noe nytt ved det. En revurdering av den institusjonelle kunstteorien er derimot viktig for at oversikten og

klarheten ikke skal gå tapt i det hav av meninger, følelser, oppfatninger og synsing som debatten om den institusjonelle kunstteorien til nå har vært full av.

1.3 Kilder

George Dickies institusjonelle kunstteori ble første gang presentert i artikkelen ”Defining Art” fra 1969.¹³ En betydelig mer utarbeidet versjon kom ut i bokform i 1974 under tittelen *Art and the Aesthetic*.¹⁴ Ti år senere ble den reviderte bokutgaven *The Art Circle* utgitt.¹⁵ Dette er de tre *hovedkildene* til den institusjonelle kunstteorien, og det er hovedsakelig disse som ligger til grunn for min vurdering av teorien. *Sekundærkildene* til teorien er framfor alt de av Dickies kommentarer som kom ut i forkant av de tre hovedkildene. De består av utdrag fra boka *Aesthetics*¹⁶ fra 1971, artiklene ”Defining Art II”¹⁷ og ”The Institutional Conception of Art”¹⁸ fra 1973, og ”The New Institutional Theory of Art”¹⁹ fra 1983. Her argumenterte Dickie for enkelte momenter ved den institusjonelle kunstteorien. I tillegg kommer en rekke artikler hvor Dickie har kommentert kritikken av teorien.²⁰ Sekundærkildene er framfor alt viktige for å belyse omfanget av kommentarer fra Dickies side. Utover dette har de mindre betydning for min vurdering av den institusjonelle kunstteorien.

Min vurdering av *kritikken* av den institusjonelle kunstteorien er basert på artikler fra flere estetiske og filosofiske tidsskrifter.²¹ ²² Debatten om den institusjonelle kunstteorien utspant seg hovedsakelig i tidsskriftet *British Journal of Aesthetics* og i det amerikanske *Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Overvekten av artiklene som ligger til grunn for min vurdering, er derfor fra disse to tidsskriftene. I tillegg kommer en rekke artikler fra

¹³ Dickie (1969).

¹⁴ Dickie (1974).

¹⁵ Dickie (1997a).

¹⁶ Dickie (1971).

¹⁷ Dickie (1973a).

¹⁸ Dickie (1973b).

¹⁹ Dickie (1983).

²⁰ Dickie (1975, 1977, 1979, 1984/85, 1987, 1989a, 1989b, 1995, 1997b, 1998 og 2000).

²¹ *AJP, APQ, ASP, BJA, JAAC, JP, Mind, NET, NFT, Nous, PR og SJP*. Jf. *Forkortelser* s. 135 i denne oppgaven.

²² Blizek (1974), T. Cohen (1977), Feagin (1982), Fine (1986), Johannessen (1977), Levinson (1979 og 1987), Lord (1986/87), Lyas (1971/72 og 1973), Margolis (1974/75), Matraves (2000), McFee (1986), Meyer (1988), Osborne (1981), Rowe (1991), Ryckman (1989), Schlesinger (1979), Scholz (1994), Schultz (1977/78), Scalfani (1970 og 1973/74), Sharpe (1974), Silvers (1976), Stecker (1986), Walton (1977), Wieand (1980/81 og 1985/86) og Åhlberg (1993). Jf. *Kritiske artikler* ss. 111-113 i denne oppgaven.

Aagaard-Mogensens antologi *Culture & Art* fra 1976.²³ Temaet for denne antologien var den institusjonelle *kunstanalysen*, og Dickie var selv en av bidragsyterne. Ut over dette kommer en håndfull artikler og kommentarer fra ulike antologier, bøker og oppslagsverk.²⁴ Jeg regner med å ha fanget opp de fleste av de mest innflytelsesrike kommentarene til den institusjonelle kunstteorien både sett fra Dickies synspunkt og i forhold til den allmenne oppfatningen av teorien.

En stor del av oppgaven består i å sammenlikne flere ulike argumenter. For at dette skulle bli en så lettfattelig og så oversiktlig analyse som mulig, er alle sitater på norsk. Alle oversettelsene er mine, og en liste over de viktigste oppslagsverkene jeg har brukt i arbeidet med oversettelsene er vedlagt.²⁵ Videre, for å gjøre søking etter referanser enklere, legger jeg ved en liste over samtlige oversatte sitater i oppgaven på originalspråket.²⁶ Vedlagt er også en oversikt over kunstnerne som nevnes i oppgaven.²⁷ Referanser til kunstnere og kunstverk blir vanligvis ikke oppgitt i kunstfilosofien, uten at slike referanser dermed er irrelevante for sammenhengen. En oversikt over forkortelser av navn på tidsskrifter som blir brukt i litteraturlista er vedlagt,²⁸ i tillegg til sidehenvisninger til de lister og tabeller som blir brukt i oppgaven.²⁹ En kronologisk oversikt over de artiklene og bøkene som ligger til grunn for min vurdering av kritikken av den institusjonelle kunstteorien, er også vedlagt.³⁰

²³ Aagaard-Mogensen (red.): Alexander (1976), Beardsley (1976), Binkley (1976), Glickman (1976), Iseminger (1976), Kjørup (1976), Lys (1976), Margolis (1976), Sclafani (1976) og Tilghman (1976).

²⁴ Danto (1981), Davies (1991), Gardner (1996), Hanfling (1992), Kivy (1994), Svendsen (2000), Wollheim (1980), Yanal (1976 og red.) og Zaine (1994).

²⁵ Jf. *Oppslagsverk* s. 135 i denne oppgaven.

²⁶ Jf. *Sitater på originalspråket* ss. 119-133 i denne oppgaven.

²⁷ Jf. *Kunstnere* ss. 115-116 i denne oppgaven.

²⁸ Jf. *Forkortelser* s. 135 i denne oppgaven.

²⁹ Jf. *Liste- og tabelloversikt* s. 117 i denne oppgaven.

³⁰ Jf. *Kritiske artikler* ss. 111-113 i denne oppgaven.

2.1. Utviklingen av den institusjonelle kunstanalysen

Hvis det er mulig å fastslå en filosofisk tradisjons begynnelse, begynte den institusjonelle kunstanalysen med Arthur Dantos teori fra 1964 om “kunstverdenen”.³¹ Der forsøkte Danto blant annet å vise hva som skiller kunstverk fra andre objekter. Kunstverkene som Danto studerte i sin analyse, var hovedsakelig popkunstens kopier av forbrukersamfunnets hverdagsobjekter, som Andy Warhols *Brillo Boxes*.³² Det spesielle med disse kunstverkene er at de framhever de visuelle egenskapene ved objekter, som tilhører den daglige dosen av inntrykk man vanligvis ikke reflekterer over. Et sentralt spørsmål i Dantos teori var hvordan Warhols såpebokser (*Brillo-pakkene*) kunne være kunst når de samtidig var nøyaktige kopier av vanlige bruksting.³³ De tradisjonelle kunstteoriene, som Platons imitasjonsteori eller 1800-tallets uttrykksteori,³⁴ gav, ifølge Danto, ikke tilfredsstillende svar på spørsmålet. For disse kunstteoriene satte ikke opp et skarpt nok skille mellom virkelige ting og kunstverk, siden et slik skille ikke var avgjørende for en bestemmelse av kunstbegrepet da teoriene ble satt fram.

For kunstteorien på Dantos tid var det imidlertid blitt påtrengende nødvendig med et skille mellom kunstens objekter og mer hverdagslige objekter, etter at kunstnere som Marcel Duchamp³⁵ og Warhol utfordret likheten og provoserte fram forvekslinger mellom kunstverk og virkelige ting. Ifølge Danto var det ikke noe problem at en slik forveksling fant sted så lenge kunstverket faktisk var den virkelige tingen vi forveksler det med. Kunstteoriens oppgave var imidlertid å skille dem fra hverandre igjen.³⁶ Danto utarbeidet derfor en ny kunstteori på grunnlag av en kritikk av de tradisjonelle teoriene. Imitasjonsteorien hadde beskrevet alle kunstverk som *imitasjoner av virkelige ting*, og gav kunstverk status som mindre verdifulle enn det de imiterte. Problemet med imitasjonsteorien var, ifølge Danto, at den ekskluderte kunstverk som ikke var gode nok imitasjoner av virkelige ting, som for eksempel en del postimpresjonistiske og

³¹ Dantos artikkel “The Artworld” ble trykket i 1967-utgaven av *The Journal of Philosophy*. Her referert som Danto (1978).

³² Jf. *Kunstmere* s. 116 i denne oppgaven for kort oversikt over Andy Warhol.

³³ Danto (1978) s. 141: “Er denne mannen (Warhol) en slags Midas som forvandler alt han rører ved til gull av den reneste kunst?”

³⁴ Uttrykksteorien ble ikke nevnt i Danto (1978). Danto nevnte derimot Roger Frys kunstteori, som han kalte virkelighetsteorien (the Reality Theory). Det var gjennom denne teorien postimpresjonistene måtte forstås, mente han. Ifølge Danto måtte enhver tids kunst forstås gjennom den egne tidens kunstteori. Marcel Duchamp, som jeg har nevnt i forbindelse med Warhol, står det heller ikke noe om i Dantos artikkel. Det var framfor alt Dickie som bragte Duchamp inn på den institusjonelle arenaen (jf. avsnitt 2.2). Både Warhol og Duchamp utfordret det tradisjonell kunstsynet med sin kopieringskunst.

³⁵ Jf. *Kunstmere* s.115 i denne oppgaven for kort oversikt over Marcel Duchamp.

ekspresjonistiske malerier. Uttrykksteorien beskrev kunsten ved å legge vekt på *kunstnerens uttrykk* i verket, og kunstverket fikk dermed status som virkelige ting eller ikke-illusjoner. Problemet med uttrykksteorien var således, ifølge Danto, at skillet mellom virkelige ting og kunstverk ikke var skarpt nok til at teorien på en tilfredsstillende måte kunne beskrive situasjoner der kunstverk forestilte virkelige ting, for eksempel popkunsten og *Brillo-pakkene* til Warhol.³⁷

Ifølge Danto var de tradisjonelle teoriene historisk sett interessante og derfor viktige. Men siden ingen av dem kunne gi et fullstendig svar på spørsmålet om hva som skiller virkelige ting fra kunstverkene, ville Danto formulere en ny kunstteori som skulle forklare forskjellen på en Brillo-pakke og et kunstverk som består av en Brillo-pakke. Danto argumenterte for at det som til enhver tid skiller kunstverk fra andre objekter, eller det som gjør at vi mennesker ser på bestemte objekter som kunstverk, er kombinasjonen av kunsthistorie og kunstteorier, det er *kunstverdenen*:

Å se noe som kunst, forutsetter noe som vi ikke kan skjelve - en atmosfære av kunstteori, kunnskap om kunstens historie - en kunstverden.³⁸

Sitatet over består i hovedsak av tre momenter: begrepene '*atmosfære*' og '*kunstteori*' og formuleringen "*kunnskap om kunstens historie*". Disse tre momentene utgjør Dantos begrep om kunstverden. Kunstteoriene og den etablerte kunsthistorien utgjør tilsammen, og til enhver tid, en atmosfære som er forutsetningen for at det frambringes og oppfattes stadig nye kunstverk. Danto satte det på spissen med følgende argument: uten kunsthistorien og de moderne teorier om kunst, ingen kunst.³⁹

Warhols *Brillo-pakker* ble, ifølge Danto, sett på som kunst av betraktere som kjenner til ulike teorier om kunst og kunstens historie. Det er således på bakgrunn av betrakterens kunnskaper om kunstens historie og dens teorier at objektene blir *godtatt* som kunst. Det forutsettes med andre ord en språklig og teoretisk forankret kunnskap *om* kunst, for at noe skal bli oppfattet *som* kunst, ifølge Danto. Frambringelse og betraktning av kunstverk blir

³⁶ Danto (1978) s. 136.

³⁷ Danto (1978) ss. 133-136.

³⁸ Danto (1978) s. 140.

³⁹ Danto (1978) s. 144: "Heller ikke disse tingene (Brillo-pakkene) vil være kunstverk uten Kunstverdenens teorier og historie.". Min parentes. Også s. 141: "Det som til syvende og sist gjør forskjellen mellom en Brillo-pakke og et kunstverk som består av en Brillo-pakke, er en bestemt kunstteori." - Det er ikke dermed sagt at kunstteorien, ifølge Danto, kommer *før* kunstverket. Det er først med en god kunstteori at den moderne kunsten kan oppfattes av de fleste. Men hvordan kan kunstverk bli skapt forut for kunstteorien som nettopp forklarer det? Kunstverdenen står, ifølge Danto, i relasjon til den virkelige verden som Himmelen til Jorden. Bare noen få utvalgte står med en fot i hver av de to verdener (s. 142). Disse bestemte

til enhver tid styrt av teorier om hva kunst er eller bør være. Derfor mente Danto at det essensielle ved kunstverk er den teoretiske konteksten de opptrer i, og ikke egenskaper ved kunstverket selv. Danto ledet oppmerksomheten om analyseobjektet fra kunstverket til konteksten. Kunstneres aktive innlegg i debatten om kunstens vesen hadde nok en gang ført til at kunstfilosofier tok oppgjør med tradisjonelle kunstteorier.⁴⁰

I tillegg til Dantos teori var det flere filosofer innen den analytiske tradisjonen som bidrog til dette "oppgjøret". En av dem var Morris Weitz. I en artikkel fra 1956 argumenterte han for at den eneste måten å snakke om fellestrekk ved kunstverk var ved å bruke prinsippet om familielighet.⁴¹ Ifølge Weitz var feilen med de tradisjonelle kunstteoriene at de forsøkte å formulere bestemmelsen av kunstens natur i en definisjon.⁴² Grunnen til at ingen av de eksisterende teoriene hadde kommet fram til en brukbar definisjon av "kunst" var at det rett og slett ikke er mulig å bestemme kunstens natur i en definisjon, argumenterte han. Weitz var hovedsakelig inspirert av Wittgensteins tanker om familielikheten til (blant annet) ordenes betydning i ulike brukssituasjoner.⁴³ Det eneste som, ifølge Weitz, er felles for alle kunstverk er at de likner hverandre på samme måte som for eksempel forskjellige typer spill likner hverandre.⁴⁴ Ifølge Weitz finnes det ikke spesielle egenskaper som er nødvendige og tilstrekkelige for alle kunstverk, bare en rekke likheter med hensyn til egenskaper, som vi vil legge merke til hvis vi faktisk ser etter.

I motsetning til Danto mente Weitz at det var umulig å definere "kunst" på grunnlag av en innsikt i teoriens betydning for hvordan kunst blir og kan bli betraktet. Den bærende innsikten i Dantos institusjonelle analyse av kunsten, dvs. den teoretiske (og historiske) atmosfærens betydning for betraktningen av kunsten, finner vi imidlertid også hos Weitz:

personene var, ifølge Danto, kunstnerne som frambringer kunstverkene og kunstteoretikerne som lager teorier om dem.

⁴⁰ Det samme skjedde for eksempel da Clive Bell i 1913 etablerte begrepet 'significant form' som skulle løse problemene med å plassere postimpresjonismen i et kunstfilosofisk perspektiv. Roger Frys uttrykksteori fra 1926 tilhørte også denne prosessen. Nytenkning innen kunstverdenen synes således å føre til nytenkning innen kunstfilosofien.

⁴¹ Weitz' artikkel "The Role of Theory in Aesthetics" ble trykket i 1956-utgaven av *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Her referert som Weitz (1967).

⁴² Weitz (1967) s. 3.

⁴³ Wittgenstein (1997) §63 og §65.

⁴⁴ Weitz (1967) s. 7.

Å forstå teoriens rolle i estetikken er ikke å betrakte den som en definisjon, noe som er dømt til å mislykkes, men å oppfatte den som en sammenfatning av alvorlig mente forslag om å ofre visse trekk ved kunsten spesiell oppmerksomhet.⁴⁵

Ifølge Weitz er ikke kunstteorier uten verdi selv om de ikke lykkes i å bestemme kunstens natur en gang for alle. En filosof må kunne skille mellom selve definisjonsforslaget og det som ligger bak teorien. De tradisjonelle kunstteoriene mislyktes i sine definisjonsforsøk, men de hadde likevel på hvert sitt spesielle område bidratt til å sette fokus på nye aspekter ved kunstverk, eller til å vektlegge kunstverkenes egenskaper på mer givende måter. Derfor måtte disse teoriene, ifølge Weitz, forstås som “anbefalinger”, eller retningslinjer for *hva* vi skal se etter i kunsten, og for *hvordan* vi skal se etter dette. Ved å bruke de tradisjonelle kunstteoriene på den måten vil vi bedre kunne forstå de til enhver tid gjeldende kvalitetskriteriene for kunsten. Men ifølge Weitz kan vi få en oversikt over meningsinnholdet i kunstbegrepet bare gjennom å studere hva vi mener når vi bruker kunstbegrepet.⁴⁶

Weitz argumenterte for at kunstverk ikke har fellestrekk som er essensielle, og dermed utløste han en langvarig og intens diskusjon blant analytiske filosofer om kunstbegrepets definisjonsmessige egenskaper.⁴⁷ George Dickie var en av dem som tok opp kampen, og argumenterte mot Weitz at det er mulig å komme fram til nødvendige og tilstrekkelige betingelser for kunstbegrepet. I 1969 presenterte Dickie sitt første forslag til en definisjon av ”kunstverk”,⁴⁸ og baserte store deler av argumentasjonen sin på en kraftig kritikk av Weitz.⁴⁹ Med definisjonen av ”kunstverk” ville Dickie understreke at kunstverkets essensielle egenskaper ikke behøver å være sansemessig direkte tilgjengelige, og at alle kunstverk er menneskeskapte, eller *artefakter*. På disse punktene var Dickie blant annet inspirert av Maurice Mandelbaums kritikk av Wittgenstein og Weitz’ tanker om familielighet.⁵⁰ Mandelbaum hadde argumentert for at det var svakheter ved familielighetsprinsippet som gjorde det utilstrekkelig i beskrivelsen av språket. Videre forsøkte Mandelbaum å vise hvordan en rekke filosofer, deriblant Weitz, dermed begikk store feil når de med utgangspunkt i familielighetsprinsippet argumenterer for at

⁴⁵ Weitz (1967) s. 11.

⁴⁶ Weitz, (1967) s. 6. Den filosofiske problemstillingen måtte, ifølge Weitz, begynne med ”Hva slags begrep er ’kunst?’ og ikke ”Hva er kunst?”.

⁴⁷ Jf. Johannessen (1977) ss. 127-128.

⁴⁸ Dickie definerte i første rekke ”kunstverk” (jf. Dickie (1969) og (1974)). Senere (1997a) etablerte han imidlertid fem definisjoner av henholdsvis ”kunstner”, ”kunstverk”, ”kunstpublikum”, ”kunstverden” og ”kunstverden-system”.

⁴⁹ Dickie (1969).

⁵⁰ Mandelbaum (1965).

det ikke eksisterer noe *essensielt* ved kunsten. Wittgenstein la, ifølge Mandelbaum, vekt på bare de “direkte utstilte” eller sansemessig tilgjengelige sidene ved noe når han omtalte hva som styrer vår bruk av betegnelser (“common names”).⁵¹ Det finnes imidlertid andre egenskaper ved begreper generelt og kunstbegrepet spesielt, som ikke er sansemessig tilgjengelige og som styrer vår bruk av dem, fortsatte Mandelbaum. Svakheten ved Wittgensteins beskrivelse av språket var at han ikke overveide de indirekte utstilte egenskapene, og således var Weitz’ argument for at kunstverk bare kunne sammenlignes på basis av familielikhetsprinsippet, ifølge Mandelbaum, ugyldig. Mandelbaum forsøkte ikke å komme med en definisjon av ”kunst”, men han argumenterte for at *hvis* kunstverk har nødvendige og tilstrekkelige egenskaper, så var det de sansemessig utilgjengelige sidene ved kunstverket. Og en slik sansemessig utilgjengelighet ved kunstverket var dets artefaktualitet, en lenge ignorert egenskap ved kunstverket.

I tillegg til Mandelbaums innvendinger kom Joseph Margolis med en definisjon av ”kunstverk” der en av kunstverkets essensielle egenskaper var artefaktualiteten.⁵² Når Mandelbaum og Margolis framhevet at kunst essensielt sett var produkter skapt av mennesker, ble forholdene igjen lagt til rette for en løsning på Dantos spørsmål om hva som kjennetegner alle typer kunst gjennom tidene. Kjennetegnet måtte altså være noe som ikke var sansemessig tilgjengelig. Danto kalte det noe ”som vi ikke kan skjelne”.⁵³ Dickie kalte det kunstverkets “ikke sansemessig tilgjengelige eiendommeligheter” som var en direkte utledning fra Mandelbaum.⁵⁴ Dermed kan vi si at både Danto og Mandelbaum stod for viktige bidrag til vendingen fra tradisjonelle teoriers konsentrasjon på kunstverket og kunstneren til den nye analysen av kunstverkets kontekstuelle eller institusjonelle egenskaper. Dickie videreførte og rendyrket hovedtrekkene i sin egen definisjon – som kom til å bli det mest tydelige og sterke og samtidig mest sårbare momentet i hans institusjonelle kunstanalyse.

Sammenfatningsvis kan vi si at Dickie hadde følgende fire inspirasjonskilder til sin institusjonelle kunstteori:

⁵¹ Mandelbaum (1965) s. 222.

⁵² Margolis (1965) ss. 37-47. Dickies kritiske innvendinger til Margolis’ definisjon av ”kunstverk” begrenser seg til en fotnote i (1969) s. 253.

⁵³ Danto (1978) s. 140. Jf. sitat s. 10 i denne oppgaven.

⁵⁴ Formuleringen “nonexhibited characteristics” står i Dickie (1969) s. 253 og (1974) ss. 12, 23, 24, 27, 29, 32 og 37. I Dickie (1997a) blir ikke formuleringen brukt lenger, til gjengjeld snakket Dickie der om objekter som er ”visually indistinguishable”, eller visuelt sett ikke til å skjelne, ss. 11, 21 og 25.

1. Dantos begrep om kunstverdenen og vektleggingen av teoriens betydning i omgangen med og frambringelsen av kunst
2. Dantos og Mandelbaums tanker om de ikke synlige eller ikke-utstilte sidene ved kunstverket, samt Weitz' påstand om at kunsten ikke kan defineres
3. Dantos, Mandelbaums og Margolis' argumenter for at det teoretisk sett var mulig å definere kunst
4. Mandelbaums og Margolis' argumenter for at alle kunstverk er artefakter

(2a: Inspirasjonskildene til Dickies institusjonelle kunstteori)

Dickie publiserte sin institusjonelle kunstteori i hovedsak tre ganger.⁵⁵ Hver gang kom han med nye endringer og presiseringer. Til tross for massiv kritikk rettet spesielt mot definisjonen, fortsatte Dickie imidlertid å argumentere for at de essensielle egenskapene ved kunstverket best kunne formuleres i en definisjon av ”kunstverk”. Hvorfor gjorde han det? Det mest oppsiktsvekkende ved Dickies tre versjoner av definisjonen var sirkulariteten. Hva drev Dickie til å komme med en definisjon som han visste var sirkulær? Og hvorfor nøyet han seg ikke med å beskrive kunstens natur slik han så godt gjør det i sin teori likevel?

Utviklingen av Dickies institusjonelle kunstteori oppdeles og betegnes på følgende måte i denne oppgaven:

<u>Teorifase I:</u> (TF I)	Fra 1969 da artikkelen ”Definitions of Art” kom ut, der Dickie beskrev den institusjonelle kunstteorien for første gang, til utgivelsen av <i>Art and the Aesthetic</i> i 1974.
<u>Teorifase II:</u> (TF II)	Fra utgivelsen <i>Art and the Aesthetic</i> i 1974, til utgivelsen av <i>The Art Circle</i> i 1984.
<u>Teorifase III:</u> (TF III)	Fra utgivelsen av <i>The Art Circle</i> i 1984, til utgivelsen av <i>Evaluating Art</i> i 1987, der Dickie gjorde det klart at han ønsket å utarbeide en kunstteori som ikke hadde noen nødvendig kobling til den institusjonelle kunstteorien.

(2b: Teorifaser)

I tillegg til artikkelen fra 1969 inkluderer TF I ytterligere tre argumenter for den institusjonelle kunstteorien.⁵⁶ Jeg gjør imidlertid bare rede for hovedtrekkene i utviklingen av teorien, følgelig kommenterer jeg bare en av dem (*Aesthetics*, 1971) i det følgende. Dickie presenterte grunntankene i den nye versjonen av den institusjonelle

⁵⁵ Dickie (1969, 1974 og 1997a).

⁵⁶ Dickie (1971, 1973a og 1973b).

kunstteorien allerede i 1983.⁵⁷ Likevel lar jeg TF III starte med *The Art Circle*, siden boken er den nye versjonen av teorien i sin helhet.

2.2. Kunsten å definere (Teorifase I)

Første versjon av Dickies institusjonelle kunstteori og den institusjonelle definisjonen av ”kunstverk” (TF I) er relativt kortfattet. Artikkelen går over knappe fire sider i 1969-utgaven av *The American Philosophical Quarterly*. Som sagt var Dickie inspirert av Dantos endring av analyseobjekt, og lot kunstverkets kontekst utgjøre selve kjernen i definisjonen:

Et kunstverk er i en beskrivende betydning av ordet (1) et artefakt (2) som blir tildelt status som kandidat for verdsetting av et samfunn eller en undergruppe av et samfunn.⁵⁸

Det filosofiske prosjektet til Dickie var langt på vei likt Dantos. Dickie ville beskrive kunsten slik den faktisk arter seg ute i kunstverdenen. Forskjellene mellom Dickies og Dantos kunstteorier er likevel mange. Framfor alt ser vi det i og med at Dickie kom med en definisjon av ”kunstverk”. Dickies definisjon skulle gjelde alle typer kunst gjennom tidene. Derfor måtte den være både så nøyaktig beskrivende at den kunne skille kunstverk fra ikke-kunstverk, og *vid* nok til at den kunne gjelde hvert eneste kunstverk til enhver tid.⁵⁹ Vidden skulle sikres ved å benytte de utarbeidende tankene til Danto om atmosfæren av kunstteorier.

For at ingen kunstverk skulle falle utenfor definisjonen, måtte definisjonsformen omfatte de til enhver tid bestemmende kunstteoriene. Dickies ønske om å kombinere definisjonens regelbundne og effektive form med dens vidt omspennende bruksområde, ble et problem. Betegnelsen ”*kunstverk*” ble definert ved blant annet å bruke en avledet betydning fra begrepet ’*kunstverden*’ (“et samfunn eller en undergruppe av et samfunn”). Dermed ble definisjonen sirkulær: Kunstverket var, ifølge Dickie, et artefakt som skiller seg fra andre artefakter ved at det blir *tildelt kunststatus*. Tildelingen skjedde ved at minst en person behandler et artefakt som “kandidat for verdsetting”. Denne handlingen ble utført på vegne av personen(e) *qua* medlem(mer) av kunstverdenen. Men hva kom først,

⁵⁷ Dickie (1983).

⁵⁸ Dickie (1969) s. 254.

⁵⁹ Dickie (1969) s. 256.

kunstverket eller kunstverdenen? Dickie var klar over at resonnementet hans kunne lede til en slags sirkularitet, men han innrømmet ikke at det var snakk om en sirkularitet i selve definisjonen. For kunstbegrepet opptrådte, ifølge Dickie, ikke “i forklaringen av verdsetting, bare undergrupper av begrepet opptrer.”⁶⁰ Det definerende uttrykket (definiens) inneholdt med andre ord ikke direkte begrepet *kunstverk* (definiendum) og definisjonen skulle således være fri for sirkularitet. Men Dickie overså dermed en annen kilde til sirkularitet i definisjonen. For betegnelsen ”verdsetting” var direkte knyttet til formuleringen ”tildele status” som var en del av kunstverdenen, og betydningen av ”kunstverden” inkluderte begrepet ’kunstverk’.⁶¹ Sirkulariteten var ikke åpenbar som Dickie sant nok påpekte, men den var like fullt tilstede. I avsnittene 2.3 og 2.4 skal vi se at Dickie kom til å innrømme denne sirkulariteten i TF II.

Dickie brukte Dantos kunstverdenbegrep men beskrev det som en mer systematisk samfunnsordning enn Dantos mer vage beskrivelse av en teorifære. Tildelingen av kunststatus foregikk, ifølge Dickie, på tilsvarende måte som for eksempel inngåelsen av ekteskap:

Mitt forslag er at slik to personer kan oppnå status som ektefolk i rettssystemet, kan et artefakt oppnå status som kandidat for verdsetting i det systemet som Danto kaller “kunstverdenen”.⁶²

Det spesielle med den typen oppmerksomhet som kunstverk får når de blir tildelt kunststatus, var, ifølge Dickie, at den eller de som gir den spesielle oppmerksomheten er seg *bevisst* at oppmerksomheten tilhører kunstverden-kategorien. Det å uttale i ord at man tildeler et objekt kunststatus er for eksempel ikke nok, man må *mene* det også. På samme måte som inngåelse av ekteskap bare kan utføres av en lovlig viet prest (eller liknende), må tildelingen av kunststatus foregå i den riktige konteksten på vegne av kunstverdenen. Her hadde Dickie latt seg inspirere av John L. Austin som i sin talehandlingsteori blant annet argumenterte for at det å si noe er å handle med ord. Når par gifter seg i kirken eller rådhuset, utfører de, ifølge talehandlingsteorien og Dickie, en handling med ord: De lover hverandre kjærlighet og troskap til døden skiller dem, ved å si hvert sitt *ja*. For at paret skal bli lovlig viet må den personen som utfører vielsen, selv ha rett (eller myndighet) til å utføre en slik handling. Selve vielsen av ekteparet forutsetter således en større kontekst enn paret og presten i kirken, den forutsetter et samfunn med lover og regler for hvordan,

⁶⁰ Dickie (1969) s. 255.

⁶¹ Dickie (1969) s. 255.

⁶² Dickie (1969) s. 254.

og av hvem, et ekteskap skal opprettes. På samme måte mente Dickie at tildelingen av kunststatus forutsatte en kunstverden. Og på samme måte var kravet til den kunstneriske tildelingsprosessen at den som skulle tildele artefaktet kunststatus måtte være lovlig ”viet” av kunstverdenen.^{63 64}

Et av kjennetegnene ved den institusjonelle kunstanalysen er den frekvente bruken av eksempler fra den virkelige (kunst)verdenen. Som tidligere nevnt brukte Danto Warhol og popkunsten som eksempler for å belyse det problematiske skillet mellom virkelige ting og kunstverk (jf. avsnitt 2.1). Dickies favoritteksempel var Marcel Duchamp og hans såkalte *Readymades* (*Ferdigkunst*).⁶⁵ Duchamp stilte blant annet ut gamle bruksting som sykkelhjul, flaskeholdere og pissoarer, og i motsetning til Warhol laget han dem ikke selv. Kunstverkene ble kalt *Ferdigkunst* fordi de allerede var laget når kunstneren fant dem og stilte dem ut, og de utfordret ytterligere det forslitte skillet mellom vanlige bruksting og kunstverk. Dickie ville utfordre de tradisjonelle kunstteoriene ved å lage en definisjon som skulle dekke “faktiske praksiser i kunstverdenen fra tidligere tider og fra i dag.”⁶⁶ En definisjon av kunstens natur som dekket det mest ekstreme avviket fra tradisjonell kunst, ville i prinsippet kunne dekke alle typer kunst, argumenterte han. Således kan Dickies valg av eksempel på kunstner og kunstverk langt fra ha vært tilfeldig. Senere, i kapittel 3, skal vi se hvordan Dickie utfordret, ikke bare de tradisjonelle kunstteoriene, men også sine samtidige kolleger med definisjonen sin.

2.3. Den institusjonelle kunstteorien (Teorifase II)

Tre år før den andre versjonen av den institusjonelle kunstteorien (TF II) ble publisert, kom Dickie ut med en introduksjonsbok i estetikk.⁶⁷ I tillegg til å presentere tradisjonelle

⁶³ Dickie (1969) s. 255: ”hevdvunnen autoritet”.

⁶⁴ Dickie gikk i (1974) bort fra å snakke om at tildelingen av kunststatus skulle skje ved at noe ble direkte uttalt. Det er imidlertid vanskelig å forstå hvordan Dickie tenkte seg at denne tildelingen skulle skje (jf. Dickie (1974) ss. 34-39). Flere kritikere kom med negative innvendinger mot denne formuleringen i definisjonen av ”kunstverk”, noe som førte til at Dickie tok den bort fra definisjonen i (1997a) (jf. avsnitt 3.2 og 3.3, og underavsnitt 2.4.2 i denne oppgaven).

⁶⁵ ”Ferdigkunst” er min betegnelse og skal brukes heretter.

⁶⁶ Dickie (1969) s. 256.

⁶⁷ Dickie (1971). På side 101 i boka står en omformulering av den institusjonelle definisjonen av ”kunstverk” fra (1969). Innholdet er identisk med den senere versjonen fra (1974). Det eneste som skiller er ordstillingen i siste del av definisjonen. Fordi denne (1971)-versjonen ikke kom som en del av Dickies forsøk på å etablere en teori (hovedprosjektet her var å gjøre generelt rede for ulike kunstteorier), er den

kunstteorier gjorde Dickie i denne boka også rede for sin egen institusjonelle kunstteori. Det er interessant å se hvor stor vekt Dickie her la på det å definere. Ifølge Dickie var definisjonsforslagene i imitasjonsteorien og uttrykksteorien ikke fullstendige som definisjoner. Likevel sa de to kunstteoriene viktige ting om kunstverkets egenskaper, og derfor skulle de ikke forkastes:

Begge (kunstteoriene) kan kanskje betraktes som teorier om visse *sider* ved kunsten, det vil si teorier som har en begrenset anvendelse innenfor klassen av kunst og som peker på viktige og svært sentrale trekk ved kunsten.⁶⁸

Dickie verdsatte dybden i de tradisjonelle kunstteoriene. Selv om teoriene ikke omfattet alle typer kunst, belyste de likevel gjennomtrengende egenskaper ved visse kunstverk, og dette var, ifølge Dickie, uerstattelig. Det er fristende å anta at vi her står overfor et avgjørende argument for Dickie for hvorfor det var viktig å forsøke å definere kunstverkets natur. De tradisjonelle kunstteoriens fravær eller ignorering av den historiske utviklingen i kunsten satte begrensninger for hvor dypt analysen av kunsten ble. Ut fra dette kan vi forstå Dickie i retning av at selve definisjonsformen i prinsippet skulle kunne sikre kunstanalysens gjennomtrengende kraft.

En bekreftelse på denne antagelsen kan vi få i *Art and the Aesthetic*,⁶⁹ der Dickie gjorde rede for den institusjonelle kunstteorien på en langt mer omfattende måte enn tidligere. Innledningsvis i første kapittel har Dickie plassert sin egen teori i en kunstteoretisk utviklingsrekke.⁷⁰ Rekken startet med de tradisjonelle kunstteoriene som Dickie kalte "Fase I".⁷¹ Teoriene i denne fasen kjennetegnes ved at de kom med forslag på definisjoner av "kunst". "Fase II" bestod av argumenter for at kunstens natur ikke kan defineres i tradisjonell forstand. Disse argumentene gjorde det, ifølge Dickie, nødvendig å undersøke nærmere *hva slags* begrep "kunst" kunne være. På den måten var også teoriene i "Fase II" verdifulle for utviklingen av kunstteorier generelt. Dickies eget bidrag, "Fase III", skulle være et forsøk på å unngå den første fasens problem med for lite virkefelt, samtidig som den skulle ta nytte av de innsiktene som var kommet fram takket være

kun interessant som en stadfestelse på når Dickie selv fant det nødvendig å endre innhold og formulering på definisjonen fra (1969).

⁶⁸ Dickie (1971) ss. 42-43. Min parentes. Her ser vi at Dickie langt på vei delte Weitz' syn på tidligere kunstteoriens rolle i estetikken. Men mens Weitz lot argumentet bli avgjørende for en avvisning av teoriens betydning for forståelsen av kunstbegrepet, lot Dickie det bli springbrettet for sin egen teori (om kunstbegrepet).

⁶⁹ Dickie (1974).

⁷⁰ Dickie (1974) ss. 19-20.

⁷¹ Dickies faseinndeling er inspirasjonskilden til inndelingen av teori- og kritikkfasene i denne oppgaven (jf. listene 2b og 3a i denne oppgaven).

”Fase II”. Den avgjørende kombinasjonen mellom dybde og bredde i den nye kunstanalysen skulle, ifølge Dickie, sikres ved at definisjonen av ”kunstverk” ble laget i tråd med det kunstbegrepet *kunne* og *måtte* omfatte.

Måten Dickie presenterte utviklingen i estetikken på, avslører en sterk tro på definisjonens kraft. Det er interessant å merke seg at Dickie er en av ytterst få analytiske kunstfilosofene som så det nødvendig å berike sin teori om kunst med en definisjon. Den mest kjente benektelsen av at kunstens natur kunne defineres var, ifølge Dickie, å finne i Morris Weitz’ artikkel “The Role of Theory in Aesthetics”.⁷² Dickie skrev lite om Weitz i TF I, men i TF II hadde kritikken av Weitz en sentral plass i presentasjonen av teorien. Det kan være flere grunner til denne utviklingen hos Dickie, og jeg vil nevne to av dem. For det første ville Dickie i 1974 uttrykkelig legge vekt på hvor viktig det var å undersøke kunstbegrepet nærmere. Weitz hadde utført en slik undersøkelse og konkludert med at kunstens natur ikke lot seg formulere i en definisjon. Siden Dickies mål blant annet var å definere kunstens natur, tjente kritikken av Weitz som den argumentasjonen Dickie trengte for å nå dette målet. For det andre brukte Dickie Weitz’ skille mellom beskrivende og vurderende betydninger av ”kunstverk”. Ifølge Weitz var det to betydninger, slik at utsagn om kunstverk kan ha to ulike betydninger. Dette skillet brukte Dickie allerede i TF I, men i TF II utviklet han argumentet for de ulike betydningene av ”kunstverk” og innførte ytterligere en betydning. Således var det, ifølge Dickie i TF II, minst tre atskilte betydninger av ”kunstverk”.⁷³ Hvis ”kunstverk” ble brukt i en bestemmende eller klassifiserende betydning i utsagnet “Denne såpeboksen er et kunstverk”, ville utsagnet være en tildeling av kunststatus. Hvis ”kunstverk” derimot ble brukt i en vurderende betydning, ville det samme utsagnet kun være et uttrykk for at såpeboksen var vakker (som et kunstverk), dvs. det ville være et uttrykk for en personlig, subjektiv opplevelse. Følgelig måtte en definisjon av ”kunstverk” gjelde den klassifiserende betydningen av ordet. Dickie endret på deler av formuleringen i TF I-definisjonen, blant annet gikk han fra en ”beskrivende” til en ”klassifiserende” betydning av ”kunstverk”. Definisjonen i TF II lød som følger:

⁷² Weitz (1967).

⁷³ Dickie (1974) ss. 24-25. Dickie opererte med den primære, eller klassifiserende (classificatory) betydningen av ”kunstverk”, den sekundære, eller avledede (derivative) betydningen av ”kunstverk”, og den vurderende (evaluative) betydningen av ”kunstverk”. Ifølge Dickie (1974) holdt det ikke å bruke to betydninger av ”kunstverk” (hos Weitz: den klassifiserende og den beskrivende, hos Dickie: den klassifiserende og den vurderende) for å vise at Weitz’ argument for at kunstbegrepet er et *åpent* begrep, ikke holdt (slik Dickie forsøkte å gjøre i (1969)). Derimot var en tredje betydning av ”kunstverk”, ifølge

Et kunstverk er, i den klassifiserende betydningen av ordet, (1) et artefakt (2) et utvalg av egenskaper som er blitt tildelt status som kandidat for verdsetting, av en eller flere personer som handler på vegne av en gitt sosial institusjon (kunstverdenen).⁷⁴

Med det avgjørende skillet mellom klassifiserende og vurderende betydninger av ”kunstverk” mente Dickie å kunne si noe om de essensielle egenskapene ved kunstverk uten samtidig å si noe om de var god eller dårlig kunst. Det var viktig for Dickie å lage en definisjon av ”kunstverk” som ikke fungerte som målestokk på god kunst. Imitasjonsteorien hadde for eksempel denne begrensningen. Gode imitasjoner var, ifølge imitasjonsteorien, gode kunstverk og dårlige imitasjoner var tilsvarende dårlige kunstverk. Derfor mente Dickie at han kunne unngå en slik begrensende faktor ved definisjonen, ved eksplisitt å utelate den vurderende betydningen av ”kunstverk”. Det Dickie ville med sin kunstteori var at den framfor alt skulle beskrive alle typer kunst. Kravet om at kunstfilosofen stadig må oppdatere seg om endringer i kunsten var derfor en nødvendig forutsetning for ham. En annen ”bærende innsikt” i Dickies institusjonelle kunstanalyse var at handlingen (tildelingen av kunststatus) ble bestemt av den konteksten (kunstverdenen) handlingen ble utført i, og at objektet (kunstverket) ble bestemt av denne konteksten.⁷⁵ I TF II-definisjonen kom betydningen av konteksten mer tydelig fram enn før. Betegnelsen ”kunstverden” var med i selve definisjonen (om enn i parentes) og ble beskrevet som en ”spesiell sosial institusjon”. Definisjonen fikk således en mer sentral plass i TF II. Hovedbudskapet i TF I hadde vært todelt: Delvis at det var mulig å definere ”kunstverk” på grunn av dets natur, og delvis at definisjonen måtte ta utgangspunkt i kunstverkets kontekst og ikke i kunstverket selv. Dickie la derfor mer vekt på å lage en definisjon og å forklare hva han mente med kunstverkets kontekst, enn på innholdet og styrken i definisjonen. I TF II lå imidlertid hovedbudskapet i selve definisjonen. Dickie komprimerte artikkelen fra 1969 til en knappe trelinjers definisjon og gjorde teorien både større og mer entydig. Kunstdefinisjonen var ikke lenger bare bæreren av det sentrale i den institusjonelle kunstteorien, men var blitt *det sentrale* selv, og det var mer enn de fleste av Dickies kollegaer kunne tåle.

Dickie, med på å vise at kunstbegrepet nettopp ikke er et åpent begrep og at det er mulig å definere ”kunstverk”. Jf. underavsnitt 4.4.1 i denne oppgaven.

⁷⁴ Dickie (1974) s. 34.

⁷⁵ Jf. Johannessen (1977) s. 130.

2.4. Fra innrømmelse til framheving

(Teorifase III)

Det skjedde en hel del forandringer med den institusjonelle kunstteorien fra TF II til TF III. Hovedmålsettingen til Dickie forble den samme: å definere ”kunstverk”. Men på grunn av den sterke kritikken teorien møtte, så Dickie det nødvendig å enda klarere gjøre rede for visjonen sin. Boka han gav ut for å forsvare teorien avslørte således prosjektet allerede i tittelen. *The Art Circle*, eller *Kunstsirkelen*,⁷⁶ inneholdt ingen endringer med hensyn til den institusjonelle kunstteoriens aller største kjepphest (definisjonen). Sirkularitetens sentrale rolle var derimot blitt ytterligere forsterket. Dickie hadde latt seg kritisere, informere og inspirere til både å *gjenoppbygge* og å *videreutvikle* teorien, men forandringene lå likevel mer i formen enn i innholdet. I TF III var Dickie mindre diskuterende og mer påstående enn tidligere. Det *paradoksale fraværet* av utdyping i TF III signaliserer likevel at mye stod ved det gamle hos Dickie.⁷⁷

2.4.1. En ny teori på gammel lest

Den nye definisjonen av ”kunstverk” i TF III inngikk i en serie av fem definisjoner som, ifølge Dickie, var uløselig knyttet sammen. Definisjonene var framfor alt filosofiske, dvs. at de forutsatte en viss kunnskap om kunstverk. De var altså ikke ment å skulle gi noen grunnleggende kunnskap om hva kunst er. For leserne av filosofiske tekster om kunst, har allerede en slik grunnleggende kunnskap, argumenterte Dickie.⁷⁸ En filosofisk definisjon er for eksempel ikke som en ordboksdefinisjon, der målet er å “informere noen om et uttrykks mening (...) ved hjelp av allerede kjente ord.”⁷⁹ Dickie ville altså skape en plattform for kunstfilosofenes diskusjoner om kunst. Han ville med de fem nye definisjonene sette opp faste holdepunkter i den stadig skiftende begrepsflora som kunstdiskusjonene befant seg i:

- I) En kunstner er en person som deltar med forståelse i frambringelsen av et kunstverk.

⁷⁶ Dickie (1997a).

⁷⁷ TF III var blant annet ment å skulle være en presisering av den institusjonelle kunstteorien for at teorien skulle bli revurdert av kritikerne. I lys av dette blir fraværet av utdyping paradoksalt.

⁷⁸ Dickie (1997a) s. 82. Det er rimelig å anta at Dickie her var inspirert av Danto (1978). For ifølge Danto var det vår kunnskap om kunst som styrer bruken av ”kunstverk”. Danto viste til Sokrates og hans tilskuere, og deres diskusjoner om kunst. Tilskuerne kunne antas å ha relativt god kunnskap om kunst allerede, for det var nettopp denne kunnskapen Sokrates ville teste. Dickie (1997a) s. 17 om Dantos Sokrates-inspirerte forutsetning.

⁷⁹ Dickie (1997a) s. 79. Min parentes.

II) Et kunstverk er et artefakt som er skapt for å bli presentert for et kunstverden-publikum.

III) Et kunstpublikum er et sett av personer hvis medlemmer til en viss grad er forberedt på det å forstå et kunstverk som blir presentert for dem.

IV) Kunstverdenen er totaliteten av alle kunstverden-systemer.

V) Et kunstverden-system er rammen om presentasjonen av en kunstners verk for et kunstverden-publikum.⁸⁰

Definisjonene omhandler til sammen fire begreper: 'kunstner', 'kunstverk', 'kunstpublikum' og 'kunstverden'. *Kunstverdenen* består av tre nødvendige komponenter: et produkt (*kunstverket*), en avsender (*kunstneren*), og en mottaker (*publikum*). Ifølge Dickie rommet kunstverdenen et bestemt handlingsmønster, et *kunst-handlingsmønster*, der de tre komponentene var sentrale. Således kan vi si at Dickie var pragmatisk orientert i den institusjonelle kunstteorien. Fordi han framhevet handlingen som sentral i kunstverdenen.

Kunstneren frambringer verket, men publikum er viktige medspillere. Det ligger med andre ord i Dickies begrep om kunsten at kunst har et publikum. Kunstnerne må *være klar over* at det de frambringer er kunst som skal presenteres for et publikum, og de må kjenne til *ulike teknikker* som gjør det mulig for dem å uttrykke seg på ønskelige måter. Mens publikum i tillegg til å *være klar over* at det de blir presentert for er kunst nødvendigvis har *ulike forutsetninger* for å oppleve kunsten på grunn av ulikheter med hensyn til evner og sensitivitet.⁸¹ I denne forbindelsen nevnte Dickie gjenkjenningsevnen, samt en intellektuell evne til å fatte et antall elementer som deler av et hele. Følsomhet overfor lyd og lys, som total eller delvis døvhet og blindhet, var også avgjørende egenskaper for betrakteren, ifølge Dickie. Ingen av disse egenskapene, eller mangelen på dem, ville imidlertid sette en total stopper for muligheten til å være publikum. De var snarere med på å regulere i hvilken grad man er mottagelig for inntrykkene fra kunstverket. Den eneste faktiske forutsetningen for å være publikum i kunstverdenen var, ifølge Dickies klassifiserende kunstbegrep, *bevisstheten* om at man er det. Og således mente Dickie at kunstneren skapte verket med den *intensjon* å skulle påvirke et publikum. De tre komponentene i dette handlingsmønsteret har vært med i de fleste beskrivelser av kunst siden Platon. Derfor var det ikke mye revolusjonerende nytt verken med hensyn til i definisjonen. Det oppsiktsvekkende var imidlertid at Dickie satte det sammen med begrepet om kunstverdenen. Og det nye i TF III var at kunstverdenen nå var *det samlende begrepet* i definisjonen. Tidligere (TF I, TF II) hadde kunstverket vært det selvfølgelige

⁸⁰ Dickie (1997a) ss. 80-82.

midtpunktet hos Dickie. Det vil si, i og med det institusjonelle aspektet var det alltid kunstverkets kontekst som var det dominerende studieobjektet, men i selve definisjonen var det først i TF III at kunstverdenen ble synlig som overgripende i sin rolle.

Det er uklart hva Dickie kan ha ment med den over nevnte bevisstheten som inngikk i artefaktualitetsbegrepet. Det vil nødvendigvis måtte være et relativt begrep fordi relative egenskaper som alder og erfaring nødvendigvis også spiller inn. Men hvor går grensene til bevisstheten? Hvordan kan man måle graden av den bevisstheten som Dickie forutsatte? Og vil ikke graden av (betrakterens) bevissthet nødvendigvis ha med evnen til å uttrykke seg språklig? At noen språklig sett kan uttrykke at de oppfatter noe som kunst, vil vel kunne være et tegn på at de er bevisst sin egen posisjon som betrakter. I så fall kan ikke kunstverdenen være uavhengig av språket, slik Dickie argumenterte. Dickie gav ingen videre utfyllende argumenter for eller forklaringer på dette. Det kan virke som om det ikke var meningen at det skulle bli stilt spørsmålsteget ved dette, men at det skulle godtas som et allment faktum. På samme måte kan det også være vanskelig å finne svar på de spørsmålene som oppstår videre i forståelsen av den institusjonelle kunstteorien. I kapittel 3 viser jeg at denne manglende argumenteringen eller uklarheten i den institusjonelle kunstteorien, var et av kritikernes mest gjentatte argumenter mot teorien.

Et sted der det imidlertid er tydelig at Dickie ønsket å gjøre noe klarere, og der han også langt på vei lykkes, er i redegjørelsen for såkalte konvensjonelle regler innen kunstverdenen. De ulike handlingene som utføres i kunstverdenen, var innbyrdes forbundet både med konvensjonelle regler og med regler som ikke var konvensjonelle, ifølge Dickie.⁸² De konvensjonelle reglene gjaldt for presentasjonen av kunstverk og i selve mottagelsen av dem. Det var altså i publikums møte med kunstverket at de konvensjonelle reglene trådte i kraft. Dickie kom selv med eksempler på slike konvensjonelle regler. Innen teater kunne de innebære at publikum ikke skulle være deltagende i utførelsen av et teaterstykke, eller at publikums oppmerksomhet blir tilkalt ved at lyset i teatersalen dempes og teppet går opp. Innen billedkunst ville det at man henger bilder med baksiden mot veggen være en konvensjonell regel.⁸³ Felles for alle de konvensjonelle reglene er imidlertid at de er til for å brytes, argumenterte Dickie videre. Derfor var det viktig å skille mellom regler som er konvensjonelle og de som ikke er det, slik at de regelmessige bruddene på konvensjonelle regler innen kunstverdenen ikke

⁸¹ Dickie (1997a) s. 72.

⁸² Dickie (1997a) s. 74.

⁸³ Dickie (1997a) s. 73.

feilaktig ville bli tolket som brudd på regler som var direkte avledet fra vår estetiske bevissthet:

Hvis det ikke blir gjort klart at de nettopp nevnte tingene er konvensjoner kan det resultere i en forvirret teori; for eksempel, visse estetisk-attityde teoretikere klarte ikke å se at regelen om publikums ikke-deltagelse i teateret er en konvensjonell regel og konkluderte at det er en regel avledet fra "estetisk-bevissthet", og som står skrevet i stein.⁸⁴

Dickie utdypet ikke nærmere hvilke filosofer han mener med betegnelsen "estetisk-attityde teoretikere". Men i hans senere bok *Introduction to Aesthetics* fra 1997 er det henholdsvis Edward Bulloch, Virgil Aldrich, Jerome Stolnitz, Eliseo Vivas, Sheila Dawson og Susanne Langer som han kalte estetisk-attityde estetikerne.⁸⁵ Dawson og Langer var opphavet til et eksempel som Dickie brukte for å belyse situasjonen nærmere, nemlig en scene fra teaterstykket *Peter Pan*, der Peter ber publikum om å klappe for å redde lille Tingerlings liv. Ifølge Dawson ødela dette øyeblikket den psykiske distansen som var nødvendig for å opprettholde den magiske illusjonen i et kunstverk.⁸⁶ Dawson argumenterte også for at hendelsen ville kunne føre til at de fleste barna i teatersalen mest av alt ville forlate teatersalen fordi de følte at magien dermed var borte. Her moret Dickie seg med å konkludere at estetisk-attityde teoretikere lot seg forvirre av en handling som små barn øyeblikkelig ville forstå.

Konvensjonene var altså, ifølge Dickie, en grunnleggende forståelse som ble delt av samtlige handlende i kunstverdenen. Alle medlemmene av kunstverdenen hadde en bevissthet om at de var med "i en etablert aktivitet eller praksis som inneholder en rekke ulike roller: skaperens rolle, presentatørens rolle, og "konsumentenes" rolle."⁸⁷ Selve skapelses- eller frambringerpraksisen var imidlertid *ikke* underlagt det konvensjonelle, argumenterte Dickie. For frambringelsen av kunstverk forutsatte en del uforanderlige holdepunkter og et slik holdepunkt var den såkalte artefakt-regelen: "hvis man ønsker å lage et kunstverk, må man skape et artefakt".⁸⁸ Slik mente Dickie å kunne holde selve frambringelsen fri for konvensjoner innenfor kunstverdenens rammer, selv om det ikke er helt klart hva han mente med å frambringe et artefakt. I dette argumentet forutsatte Dickie at det eksisterer en klar enighet og oppfatning om hva et artefakt er. Men som vi skal se i kapitlene 3 og 4, var nettopp uenighet og uklarhet omkring meningen til artefaktbegrepet

⁸⁴ Dickie (1997a) s. 73.

⁸⁵ Dickie (1997b). Jf. ss. 28-31 om "estetisk-attityde" estetikerne.

⁸⁶ Dawson (1961).

⁸⁷ Dickie (1997a) s. 74.

utgangspunktet for flere kritiske innvendinger til dette aspektet ved den institusjonelle kunstteorien

Redegjørelsen for konvensjonenes rolle i kunstverdenen var en videreføring fra *Art and the Aesthetic* der Dickie skrev om konvensjoner både i forbindelse med redegjørelsen av Beardsleys begrep om estetisk objekt, og som her, i en kritikk av Dawsons teori om estetisk attityde.⁸⁹ Likevel blir dette et eksempel på det nye i og med TF III fordi Dickie brukte det til å beskrive kunstverdenen som en helhet av ulike individuelle kunstverdener:

Kunstverdenen består av alle de ulike rollene vi har diskutert tidligere, med kunstnerens og publikums rolle som selve kjernen. Sagt på en mer strukturert måte består kunstverdenen av en gruppe individuelle kunstverden-systemer som hver har sine bestemte kunstnerroller samt bestemte tilleggsroller. Maleri er for eksempel et kunstverden-system, teater er et annet, og så videre.⁹⁰

I sitatet over gjør Dickie den institusjonelle kunstteori mer *virkelighetsorientert* enn den hadde vært tidligere. Med det mener jeg to ting: For det første var definisjonen i TF III mer omfattende i og med at den inneholdt mer utfyllende forklaringer. Dickie lot altså definisjonen spille en mer beskrivende rolle enn den hadde gjort i både TF I og TF II. For det andre, kan vi se *individualitetsfaktoren* i sitatet over som nok et eksempel på at Dickie ville la den filosofiske kunstanalysen bli mer virkelighetsnær. I avsnitt 3.5 forsøker jeg å vise hvordan virkelighetsidealet er et grunnleggende kjennetegn ved den analytiske kunstfilosofien. Der argumenterer jeg også for at Dickie langt på vei i praksis ikke utførte dette idealet på den samme måten som flere andre analytiske kunstfilosofer.

Til tross for denne tilnærmingen i TF III ble ikke den institusjonelle kunstteorien mer godtatt i TF III enn den hadde blitt tidligere. Kritikerne gav Dickie en slags oppreisning etter utgivelsen av *The Art Circle*, men i avsnitt 3.4 argumenterer jeg for at den ikke hadde så mye med selve innholdet i teorien å gjøre. Selv om Dickie forsøkte å gjøre den institusjonelle kunstteorien mer tilgjengelig i TF III, forble han mer konservativ i sin metode enn det som falt i smak hos kritikerne. Ideen om at det var viktig å kartlegge de nødvendige og tilstrekkelige egenskapene ved kunstbegrepet holdt Dickie fast på gjennom hele teoriperioden:

Den institusjonelle kunstteorien forsøker å beskrive den menneskelige praksisen som innebærer å frambringe og konsumere kunst. Ved å beskrive kunstvirksomheten har jeg lagt fram kunstens *essensielle* rammeverk. Jeg har ikke dermed krevet det tidløst

⁸⁸ Dickie (1997a) s. 74.

⁸⁹ Dickie (1974) ss. 147-181.

⁹⁰ Dickie (1997a) s. 75.

essensielle ved kunsten, men bare beskrevet de nødvendige egenskapene ved en spesiell handling eller praksis. Den institusjonelle kunstteorien tenker seg denne praksisen som utviklet gjennom tid, som en historisk utvikling. Denne forestillingen skiller seg fra hvordan tidligere kunstfilosofene tenkte seg sine teorier som ahistoriske refleksjoner over det tidløst essensielle ved kunsten.⁹¹

Med ord som ”praksis”, ”beskrive” og ”handling” nærmet Dickie seg på en måte det analytiske virkelighetsidealet som jeg gjør nærmere rede for i underavsnitt 3.5.2. Men i og med hans søken etter det essensielle – om enn det over tid foranderlige, og om enn det kontekstuelle essensielle – ved kunstverdenen, vant den institusjonelle kunstteorien hans likevel aldri helt innpass blant flesteparten av de analytiske kunstfilosofene.

2.4.2. Fire endringer

Dickie hevdet å ha foretatt følgende fire endringer av den institusjonelle kunstteorien i TF III:⁹²

1. Endret relasjon til Danto og begrepet ”kunstverden”
2. Artefaktualitetsbegrepet stod mer sentral
3. Formuleringen ”tildele status” var ikke lenger en del av definisjonen
4. Sirkulariteten mer sentral, og med nødvendighet

(2c: Fire endringer i TF III ifølge Dickie)

Den første endringen gjaldt relasjonen til Arthur Dantos kunstverden-begrep. Ifølge Danto var den institusjonelle kunstteorien, slik Dickie hadde utarbeidet den, blitt ”fullstendig fremmed fra noe av det jeg (Danto) mener”.⁹³ Dickie mente selv å ha innsett at det eksisterte et skille i betydningen av kunstbegrepet hos ham selv og Danto. I løpet av de ti årene som skiller utgivelsene av *Art and the Aesthetic* og *The Art Circle* utdypet Danto i to artikler betydningen av ”aboutness” for kunstverk.⁹⁴ Ifølge Danto må kunstverk handle om noe, det vil si at kunstverdenen knyttes direkte til språk og mening. Denne relasjonen tok Dickie avstand fra i sin teori, og så det derfor nødvendig å presisere at frambringelsen av kunst ikke nødvendigvis involverer språket:

I kontrast (til Danto) er det, ifølge mitt institusjonelle syn, slik at den relevante institusjonen er kunst-spesifikk, det vil si at det er en institusjon eller praksis hvis

⁹¹ Dickie (1997a) s. 111.

⁹² Dickie (1997a) ss. 10-12. I avsnitt 4.3 argumenterer jeg for at to av de såkalte endringene ikke var annet enn mindre justeringer som ikke hadde noen direkte innvirkning på selve teorien. Derfor er det nødvendig å presiseringen ”ifølge Dickie” i listebetegnelsen til 2c.

⁹³ Danto (1981) s. viii. Min parentes.

⁹⁴ Danto (1973, 1974-75).

bestemte funksjon er frambringelsen av kunst, og at den ikke nødvendigvis inneholder språket som grunnbegrep.⁹⁵

Følgelig mente Dickie at han ikke lenger kunne støtte seg til Dantos begrep om kunstverdenen. Selv om Dickie fortsatte å holde fast ved at Dantos artikkel “The Artworld” var en av inspirasjonskildene til etableringen av den institusjonelle kunstteorien,⁹⁶ stod den institusjonelle kunstteorien enda klarere fram i TF III, og samtidig mer ensomt.

Den andre endringen Dickie hevdet å ha utført i TF III, gjaldt artefaktualitetsbegrepet. De opprinnelige definisjonene av ”kunstverk” (i TF I og TF II) bestod av to deler, der den første delen hadde en mindre prioritert rolle enn den andre. Kravet om at alle kunstverk nødvendigvis måtte være artefakter stod på en måte i skyggen av selve tildelingsprosessen. Ifølge Dickie i TF I og TF II var artefaktualiteten en så selvfølgelig del av kunstverket at det ikke var nødvendig med større vektlegging. Det viste seg imidlertid at kritikken av Dickies institusjonelle definisjon av ”kunstverk” blant annet gikk ut på dette punktet. Det ble for eksempel forsøkt vist at artefaktualitetskravet ikke satte noen grenser for hvilke objekter som kunne bli kunstverk.⁹⁷ Dickies motargument i TF III gikk ut på å *presisere* begrepet om artefaktualitet:

Nå virker det for meg som om artefaktualitet er noe som ikke kan tildeles. Kunstverket *Fountain* og dets like blir skapt som artefakter av kunstnere, og de er resultatet av en slags kunstnerens minste utførte arbeid.⁹⁸

Som vi har sett var et artefakt, ifølge Dickie, et menneskeskapt objekt. Kunstens grenser lå i artefaktualitetsbegrepet, argumenterte han videre. Det å frambringe et kunstverk innebærer, ifølge Dickie, en bevissthet om at man frambringer noe for noen. Og dersom denne bevisstheten ikke er til stede, er det heller ikke snakk om at et kunstverk blir skapt. Således lå det en (skjult) evaluerende kunstholdning i argumentet om artefaktualitetsbegrepet til Dickie. For selv om antagelsen om at den *klassifiserende* betydningen av ”kunstverk” skulle forhindre at teorien inneholdt verdivurderinger av kunsten, følger det av artefaktualitetsbegrepet at objekter er kunstverk på grunnlag av en bestemt bevissthet. Og denne bevisstheten representerer en slags evaluering.⁹⁹

⁹⁵ Dickie (1997a) s. 10. Min parentes.

⁹⁶ Dickie (1997a) s. 11.

⁹⁷ Blant andre Binkley (1976), jf. avsnittene 3.3 og 4.2 (tabell 4d) i denne oppgaven.

⁹⁸ Dickie (1997a) s. 11.

⁹⁹ Jf. underavsnitt 4.4.1 i denne oppgaven.

Ifølge Dickie ble betegnelsen ”tildele” i definisjonen gjort overflødig på grunn av den ”nye statusen til artefaktualiteten” i TF III.¹⁰⁰ Således var den tredje endringen i TF III (ifølge Dickie) at formuleringen ”tildele status” ikke ble brukt i de nye definisjonene. Dickie hevdet i den forbindelsen at han delvis hadde tatt Beardsleys kritikk av den institusjonelle kunstteorien til etterretning.¹⁰¹ Kritikken gikk grovt sett ut på at den kunstverdenen som Dickie beskrev i TF II ikke var formell nok til å kunne kreve en tildeling av status på vegne av seg selv. Ifølge Dickie hvilte denne kritikken på en feiltolkning av definisjonen som i og for seg var berettiget. Grunnen til feiltolkningen lå i formuleringen “tildele status”, argumenterte Dickie videre. For å kunne *bevare definisjonen og sirkulariteten i teorien* så Dickie det derfor nødvendig å ta bort formuleringen.

I den nye versjonen (av den institusjonelle kunstteorien) er det selve frambringelsen av objektet, med kunstverdenen som bakgrunn, som stadfester objektet som et kunstverk. Følgelig er det ikke behov for noen slags tildeling av status, verken som kandidat for verdsetting eller som artefakt.¹⁰²

Dickie presiserte at kunstverket ble skapt av kunstneren. Kunstverket ble således til allerede i selve frambringelsen av verket. Dermed gjorde Dickie det klart at kunstverket ikke måtte bli *akseptert* av kunstverdenen før det kunne kalles knust. Heller ikke publikum skapte verket ved å betrakte det, slik de tidligere definisjonene kunne lede en til å tro.

Den fjerde og siste endringen Dickie hevdet å ha utført i TF III gjaldt forholdet til sirkularitetsproblemet.¹⁰³ Dickie ville ikke lenger bare *innrømme* sirkulariteten i definisjonen, han vil snarere *visen den fram*. Grunnen til dette var enkel. Fordi kunsten befinner seg i et mangfoldig relasjonsforhold, må definisjonen av ”kunstverk” inngå i en rekke deldefinisjoner som henger sammen i et mangfoldig system:

I boka *Art and the Aesthetic* innrømmer jeg muntert at den ene definisjonen som ble formulert der var sirkulær. I den nye versjonen innrømmes intet, for den medfølgende sirkulariteten er ytterst påfallende og bevisst synlig. Dessuten er det i den nye versjonen ikke gitt én definisjon men en hel serie av sammengripende definisjoner. Dette kan rettferdiggjøres ved at objektene det fokuseres på i de enkelte og sammengripende definisjonene utgjør et komplisert og internt forbundet system.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Dickie (1997a) s. 12.

¹⁰¹ Kritikken Dickie viste til stod i Beardsley (1976). Jf. avsnitt 4.2 og tabell 4d i denne oppgaven.

¹⁰² Dickie (1997a) s. 12.

¹⁰³ Dickie (1997a) s. 12.

¹⁰⁴ Dickie (1997a) s. 12.

Kunstverdenen kunne ikke komme utenom sirkulariteten. For ifølge Dickie var kunstverk av en slik natur at de nødvendigvis ville opptre i sirkulære sammenhenger. Til grunn for dette institusjonelle og nå bevisst sirkulære synet på kunstens vesen, satte Dickie opp fire antagelser. Tilsammen er antagelsene og endringene Dickie redegjorde for, eksempler på en *klargjørende målrettethet* som Dickie langt på vei framhevet i TF III. Og i kapittel 4 forsøker jeg å vise hvordan Dickie var målrettet i sin klargjøring av den institusjonelle kunstteorien, og hvordan dette igjen direkte påvirket kritikken av teorien.

2.4.3. Fire antagelser

Ifølge Dickie lå fire antagelser til grunn for den institusjonelle kunstteorien (TF III).¹⁰⁵ Antagelsene kan framfor alt leses som en redegjørelse for det filosofiske prosjektet til Dickie og gir oss et innblikk i hans filosofiske metode. De hadde også med skillet mellom den institusjonelle kunstteorien og tradisjonelle kunstteorier å gjøre. Liste 2d er en oversikt over de fire antagelsene:

1. Kunstfilosofene skal studere kunstverdenen
2. Kunstteori har å gjøre med spesielle typer artefakter
3. I enhver kunstteori skal betydelsen av ”kunstverk” være *verdinøytral* og *klassifiserende*
4. Kunstverdenen er prinsipielt sett vid nok til at nesten hvem som helst kan frambringe kunst

(2d: Fire antagelser i TF III)

Den første antagelsen innebar et ”krav” til kunstfilosofen. Kunsten skulle beskrives på dens egne premisser, og det skulle ikke settes opp et ideal om hva kunsten til en hver tid *bør* være. Dette idealet for kunstteorien finner vi igjen i Joseph Margolis’ innledning til antologien *Philosophy Looks at the Arts* fra 1962.¹⁰⁶ Ifølge Margolis kunne analytiske filosofer være enige om at filosofien skulle følge en slags ”all the facts are in”-maksime.¹⁰⁷ Med denne maksimen mente Margolis at filosofene ikke kan endre på virkeligheten, bare beskrive den. Filosofene stiller spørsmålene sine i en kontekst der realiteten selv ikke er omtvistet. For Dickie gjaldt det tilsvarende at den institusjonelle kunstteorien ikke skulle endre noe på kunstverdenen, bare studere eller betrakte den. Men spørsmålet er om denne holdningen faktisk lar seg kombinere med utførelsen av en

¹⁰⁵ Dickie (1997a) ss. 12-14.

¹⁰⁶ Margolis (red.).

¹⁰⁷ Margolis (red.) s. 2.

definisjon av kunstens natur. For en definisjon er utvilsomt en form for avgrensning og en bestemmelse av noe. Men må en avgrensning nødvendigvis være en begrensning? I avsnitt 4.3 forsøker jeg å vise hvordan Dickie argumenterte mot påstanden om at den institusjonelle definisjonen hans var en begrensning.

Den andre antagelsen til Dickie gjaldt påstanden om at de tradisjonelle kunstteoretikerne tross alt studerte det rette objektet. Det var med andre ord *det menneskeskapte* eller artefaktualiteten som skulle stå i sentrum for en kunstbeskrivelse, ifølge Dickie. Han valgte å gjøre et poeng av dette siden kunstverkets artefaktualitet var blitt satt så under tvil av kritikerne. På denne måten valgte Dickie side i en allerede eksisterende strid mellom den analytiske kunstfilosofien og de tradisjonelle kunstteoriene. For ønsket om å finne nødvendige og tilstrekkelige forutsetninger for at vi kaller noe for kunst, var et skritt i retning av den tradisjonelle filosofien. Samtidig argumenterte Dickie imidlertid for at han tok avstand fra store deler av den tradisjonelle filosofien. For eksempel bestod hans metode av empiriske studier av objektet mens de tradisjonelle kunstteoretikerne brukte filosofisk refleksjon eller intuisjon til å nå sine mål. Dickie beskrev denne forskjellen i metode i første kapittel av *The Art Circle*:

Det finnes kanskje ingen platonsk essens som fikserer og definerer ”kunst” og som kan oppdages gjennom filosofisk refleksjon eller intuisjon. Det betyr imidlertid ikke at vi ikke kan oppdage nødvendig og tilstrekkelige egenskaper ved kunsten ved å forsiktig studere de menneskelige aktivitetene som er kunstens. Den institusjonelle kunstteorien er et forsøk på å sette opp slike egenskaper ved kunsten.¹⁰⁸

I den tredje antagelsen framhevet Dickie at kunstteorien ikke skulle være evaluerende eller innebære verdivurderinger av kunsten. Ved blant annet å ikke la studiet av kunsten basere seg personlig innsikt eller refleksjoner, mente Dickie å kunne unngå at kunstteorien ble vurderende. Dickie argumenterte også for at det er forskjell på å bestemme noe *som* kunst og å bestemme noe som *god eller dårlig* kunst. Således inngikk skillet mellom klassifiserende og evaluerende betydninger av ”kunstverk” som en del av denne forsikringen om at studiene av kunsten i den institusjonelle kunstteorien ikke var basert på vurderende antagelser. Kunstteorien kunne, ifølge Dickie, innebære en *refleksjon* over at vurderingen av kunsten var viktig, men den skulle ikke bestemme hva som var god eller dårlig kunst.

I den fjerde og siste antagelsen til Dickie ble kunstinstitusjonen tillagt et vidt virkefelt:

¹⁰⁸ Dickie (1997a) s. 6.

(...) nesten hvem som helst kan frambringe kunst. Aktiviteten er ikke spesialisert på samme måte som for eksempel atomfysikk som ikke er tilgjengelig for de uten en spesielt høy grad av matematisk ferdighet.¹⁰⁹

Ifølge Dickie var det bare mesterverkene i kunsten som forutsatte en helt spesiell type evner. For ellers var det stort sett bevisstheten om hva frambringelsen innebar som krevdes for den skapende kunstneren. Det er nærliggende å anta at Dickie argumenterte for at nesten hvem som helst kunne frambringe kunst, for å understreke at den institusjonelle sammenhengen var en forutsetning for frambringelsen av kunsten.

Sammenfatningsvis kan vi si at Dickies filosofiske prosjekt i TF III var å formulere en kunstteori som skulle være holdbar gjennom å favne om den stadig skiftende kunstinstitusjonen, uten samtidig å befatte seg med det konvensjonelle i kunsten. Dickies filosofiske metode var delvis empirisk og delvis teoretisk. Som kunstfilosof skulle Dickie holde seg a jour med hva som skjedde i kunstverdenen og studere alle former for kunst. I sin analyse av kunstverdenen var det hans oppgave å være kvantitetssøkende, ikke kvalitetssøkende. Den endelige institusjonelle definisjonen av ”kunstverk” skulle være *klassifiserende* og følgelig ikke befatte seg med verdivurderinger. Dickies standpunkt kan således sees delvis som en analytisk kunstfilosofisk kritikk av de tradisjonelle kunstteoriene, og delvis som en videreføring av bestemte momenter fra den samme tradisjonelle kunstfilosofien.

2.5. Sirkulariteten som selvstendighetsfaktor

Jeg innledet kapittel 2 med to spørsmål som gjaldt Dickies valg av metode (Hvorfor argumenterte Dickie for at de essensielle egenskapene ved kunstverk best kunne beskrives i en definisjon? Hva drev Dickie til å komme med en definisjon som han visste var sirkulær? (jf. s. 14)). Jeg skal ikke forsøke å svare direkte på spørsmålene, for det ville innebære å komme med antagelser, siden Dickie ikke har skrevet direkte om hvilke tanker eller faktualiteter som lå til grunn for dette bastante og kontroversielle standpunktet. Like fullt er det viktig å stille spørsmålene siden den envist understreket sirkulære definisjonen til Dickie satte den institusjonelle kunstteorien i en særstilling i forhold til andre kunstfilosofier både i og utenfor den analytiske tradisjonen. Spørsmålene kan også fungere som utgangspunkt for en vurdering av den institusjonelle kunstteorien i

¹⁰⁹ Dickie (1997a) s. 14. Min parentes.

lys av Dickies visjon og målsetning med teorien. Spørsmålene åpner med andre ord for en revurdering av Dickies teori - på et annet grunnlag enn det den allmenne oppfatningen har vurdert teorien ut fra.

Definisjonen gjorde at Dickie skilte seg ut med sin institusjonelle kunstteori, i forhold til flere kunstfilosofier som langt på vei delte hans filosofisk grunnsyn. For eksempel er det visse likhetstrekk mellom Dickie og Morris Weitz. Selv om Dickie tok avstand fra argumentet om kunstbegrepets definisjonsmessige egenskaper, hadde begge et sosialt aspekt i sin teori: kunstverkets *kontekst*. Ifølge Weitz var alle kunstverk deler av et fellesskap, som i en slags kunstfamilie. Mens Dickie la vekt på at kunstverk var kunstverk fordi de var del av en større enhet: kunstverdenen. Således kan vi sammenligne Dickies kunstverden med Weitz' kunstfamilie. Vi kan si at kunstverkene, ifølge Dickie, hadde en viss familielikhet. Likevel kunne ikke familielikhetsprinsippet brukes som en fruktbar beskrivelse av kunst, ifølge Dickie, så lenge vi ikke kunne bestemme hvilke egenskaper som var dominerende i denne kunstfamilien.

Likheten med Weitz er imidlertid ikke representativ for det hovedinntrykket Dickie gav i TF III. I *The Art Circle* gjorde Dickie framfor alt rede for hva som skilte den institusjonelle kunstteorien fra andre kunstteorier. Det var spesielt viktig for Dickie å framheve denne forskjellen siden kritikerne av den institusjonelle kunstteorien hadde forsøkt å vise at den hadde mange likheter med tradisjonelle teorier:

Innholdet i den institusjonelle teorien og dens sentrale definisjoner er radikalt forskjellige fra både innhold og eventuelle definisjoner i de tradisjonelle teorier. Måten den institusjonelle teorien kommer fram til konklusjonen sin på, står også i skarp kontrast til de tidligere teoriernes metoder.¹¹⁰

På denne måten hadde Dickie fravist muligheten for en vesentlig, og av kritikerne misforstått, likhet mellom den institusjonelle kunstteorien og de tradisjonelle teoriene. Ifølge Dickie var de tradisjonelle filosofiske kunstteoriene basert på filosofering gjennom refleksjon eller intuisjon. Selv mente Dickie at han var mer realistisk enn idealistisk, i og med idealet om kunstfilosofens observasjon av hva som faktisk foregikk i den virkelige kunstverdenen. Med observasjoner av virkeligheten som utgangspunkt, avgjorde Dickie således på et objektivt og samtidig selvstendig plan, hva som var det essensielle ved kunsten. Og endelig mente han å kunne formulere sine resultater i en verdinøytral og klassifiserende definisjon av "kunstverk". Verdinøytraliteten skulle være sikret gjennom

¹¹⁰ Dickie (1997a) s. 111.

den objektive behandlingen av det observerte, mens klassifiseringen ble sikret gjennom relasjonen til den faktiske virkelighet. Hvorvidt Dickie klarte å være verdinøytral og observerende i sin klart personlige definisjon har vært et svært omdiskutert spørsmål. I kapittel 3 viser jeg at de fleste til nå har argumentert mot dette. Likevel er det klart at definisjonsformen sørget for en oversiktighet og en klarhet i den institusjonelle kunstteorien, som få andre kunstteorier i den analytiske kunsttradisjonen har kunnet vise til. Kanskje var det derfor Dickie valgte å komme med en definisjon i sin institusjonelle kunstteori? For oversikten og klarhetens skyld – og indirekte som en reaksjon mot det han så som uoversiktlig eller uklart i andre kunstteorier, analytiske som tradisjonelle?

Uansett, Dickie var klar over problemet med definisjonens sirkularitet. Han innrømmet det allerede i *Art and the Aesthetic*. Der argumenterte Dickie for at sirkulariteten ikke var ødeleggende fordi den var så vid at definisjonen likevel inneholdt mange gode beskrivelser av kunstverdenen.¹¹¹ Argumentet ble mer pågående i *The Art Circle*. Der forsøkte Dickie å vise at definisjoner av begreper i språket vårt nødvendigvis måtte være sirkulære fordi språket både var analyseobjekt og verktøy.¹¹² Vi kan forstå Dickie dithen at definisjoner i språket er annerledes enn definisjoner i for eksempel. Der er definisjonene aksiomer og de utgjør grunnpilarene i det matematiske systemet. Disse grunnleggende definisjonene definerer enkle begreper som “punkt” og “linje”, og de blir sett på som *absolutt sanne* og *evige* størrelser. Definisjonene i matematikken kan således fungere som idealer for definisjoner generelt, men det vil ikke være mulig å bygge opp språket på samme måte som den aksiomatiske matematikken. I språket finnes det ingen grunnleggende begreper som defineres uten videre forklaringer og definisjoner, fordi språket nettopp er både analyseobjekt og verktøy samtidig. Mens matematikkens aksiomer er “evige” så ligger det i språkets natur å være i stadig forandring. Ifølge Dickie var det ikke til å komme utenom visse problemer i forhold til det tradisjonelle definisjonsidealet i forbindelse med begrepsdefinisjoner i språket. Et problem kunne være at definisjonen ble sirkulær, argumenterte Dickie. Men ville en sirkulær definisjon nødvendigvis alltid være en alvorlig logisk feiltagelse?

Selv om sirkularitet i definisjoner og forklaringer er vidt ansett som alvorlige logiske feil, er det blitt skrevet lite eller intet som utdyper problemet ytterligere. Det er ingen tvil om at forklaringen til denne mangelen er at de fleste ser det som en selvfølge at sirkularitet er

¹¹¹ Dickie (1974) s. 43: ”Riktignok er definisjonen på en måte sirkulær, men den er ingen ond sirkel.”, jf. (1997a) s. 77.

¹¹² Dickie (1997a) s. 78.

en logisk feil. Det er ingen tvil om at sirkularitet er en logisk feil i mange tilfeller, men er det alltid en logisk feil?¹¹³

Dickie svarte ikke direkte på spørsmålet. Men han argumenterte videre for at en definisjon av ”kunstverk” var sirkulær fordi det lå i kunstens natur at dens begrep nødvendigvis var sirkulært. Således var frykten for sirkulære definisjoner grunnløs, ifølge Dickie.¹¹⁴

I følge den institusjonelle definisjonen av ”kunstverk” blir alle kunstverk tildelt kunststatus på vegne av kunstverdenen. Kunstverdenen består av alle kunstverk som tidligere er blitt til i den. Kunstverk kunne således ikke eksistere uten kunstverdenen, mens kunstverden ikke kunne eksistere uten kunstverk. Dette er sirkulariteten i TF III-definisjonene, og den er ikke unik i kunstfilosofisk sammenheng. Vi finner den blant annet beskrevet i Martin Heideggers artikkel ”The Origin of the Work of Art” 1950.¹¹⁵ Heidegger satte opp følgende avhengighetsforhold mellom kunstner, kunst og kunstverk: “Kunstneren er kunstverkets opprinnelse. Kunstverket er kunstnerens opprinnelse. (...) Kunst er kunstverkets og kunstnerens opprinnelse.”¹¹⁶ Heidegger valgte å konsentrere seg om analysen av kunstverket som objekt, ikke som begrep. I motsetning til Dickie forsøkte ikke Heidegger å definere kunstens natur, og således mente han å unngå påfallende logiske problemer:

Vi kan slutte fra kunstverket hva kunst er. Vi kan vite hva kunstverk er bare gjennom kunstens natur. Det er lett å se at vi her beveger oss i en sirkel. Ifølge alminnelig forstand bør vi unngå denne sirkelen fordi den bryter mot logikkens lover. Så vi må søke etter hva kunst er ved å undersøke og sammenligne faktiske kunstverk. **Men hvordan kan vi være sikre på at vi baserer en slik undersøkelse på faktiske kunstverk hvis vi ikke på forhånd vet hva kunst er?**¹¹⁷

Av sitatet ser vi at det sirkulære i relasjonen kunst–kunstverk allerede var blitt belyst og betegnet som noe logisk motstridende lenge før Dickie etablerte sin institusjonelle kunstteori. Løsningen på dette logisk-filosofiske problemet var, ifølge Heidegger, å ta avstand fra termene og i stedet studere den faktiske kunsten. Heideggers utvei kan langt på vei sammenlignes med det som mange kritikere av den institusjonelle kunstteorien argumenterte for at Dickie burde gjøre istedenfor å komme med en definisjon. Det skal vi se nærmere på i kapittel 3. Likevel er det en grunnleggende forskjell på Heidegger og de

¹¹³ Dickie (1997a) s. 77.

¹¹⁴ Dickie (1997a) s. 79.

¹¹⁵ Heidegger (1964).

¹¹⁶ Heidegger (1964) s. 650, s. 683. Min parentes.

¹¹⁷ Heidegger (1964) s. 651. Min utheving.

analytiske kunstfilosofene med hensyn til studiefeltet. Heidegger søkte *hinsides* begrepene mens de analytiske kunstfilosofene søkte *i* begrepene.

Den siste setningen i sitatet fra Heidegger gjenspeiler en vrien problemstilling som svært få analytiske kunstfilosofar har kommet nærmere inn på: Hvordan kan man foreta en filosofisk studie av kunsten uten å ha *en grunnleggende oppfatning* om hva kunst er? Undringen til Heidegger er noe man kan velge å overse. Man kan for eksempel legge til grunn en antagelse om *common sense*, og argumentere at studiet baserer seg på våre uttalelser om kunst. Med andre ord kan man velge å se bort fra det og argumentere for at det er umulig å ha en grunnleggende oppfatning om noe som det eksisterer så mange ulike oppfatninger om. Likevel var det nettopp denne grunnleggende oppfatningen som var selve utgangspunktet for den institusjonelle kunstteorien til Dickie. Ifølge Dickie var det viktig å klargjøre hva vi mener med kunst for at det ikke skulle oppstå unødvendige komplikasjoner i den videre søken i kunstens verden. Derfor gjaldt definisjonen til Dickie den klassifiserende betydningen av "kunstverk". Derfor var det også viktig for Dickie å *framheve* sirkulariteten som en essensiell egenskap ved kunsten (TF I og TF II) - for ikke å si *den* essensielle egenskapen ved kunsten (TF III).

Kritikken mot sirkulariteten i Dickies institusjonelle kunstdefinisjon ble så sterk etter TF II, at et alternativ for Dickie var å gi opp hele prosjektet med den institusjonelle kunstteorien. Likevel valgte Dickie en annen løsning på problemet. Til tross for at utgangspunktet for løsningen kan virke noe grunt, var løsningen i seg selv genial i sin enkelhet. For i og med framhevingen av sirkulariteten trakk Dickie en klar grense mellom sin egen teori og tradisjonelle kunstteorier som også kom med definisjoner av kunstens natur. Denne grensen kan fungere som en *selvstendighetsfaktor* og dermed gir den Dickie større spillerom for de selvstendige ageringene og friere hender til egenregien av den institusjonelle kunstteorien. - Dickie skapte en egen filosofisk sfære som man enten kan godta eller ikke godta. Men på grunn av selvstendighetsfaktoren kan man ikke argumentere den i senk, ei heller ignorere den.

3.1. Ulike faser, ulike interesseområder

Den institusjonelle kunstteorien til Dickie er blitt omtalt som kunstfilosofiens mest diskuterte forslag på 1970-tallet.¹¹⁸ Det ligger i kortene at en så omdiskutert teori ikke bare høstet positiv kritikk. Likevel vil jeg påstå at den institusjonelle kunstteorien høstet påfallende mye *negativ* kritikk. Store deler av kritikken hvilte imidlertid delvis på en positiv holdning til det å se kunsten i en institusjonell kontekst. Dette har sammenheng med at interessen for det institusjonelle aspektet ved kunsten var rådende i analytisk kunstfilosofi allerede fra midten av 1960-tallet.¹¹⁹ Selve utformingen av teorien, eller definisjonen av ”kunstverk” og Dickies argumentasjon for å forsvare teorien, ble derimot imøtegått med flere vektige innsigelser. Satt på spissen var den institusjonelle kunstteorien allerede fra starten av dømt til å kritiseres sønder og sammen. Det ville bare være et spørsmål om tid før Dickie måtte se etter en mer eller mindre verdig retrettplan.

Hva var det ved den institusjonelle kunstteorien til Dickie som gjorde den til et så til de grader yndet kritikeremne? Svaret er å finne dels i møtet mellom definisjon og kontekstualitet i teorien, og dels i selve definisjonsformen. For det første var det en allmenn oppfatning blant analytiske kunstfilosofier på slutten av 1960-tallet og utover på 70-tallet, at den mest fruktbare måten å forstå kunstbegrepet på *ikke* lå i å søke etter de nødvendige og tilstrekkelige forutsetningene for kunstbegrepet. Wittgenstein-inspirasjonen var dominerende i analytisk filosofi fra 1950-tallet og framover, og ifølge Wittgenstein var det nettopp viktig å unngå metafysiske spekulasjoner omkring begrepets vesen – man måtte ikke la seg forføre av forenklinger.¹²⁰ Dickies definisjonsmanøver ble stemplet som tradisjonell i negativ forstand, det å definere ble sett på som et tilbakeskritt i en kunstfilosofisk sfære der nettopp kampen mot det tradisjonelle og forutinntatte stod på agendaen sammen med søkenen etter det *virkelige* i det *vanlige*. I avsnitt 3.5 redegjør jeg nærmere for dette virkelighetsidealet til den analytiske kunstfilosofien. For det andre kan det virke som en definisjon stimulerer til debatt gjennom sin klare og definitive bestemmelse av sakens natur. På grunn av en kortfattet og oversiktlig framstilling av sakens kjerne, er det lett å være enig eller uenig i det som uttrykkes i en definisjon. Videre er det relativt greit å motbevise eller å falsifisere en definisjon. Generelt sett kan

¹¹⁸ Yanal (1994) s. x.

¹¹⁹ Ideen er å finne hos blant andre Danto (1978) (opprinnelig fra 1964), Johannessen (1978) (opprinnelig fra 1966) og Wollheim (1968). Jf. også liste 1a (punkt 2) i denne oppgaven.

¹²⁰ Wittgenstein (1997).

vi si at en definisjon stimulerer til filosofisk debatt, og Dickies definisjon av ”kunstverk” er intet unntak.

Vi så i kapittel 2 hvordan den institusjonelle kunstteorien vokste fram over tid. Det gikk 15 år fra den første artikkelen kom ut (1969) til Dickie etablerte den nye versjonen i *The Art Circle* (1984). Utviklingen av teorien skjedde utvilsomt både *på grunn av og til tross for* den massive kritikken som møtte teorien i dens ulike faser. Kritikerne la stor vekt på visse sider ved teorien, mens andre sider ble ignorert. Hvilke sider fikk mest oppmerksomhet, og i hvilken grad har Dickie latt seg påvirke av kritikken? Kan Dickie ha ofret egne og vesentlige argumenter på kritikernes alter? Det finnes ennå ingen gode svar på disse spørsmålene, fordi det aldri tidligere er blitt gjort noe forsøk på en helhetsvurdering av den institusjonelle kunstteorien og kritikken av den. Et neste skritt videre vil derfor være å kartlegge selve kritikken, og samspillet mellom kritikken og Dickies teori. På den måten kan en del forutinntatte meninger om prosessen rundt den institusjonelle kunstteorien avdekkes, kanskje kan *myten* om den institusjonelle kunstteorien avlives til og med?

Kapittel 3 er en gjennomgang av reaksjonene som Dickie fikk, med hensyn til hvordan og hvorfor den institusjonelle kunstteorien virket på den kunstfilosofiske omverden i sin samtid. Jeg forsøker å gjøre rede for hovedtrekkene i kritikken av Dickie i et *faserelatert* perspektiv (jf. avsnittene 3.2-3.4).¹²¹ Videre skisserer jeg det filosofiske landskapet som Dickie slapp teorien sin ut på, det vil si den analytiske kunstfilosofien fra slutten av 1960-tallet til midten av 1980-tallet (jf. avsnitt 3.5). I tillegg til artikler fra ulike filosofiske og estetiske tidsskrifter har jeg studert Aagaard-Mogensens antologi fra 1976.¹²² I antologien stod det institusjonelle aspektet ved kunstanalysen i sentrum for artikkelforfatternes interesse. Antologien bidrog til å gjøre intensiteten til kritikken av den institusjonelle kunstteoriens andre teorifase svært høy. Intensiteten og interessen for teorien gikk for øvrig markant ned med TF III, da det institusjonelle ikke lenger var det sentrale i teorien.

Med *The Art Circle* forsøkte Dickie å redde den institusjonelle kunstteorien fra en uønsket skjebne. Innledningsvis skrev Dickie blant annet at teorien var blitt sønderlemmet av den enorme oppmerksomheten.¹²³ For kritikerne var mange og ingen av

¹²¹ Med ”faserelatert” mener jeg at kritikken av Dickie kan deles inn i faser på samme måte som den institusjonelle kunstteorien består av de tre fasene: TF I - TF II.

¹²² Aagaard-Mogensen (red.).

¹²³ Dickie (1997a) s. vii: ”(...) teorien tiltrakk seg en hel del oppmerksomhet – tilstrekkelig mye oppmerksomhet til at den institusjonelle kunstteorien etter kort tid stod igjen sønderlemmet.” Min parentes.

dem var klart positive til Dickies teori i sin helhet (det vil si til både det institusjonelle aspektet og definisjonen av ”kunstverk”). Samlet sett gir derfor kritikken av den institusjonelle kunstteorien klart inntrykk av å være massivt og entydig negativ. Likevel er det mulig å få et mer nyansert bilde av kritikken ved å følge etter i sporene til Dickies teorifaser. For selv om kritikken som oftest var svært negativ, var det ikke hele teorien til enhver tid som stod i kritikernes søkelys. Kritikken var alltid konsentrert om bestemte aspekter ved den institusjonelle kunstteorien, og objektene for denne konsentrasjonen skiftet over tid. Dermed kan vi finne positiv kritikk av mindre populære sider ved den institusjonelle kunstteorien I kapittel 4 (jf. avsnitt 4.4) argumenterer jeg også for at store deler av kritikken ikke berørte et viktig moment i den institusjonelle kunstteorien.

Forandringene av fokus for kritikernes interesser skjedde hovedsakelig tre ganger i løpet av *kritikkperioden*.¹²⁴ Derfor er det naturlig å se på kritikken av den institusjonelle kunstteorien som tre ulike og avgrensede faser. Studiet av kritikken blir på den måten mer oversiktlig. I tillegg kan det være en måte å se den negative kritikken av den institusjonelle kunstteorien på, som både mindre massiv og mindre entydig enn den allmenne oppfatningen av kritikken viser. Vi har sett at det er klargjørende å operere med tre teorifaser, vi skal snart se at det i tillegg er *avslørende* å snakke om tre *kritikkfaser*. La oss derfor se nærmere på kritikkens tre faser:

<u>Kritikkfase I:</u> (KF I)	Fra de første artiklene om den institusjonelle kunstteorien i 1970 fram til utgivelsen av <i>Art and the Aesthetic</i> i 1974.
<u>Kritikkfase II:</u> (KF II)	Fra første anmeldelse av <i>Art and the Aesthetic</i> i 1974, til Susan Feagins artikkel “On Defining and Interpreting Art Intentionalistically” i <i>British Journal of Aesthetics</i> fra 1982.
<u>Kritikkfase III:</u> (KF III)	Fra første anmeldelse av <i>The Art Circle</i> i 1985, til siste anmeldelse av samme bok i 1987.

(3a: Kritikkfaser)

Kritikkperioden varte fra 1970 til 1987.¹²⁵ Når det gjelder Susan Feagins artikkel, som jeg lar være avslutningen på KF II, var det tidsmessig sett den siste artikkelen i rekken av kritiske kommentarer til den institusjonelle kunstteorien, før Dickie kom ut med *The Art Circle* i 1984. Videre er grensen for KF III satt til 1987, av to sammenvirkende årsaker:

¹²⁴ Med ”kritikkperioden” mener jeg tiden fra den første kritiske artikkelen om den institusjonelle kunstteorien kom ut, til den siste vesentlige kritiske artikkelen kom ut etter utgivelsen av *The Art Circle*. Jf. liste 3a i denne oppgaven.

¹²⁵ Jf. *Kritiske artikler* ss. 111-113 i denne oppgaven.

For det første deltok ikke Dickie lenger i den til da pågående debatten om den institusjonelle kunstteorien. Året etter (1988) kom han ut med boka *Evaluating Art*, og ville framfor alt ta opp tråder derfra.¹²⁶ Dermed fantes det (generelt sett) ikke lenger noen motvekt til negativ kritikk av den institusjonelle kunstteorien.¹²⁷ For det andre kom Jerrold Levinson med en anmeldelse av *The Art Circle*, som var alt annet enn flatterende for den institusjonelle kunstteorien.¹²⁸ I tillegg til å kunne betraktes som det endelige nådestøtet for Dickies teori, kom Levinsons krasse kommentarer til å dominere den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien i mange år framover.

3.2. Med teorien i sikte (Kritikkfase I)

Det kom påfallende få reaksjoner på den første versjonen av Dickies institusjonelle kunstteori, sammenliknet med kritikken i KF II. Hvorfor var interessen for den institusjonelle kunstteorien så lav i KF I, når store deler av teorien var den samme i TF II og kritikken i KF II var så massiv? Svaret på spørsmålet kan ha å gjøre med selve utførelsen av teorien. En kommentar fra Colin Lyas styrker denne antagelsen. I en anmeldelse av *Aesthetics* omtalte han TF I som Dickies ”egen ”kunstteori” (slik er den beskrevet på side 69).”¹²⁹ Legg merke til anførselstegnene han har plassert omkring betegnelsen ”kunstteori”. Lyas vegret seg altså for å omtale Dickies institusjonelle analyse av kunsten for en teori. Liknende uttrykk for usikkerhet i forhold til *teoristatusen* til TF I, finner vi hos Ted Cohen.¹³⁰ Cohen ville heller ikke omtale Dickies institusjonelle kunstteori for en teori, men valgte å kalle den et *forslag*. Han snakket også et sted i artikkelen om at Dickie kunne *forbedre* seg, og videre at han ikke ville laste Dickie for *ennå ikke* å ha kommet med en viss type informasjon.¹³¹ Cohen antydte altså at hans

¹²⁶ Dickie (1985) og (1988) s. ix: ”Såvidt jeg kan se har denne teorien ingen nødvendig forbindelse med den institusjonelle kunstteorien.”

¹²⁷ Unntaket er Dickie (1989a og 1989b).

¹²⁸ Levinson (1987).

¹²⁹ Lyas (1973) s. 82.

¹³⁰ T. Cohen, ”The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie”, *PR*, 1973, ss. 69-82. Refereres her som Cohen (1977).

¹³¹ T. Cohen, (1977) s. 189. Cohen mente at Dickies analog mellom en kunstner og en rørlegger, for å gjøre rede for hva han mener med å gi noe kunststatus, var for dårlig. Ifølge Cohen skulle det være mulig å forbedre analogen ved å bruke løftehandlingen. Videre siktet Cohen til en oversikt over uregelmessighetene ved tildelingen av kunststatus, når han kom med følgende formulering: ”Jeg anklager ikke Dickie for *ennå ikke* å ha kommet med en slik oversikt.” (s. 193.) Mine kursiver. Her førte Cohen analogen med løftehandlinger videre, og viste til Austins oversikt over uregelmessigheter ved løftehandlinger.

kommentarer ikke nødvendigvis skulle betraktes som negativ kritikk, men snarere som en stadfestelse av at forslaget til Dickie ikke var en teori – ennå.

Men hva lå bak kritikernes stempling av Dickies definisjon som et uferdig forslag? Og hvilken betydning har dette for analysen av kritikken i KF I? For det første er det nærliggende å anta følgende: fordi det var klart at Dickie skulle komme med en oppfølging til teorien, ble det viktig, sett fra kritikernes synspunkt, å understreke nettopp det foreløpige og uferdige i den foreliggende definisjonen. Kombinasjonen av en definisjon av ”kunstverk” og et institusjonelt aspektet ved kunsten, som Dickie presenterte i og med den institusjonelle kunstteorien, kan også ha vært så ny og revolusjonerende at kritikerne trengte en viss tid på å fordøye det. For hvis Dickies argumentasjon i tillegg var ufullstendig, som kritikerne forsøkte å vise og som Dickie selv hevdet (i TF III), underbygger det inntrykket av en uferdig teori. Og dermed var det ikke nødvendigvis bare teorien (TF I) som var uferdig, men uferdigheten gjaldt også kritikerne (KF I). For det andre ble kritikken i KF I retningsgivende både for synet på den institusjonelle kunstteorien i framtiden og for den videre utviklingen av teorien. KF I-kritikerne gjorde rede for det de anså som hovedaspektene ved den institusjonelle definisjonen. Indirekte, men likevel avgjørende uttrykkelig, gjorde de det med den kommende kunstteorien i sikte. Og Dickies institusjonelle kunstteori fikk et uferdighetsstempel som kom til å forfølge den gjennom hele dialogen.

Kritikken som den institusjonelle kunstteorien fikk i denne første fasen, var også preget av positive forventninger til hva teorien kunne komme til å bli. I en artikkel fra 1974 ville filosofen William L. Blizek vise at Dickies målsetning var uoppnåelig slik teorien da så ut.¹³² Dette er langt på vei i tråd med både Lyas’ og Cohens uttalelser. Men i tillegg koblet Blizek kritikken av Dickies uferdighet til en klart positiv forventning. For skulle det vise seg at Dickie utviklet teorien og gjennomførte den interessante målsettingen sin, ville den institusjonelle kunstteorien, ifølge Blizek, kunne bli et svært viktig bidrag til både kunsten og kunstteorien:

Professor George Dickie har nylig presentert skjelettet av en institusjonell kunstteori. (...) Dersom Dickie lykkes i å nå målet sitt, eller hvis teorien hans kan modifiseres slik at den oppnår dette, har han kommet med et betydningsfullt bidrag til kunsten og kunstteorien.¹³³

¹³² Blizek (1974).

¹³³ Blizek (1974) s. 142. Min parentes. Det er verd å merke seg at Blizek her mer enn bare antyder en viten om at Dickie vil komme med en videreutviklet institusjonell kunstteori. Dette styrker min tidligere antagelse om at KF I-kritikerne delvis var påvirket av kunnskapen om at Dickie var på vei med en utviklet versjon av den institusjonelle definisjonen.

Ifølge Blizek var Dickies målsetning å formulere en bestemmelse av kunstens natur i en definisjon, og samtidig holde kunstens område åpent for ny kunst. Framtidsvyen som Blizek tegnet opp for dette definisjonsprosjektet, kan langt på vei sees som positiv kritikk av den da gryende institusjonelle kunstteorien.

Likevel synes Dickies definisjon av ”kunstverk” å ha skapt flere spørsmål for kritikerne, enn den gav svar. Kritikerne argumenterte for at Dickie ikke hadde gjort godt nok rede for seg i argumentasjonen for definisjonen, og mente det var behov for mer utførlige kommentarer. I den allerede nevnte anmeldelsen av *Aesthetics* fikk Dickie av Lyas godt skussmål for selve boka, mens den institusjonelle kunstteorien derimot måtte tåle hard motfart.¹³⁴ Når Dickie kom med grundige redegjørelser mente Lyas at det ble for mye, som i analysen av Weitz’ påstander om drivved. Mens det var andre steder igjen, der Lyas mente det manglet såpass utfyllende kommentarer fra Dickie, at han ikke ville omtale den institusjonelle kunstteorien annet enn i anførselstegn. For eksempel ville Dickies definisjon, ifølge Lyas, være uklar så lenge betydningen av ”verdsetting” forble uklart. For verdsettingen kunne foregå på mange måter, og det var ikke klart hvordan Dickie mente at verdsettingen av kunstverk gikk for seg. Lyas kommenterte også at Dickies definisjon ville trenge betraktelig mer argumentasjon på de rette stedene for å kunne bli en tilfredsstillende kunstteori: ”Mer kan gjøres her for å gjøre saken klarere.”¹³⁵ Dette sitatet fra Lyas kunne vært fra hvem som helst av de andre kritikerne i KF I. Den institusjonelle kunstteorien ble oppfattet som en uferdig teori, rett og slett fordi Dickie var for uklar i argumentasjonen av den institusjonelle definisjonen.

Lyas’ påstand om at Dickies argumentasjon var både uholdbar og utilstrekkelig, førte til at det syntes uunngåelig for Dickie å videreutvikle den institusjonelle kunstteorien for å vinne gehør for målsettingen sin. Et inntrykk som synes å holde stand ennå, selv etter at Dickie syntes å sette punktum for videreutviklingen av den institusjonelle kunstteorien i 1984. Hos både Blizek og Cohen fikk den påståtte uklarheten hos Dickie imidlertid mer omfattende følger. Blizek ville ikke angripe Dickie, som han sa det, fordi teorien ikke var ferdig. Istedenfor nøyde han seg med å gjøre ”en undersøkelse av de aspektene ved teorien som virker problematiske (... som vil kunne) gjøre en midlertidig vurdering lettere og dermed bidra til den framtidige utviklingen av teorien.”¹³⁶ Dermed la Blizek opp til at Dickies videreutvikling av teorien burde skje i samråd med kritikerne. Og med

¹³⁴ Lyas (1973) ss. 81-83.

¹³⁵ Lyas (1973) s. 83.

¹³⁶ Blizek (1974) s. 142. Min parentes.

tanke på at den institusjonelle kunstteorien endte opp i et forsvarsskrift,¹³⁷ kan vi se på dette som en viktig og avgjørende kommentar i historien om Dickies kunstteori.

Hos Cohen førte uklarheten hos Dickie til at han langt på vei foretok en individuell tolkning av den institusjonelle kunstteorien. Ifølge Cohen var den handlingen som Dickie kalte å "tildele kunststatus" analog med Austins talehandlinger. Dickies beskrivelse av den talehandlingen som utføres idet noe blir til kunst i kunstverdenen, var ikke god nok, ifølge Cohen. Derfor ville Cohen forbedre Dickies eksempel ved å komme med en annen talehandling, nemlig det å love noe - løftehandlingen:

Den av Dickie valgte analogen der noen erklæres som kandidat ved at det uttrykkes bestemte ord, er en talehandling. For å forbedre den trenger vi en annen talehandling. Jeg skal bruke løftehandlingen, (...) Før jeg går tilbake til definisjonen av kunst, trenger jeg løftehandlingen for å illustrere en side ved talehandlinger som ikke gjenspeiles i Dickies forestilling om hva som kreves for å frambringe kunst.¹³⁸

Med løftehandlingseksempelet prøvde Cohen å gjøre teorien til Dickie klarere. Viljen til Cohen var god her, på samme måte som Blizeks når han uttalte at Dickie måtte utarbeide den institusjonelle kunstteorien i samsvar med kritikerne. Likevel kan begge eksemplene gi oss følelsen av en umyndiggjøring av Dickie. I tillegg syntes ikke Cohen, den gode viljen til tross, å ha forstått hva Dickie mente med tildelingen av kunststatus. I så fall var heller ikke eksempelet hans en forbedring av Dickies argumentasjon. Med løftehandlingseksempelet innførte Cohen en forutsatt viten om at det som loves må kunne holdes. Og det som ble lovet i Dickies definisjonstilfelle, var at objektet som tildeles kunststatus skulle kunne verdsettes. Dermed måtte alle ting potensielt sett kunne verdsettes, men det kunne ikke alle ting, ifølge Cohen, for eksempel ikke tegnestifter, ikke hvite, billige konvolutter, og i hvert fall ikke Duchamps urinal.

Slike ting kan ikke oppnå den statusen som kreves i den andre forutsetningen til Dickie, fordi det ville være meningsløst eller bisart å la dem oppnå den.¹³⁹

Dermed ville man ikke kunne love at den tingen som ble tildelt kunststatus, ble verdsatt. Og derfor var ikke Dickies bestemmelse av betegnelsen "tildeling" i formuleringen "tildele status" bra nok, ifølge Cohen. I en artikkel fra 1977 gav imidlertid Dickie Cohen svar på tiltale:

¹³⁷ Dickie (1997a).

¹³⁸ T. Cohen (1977) s. 189. Min parentes.

¹³⁹ T. Cohen (1977) s.191.

(...) nettopp de tingene som Cohen nevner som eksempler på ting som ikke kan verdsettes – vanlige tegnestifter, billige, hvite konvolutter, og plastgafler – har egenskaper som kan verdsettes og som vi legger merke til hvis vi retter vår oppmerksomhet mot dem. Ofte kan fotografier framhever disse egenskapene i helt vanlige ting ved å fokusere nøye på dem. Det virker svært sannsynlig at den tvungne verdsettingen som Cohen ønsker å tilføre min definisjon, er intetsigende. For det er usannsynlig at noen objekter mangler egenskaper som kan verdsettes.¹⁴⁰

I dette tilfellet er det tydelig at den nødvendige *direktheten* i kommunikasjonen mellom Dickie og kritikeren hadde gått tapt hos Cohen. Dermed kan vi si at uklarheten i TF I førte til at deler av KF I-kritikken rett og slett bygget på mistolkninger av den institusjonelle kunstteorien.

I første fase var Dickie primært ute etter å legge fram en definisjon av ”kunstverk”. Vel å merke i en institusjonell sfære, men likevel med relativt liten plass til å utdype det institusjonelle. Med *Art and the Aesthetic* kom det institusjonelle mer i fokus. Ifølge Dickie var definisjonen imidlertid alltid uløselig knyttet til institusjonelle prosjektet. Likevel tok en del kritikere i KF II seg den friheten å skille Dickies definisjon fra det institusjonelle prosjektet hans slik at prosjektet fikk medgang mens definisjonen møtte motgang. Dette interessante inngrepet i Dickies filosofiske prosjekt, som vi skal komme tilbake til i neste avsnitt (jf. avsnitt 3.3), kan knyttes til minst to forklaringer: For det første var den filosofiske atmosfæren som var rådende på 1960- og 70-tallet, allerede spesielt *con* definisjon, samtidig som det var en voksende positiv interesse for å se kunsten i en institusjonell kontekst. For det andre hadde allerede kritikere i KF I vurdert definisjonen og det institusjonelle hver for seg i argumentasjonsøyemed. Det viktigste for KF I-kritikerne var som vi har sett, å avdekke uferdigheten i argumentene til Dickie. Det viktigste var derimot ikke å se helheten i Dickies institusjonelle kunstteori, for den var ennå ikke en fullverdig teori. Koblingen mellom definisjon og institusjon, i den institusjonelle kunstteorien, kom således i skyggen av argumentasjonskritikken allerede i KF I. Skillet ble ført videre av kritikere i KF II, noe som gjorde det mulig for kritikere å vurdere definisjonen isolert sett. Dermed ble avstanden mellom Dickie og kritikere stadig større, og historien om definisjonen som ødela for den institusjonelle kunstteorien begynte å ta form.

¹⁴⁰ Dickie (1977) s. 200. Min parentes.

3.3. Polemikk og følelser (Kritikkfase II)

”What Is Art? – An Institutional Analysis” ble det hyppigst diskuterte kapitlet i *Art and the Aesthetic* fra 1974.¹⁴¹ Der kom Dickie med en mer omfattende argumentasjon for den institusjonelle kunstteorien enn tidligere, og der la han større vekt på å få fram sin egen målsetning. Sånn sett ble teorien fullverdig først i TF II, og kritikken kunne for alvor begynne. Noe den også gjorde. Det rådet til tider den rene krigsstemming i KF II. Angrepene var mange og harde, og de kom gjerne fra flere hold samtidig.¹⁴² Den filosofiske taktikken kritikerne brukte var som regel svært klar: de var enten (1) *for* institusjonell kunstteori og *mot* en definisjon av ”kunstverk”, eller (2) *mot* institusjonell kunstteori og *for* en definisjon av ”kunstverk”, eller så var de (3) *mot* både institusjonell kunstteori og en definisjon av ”kunstverk”. Ingen syntes å godta det filosofiske prosjektet til Dickie, som nettopp gikk ut på å kombinere en institusjonell kunstteori med en definisjon av kunst.¹⁴³ Den nysgjerrigheten som var rådende i KF I, til om Dickie ville klare å gjennomføre sitt filosofiske prosjekt, var borte i KF II. Dermed gjenstod bare skepsisen og motargumentene. I tillegg bar deler av KF II-kritikken preg av å være sterkt følelsesladet, noe som ikke akkurat minsket det negative uttrykket. Innslaget av følelsesladde argumenter i KF II er svært interessant. Det er rimelig å anta at de filosofiske følelsesutbruddene hadde sammenheng med at Dickie distanserte seg fra den rådende teoretiske holdningen innen analytisk kunstfilosofi på denne tiden, noe jeg kommenterer nærmere i avsnitt 3.5. Uansett byr KF II på den (foreløpig) mest intense, allsidige og polemiske kritikken i historien om den institusjonelle kunstteorien.

Blant de mest tydelig utpregede polemikerne i kritikken av den institusjonelle kunstteorien, finner vi henholdsvis Joseph Margolis, Søren Kjørup og Kendall Walton.¹⁴⁴ I sin anmeldelse av *Art and the Aesthetic* argumenterte Margolis blant annet for at Dickies filosofiske prosjekt var direkte urimelig:

¹⁴¹ Dickie (1974) ss. 19-52.

¹⁴² Med ”angrep fra flere hold” mener jeg at det var flere aspekter ved teorien som ble kritisert, slik at påfallende lite ved Dickies kunstfilosofiske prosjekt fikk positiv respons av KF II-kritikerne.

¹⁴³ Unntakene her er muligvis Binkley (1976) og Levinson (1979). Ingen av dem var direkte negative til verken en institusjonell analyse eller til en definisjon av ”kunst”. Likevel godtok de verken Dickies utførelse av definisjonen eller hans kobling mellom de to. Binkley skrev blant annet om Dickies institusjonelle definisjon at den ”viser seg å være en skuffelse” (s. 107). Mens Levinson argumenterte mot at det institusjonelle skulle være en essensiell egenskap ved kunsten (s. 247).

¹⁴⁴ Margolis (1974/75). Kjørup (1976). Walton (1977).

Mye av det Dickie har å si er nyttig hvis vi ser det som en understreking av hva en *analyse* av kunst avslører som karakteristisk, normalt, dominerende eller liknende. Men hvis vi ser det (som Dickie selv ønsker) som en informativ *definisjon* av kunst blir det han sier **åpenlyst feilaktig**.¹⁴⁵

Det Dickie gjorde, ifølge Margolis, var å prøve å presse en analyse av kunsten inn i en definisjonsform. For Dickie kom ikke med noen argumenter for at artefaktualitet skulle være en essensiell egenskap ved kunstverk.¹⁴⁶ Margolis synes å ha hatt påfallende lite til overs for Dickies filosofering generelt, noe følgende kommentar om et annet kapittel i boka vitner om:

Selv som Dickie **forsøker** å komme med en generell oversikt over 1700-tallets kunstmak, **er jeg redd** at kapittel 2 gir et temmelig entydig bilde av smaksteorien og de såkalte estetisk-attityde teoriene i det attende århundrets England og Tyskland.¹⁴⁷

Det skal ikke mye fantasi til for å forstå at Margolis mente at Dickie mislyktes i sitt sammendrag av 1700-tallets estetiske smakshistorie. For Margolis var det så innlysende feilvurdert å forsøke å sammenstille Hutcheson, Burke og Hume, at Dickies mislykkende ikke var spesielt overraskende: ”**Selvfølgelig** kan ikke en enkelt smaksteori omfatte disse tre forfatterne engang.”¹⁴⁸ Sett med Margolis’ øyne virket altså Dickie som en både uerfaren og litt dum filosof siden han ikke innså det innlysende urimelige i å definere ”kunstverk”. At Dickie i tillegg prøvde seg på å komme med et sammendrag av historiske estetikere som på ingen måte kunne la seg sammenstille på en fruktbar måte, gjorde ikke saken bedre. Videre var mangelen på argumenter hos Dickie så åpenlys, at Margolis ikke engang kunne tro sine egne øyne: ”**Merkelig nok** støtter Dickie aldri opp om påstandene sine: han bare kommer med dem.”¹⁴⁹ Likevel kan alt dette ikke ha komme som et sjokk på Margolis som allerede innledningsvis i anmeldelsen avviste alle muligheter for en nyhetens interesse:

Å definere kunst er en **problemfylt men fascinerende bestrebelse** (...). George Dickie har i denne forbindelsen bidratt med en liten bok som - ifølge ham selv - er resultatet delvis av et forsøk på å forene tidligere spekulasjoner over kunstverkets og det estetiske objektets natur, og delvis av å krangle med Monroe Beardsley og Morris Weitz om deres syn på kunst og det å definere kunst. **Jeg må imidlertid si** at Dickies teori både **essensielt sett og beviselig** snarere er en kombinasjon av Maurice Mandelbaums velkjente lille artikkel om følgene av genetiske ”ikke-utstilte” relasjoner som igjen følger av en litterær lesning av begrepet ”familielikhet”, og av Arthur Dantos tilsiktede bruk av betegnelsen

¹⁴⁵ Margolis (1974/75) s. 341. Mine uthevinger.

¹⁴⁶ Margolis (1974/75) s. 341.

¹⁴⁷ Margolis (1974/75) s. 343. Mine uthevinger.

¹⁴⁸ Margolis (1974/75) s. 343. Min utheving.

¹⁴⁹ Margolis (1974/75) s. 343. Mine uthevinger.

”kunstverden” i en annen velkjent artikkel (...). Deler av innholdet tilhører Dickie alene eller har også andre kilder. Men det mest grunnleggende har klare kilder og er således **neppe noen utvikling overhode** angående det over nevnte problemet med å definere.¹⁵⁰

Det er ikke så mye det Margolis sier, for mye av det kan langt på vei være treffende, men det er måten han sier det på som gjør det hele så oppsiktsvekkende. Filosofien har lang tradisjon med polemiske kommentarer, og filosofens eneste våpen er ordene. Likevel, og nettopp i dette henseendet, avslører Margolis anmeldelse av Dickie mer enn et ønske om å gjendrive en teori. Hos Margolis er det absolutt snakk om å irettesette en person og hans meninger, og det lukter samtidig sterkt av et subjektivt engasjement som går ut over *sakens* betydning. Det er nærliggende å anta dette fordi Margolis ikke nødvendigvis hadde behøvd å være så brutal i sin ordbruk for å vise det selvfølgelig. Margolis er med andre ord så selvsikker som bare en subjektiv følelse blandet med en teoretisk bevisførsel kan føre til.

Om Søren Kjørup kan vi blant annet si at han tilhørte samme taktikkgruppe som Margolis. Begge var prinsipielt mot å definere kunst, mens de mer eller mindre var for en institusjonell analyse av kunsten. Margolis' svakhet for å studere de institusjonelle aspektet ved kunsten strakk seg imidlertid ikke like langt som Kjørups. Kjørup så en svært interessant framtid for kunstfilosofien i og med den institusjonelle analysen av kunsten. Han var ikke interessert i hva den institusjonelle kunstteorien kunne gjøre for tradisjonelle estetiske problemer, men snarere for hvordan den institusjonelle kunstteorien kunne være med på å skape og løse nye problemstillinger innen estetikken. Kjørup ville ha relasjonene kunst og samfunn, og kunst og historie med på den kunstfilosofiske agenda. Og dette mente han at en vid institusjonell kunstteori skulle kunne gjøre. Denne tydelige interessen for det institusjonelle aspektet ved kunsten hos Kjørup, kan ha gjort ham mer vennlig innstilt til Dickie enn det Margolis var. Men Kjørup nevnte derimot aldri direkte Dickies institusjonelle kunstteori. Likevel er Kjørups kommentar til det å definere kunsten i en institusjonell sammenheng av gjenkjennelig kross karakter:

Du vil ikke kunne forstå hva kunst er uten å ta i betraktning den sosiale strukturen (som kunsten inngår i) som et hele (...) Du vil ikke kunne oppnå en forståelse av kunst gjennom en mer eller mindre fullstendig definisjon av kunstverk (...) Og selv om definisjoner som nevner kunstverkets relasjon til dets skaper eller publikum kan virke en smule mer til saken, så er de ikke bare for snevre, men **grunnleggende feiltagelser**.¹⁵¹

¹⁵⁰ Margolis (1974/75) s. 341. Mine parenteser og uthevninger.

¹⁵¹ Kjørup (1976) s.46. Mine parenteser og uthevninger.

Kjørups kommentar til Dickie blir i denne sammenhengen stillheten mellom to stormer. Han var langt fra så påfallende ekstrem og aggressiv som Margolis og, som vi snart skal se, Walton. Likevel er det verd å merke seg at Kjørup med formuleringen ”grunnleggende feiltagelser” ikke legger opp til noen snarlig eller mulig forsoning i forhold til Dickies definisjon. En mulig forståelse for Dickies filosofiske prosjekt er således utelukket.

Kendall Walton var ikke like konsentrert på det institusjonelle som de to foregående filosofiene. Til gjengjeld delte han deres negative holdning til Dickies definisjon av ”kunstverk”. Ifølge Walton var Dickies definisjon både *vid* og *samtidsorientert*, men den gav ikke noe fordi det rett og slett var uklart hva kunstverdenen faktisk omfatter.¹⁵² Det å definere kunsten gav heller ingen spesiell filosofisk innsikt eller opplysning, ifølge Walton. Kunstfilosofien skulle gi oss tilfredsstillende måter å forholde oss til ulike typer kunst, mente han. Den skulle inkorporere konsepter av spesielle typer kunst, dvs kunstfilosofien skulle systematisere kunsten. Dickies institusjonelle kunstteori var på langt nær slik vi skulle ville at en kunstfilosofi skal være, men Waltons sammenlikning mellom Dickies teori og den ideelle kunstteori ble likevel nedslående for Dickie:

Men jeg mener at den (teorien vi er ute etter) ikke har plass til det **oppblåste, tunge** kunstbegrepet som Dickie er ute etter. Dickies kunstbegrep refererer til **et enormt uelegant sammensurium**. (...) Selve distinksjonen mellom hva som tilhører begrepet og hva som ikke gjør det, er etter min mening både **ubrukelig og uinteressant**. Denne distinksjonen er ikke noe vi vil gi en stor og viktig plass i teorien vår.¹⁵³

På samme måte som Margolis anmeldelse er denne artikkelen mer enn bare et teoretisk skritt i en annen retning enn Dickies. At adjektiver som ”enormt uelegant”, ”ubrukelig” og ”uinteressant” ble brukt i samme avsnitt om samme teori, er ikke hverdagskost selv for filosofer. Det er heller ikke snakk om noen slags potensiell vilje til forståelse av Dickies filosofiske prosjekt fra Waltons side. Kanskje er det overambisøst å forfekte et håp om at enhver filosofisk kommunikasjon bør inneholde en åpning mot å forstå motparten på dens egne premisser, for å unngå misforståelser så godt det går, og for ikke å la forutbestemte oppfatninger om hvordan det forholder seg med virkeligheten styre blindt. Det utpregede negative i kommentarene til Dickies institusjonelle kunstteori, kan imidlertid lett bli forvekslet med usaklighet, noe som bør være alarmerende - i det minste for opphavsmennene.

¹⁵² Walton (1977) s. 98.

¹⁵³ Walton (1977) s. 100. Mine parenteser og uthevninger.

Store deler av skylden for at samtlige kritikere i KF II ikke kunne godta kombinasjonen mellom en institusjonell analyse av kunsten og en definisjon av ”kunstverk”, må legges på definisjonsprosjektet til Dickie. Å definere kunst var ikke det man filosofisk sett skulle gjøre per 1970-tallets populære oppfatning. I avsnitt 3.5 skriver jeg mer om dette. Her og nå skal vi imidlertid fastslå at den åpenbare konflikten mellom det grensesprengende i det institusjonelle aspektet og det (tilsynelatende) avgrensende i definisjonsformen av kritikerne ble oppfattet som et *dilemma* i en eller annen form – der Dickie ville måtte velge en av de to målsetningene. Richard Wollheims kommentarer fra 1980 er et godt eksempel på den negative fokuseringen på denne konflikten, som er så symptomatisk for kritikerne i KF II.¹⁵⁴ Selv om Wollheims dilemma ikke går direkte på valget mellom institusjon og definisjon, tangerer den likevel det prekære problemet i og med hans syn på definisjonen som avgrensende i den institusjonelle kunstteoretiske sammenhengen. Sitatet under er hentet fra Wollheims artikkel ”The Institutional Theory of Art” som var et tillegg i andreutgaven av det velkjente verket *Art and Its Objects*. Artikkelen handlet hovedsakelig om Dickies teori anno 1974, og Wollheim gjorde et avgjørende poeng av å argumentere for at det under alle omstendigheter måtte foreligge enten *gode eller dårlige grunner* for tildelingen av kunststatus, eller *ingen grunner* i det hele tatt.¹⁵⁵ Det var, ifølge Wollheim, uunngåelig å komme utenom et av de to alternativene, og begge ekskluderte de hvert sitt element i Dickies teori.

Argumentet jeg skal komme med mot den institusjonelle kunstteorien, framsetter et dilemma. Det går grovt sett ut på følgende: hvis teorien velger det ene alternativet så forspiller den kravet sitt på å være en *institusjonell* kunstteori; og hvis teorien velger det andre alternativet er det vanskelig å se hvordan den kan være en institusjonell kunstteori.¹⁵⁶

Dickie svarte på denne kritikken,¹⁵⁷ men det skulle gå 18 år først, og det var for lenge for at det kunne sette en stopper for den symptomatiske oppdelings-strategien blant kritikerne i KF II. Jeg kommer ikke nærmere inn på Dickies forsvar her, men påpeker at for Dickie var konflikten mellom institusjon og definisjon i den institusjonelle kunstteorien naturligvis ikke et dilemma - men en konstruktiv *mulighet*.

¹⁵⁴ Wollheim (1980).

¹⁵⁵ Wollheim (1980) s. 160.

¹⁵⁶ Wollheim (1980) s. 164.

¹⁵⁷ Dickie (1998).

Hos den amerikanske filosofen Ben Tilghman kom skillet mellom definisjon og institusjon til uttrykk gjennom hans vurdering av filosofens oppgave.¹⁵⁸ Denne oppgaven hadde, ifølge Tilghman, direkte sammenheng med kunstteoriens *brukbarhet* for enkeltmenneskene i kunstverdenen. Kunstfilosofen skulle svare på spørsmålet ”Hva er kunst?” ved å undersøke konkrete situasjoner der det var usikkerhet med hensyn til om noe var kunst eller ikke, kom tydelig fram. Timothy Binkley, George Schlesinger og Harold Osborne var opptatt av brukbarhet i forbindelse med kunstfilosofiens oppgave. Alle så de på definisjonen som et misforstått svar på spørsmålet. En definisjon av kunsten var, ifølge disse filosofene og KF II-kritikerne, et hinder for klargjøringen og brukbarheten ved en filosofisk kunstteori.

Tilghman ville ha svar på konkrete problemstillinger der vi står overfor ny og ukjent kunst, og ikke vet hvordan vi skal forholde oss til den. Først spør vi: ”Er det kunst?”, og hvis svaret er ”ja”, stiller vi ytterligere et spørsmål: ”Hva er det som gjør den til kunst?”. For Tilghman var det mest naturlig å bruke Wittgenstein til hjelp.¹⁵⁹ Wittgensteins forførende tankegang gikk blant annet ut på at uttrykk som har med estetiske dommer å gjøre, er deler av en hel kultur. Og skal man beskrive slike uttrykk må man beskrive hele den kulturen som de inngår i: ”For å kunne beskrive bruken (av uttrykkene) eller hva du mener med en kulturell smak, må du beskrive en kultur.”¹⁶⁰ Tilghman forsto dette sitatet slik at man måtte beskrive objektets kulturelle kontekst for å avgjøre om det var kunst. Det var spesielt viktig for Tilghman å understreke at spørsmålet om objektets kunststatus ikke skulle møtes med en definisjon av ”kunst”. Det ville være omtrent like uhørt som om spørsmålet ”Er det en vits?” ble besvart med en redegjørelse for vitsebegrepets meningsinnhold:

Når vi står over for nye og ukjente kunstformer kan forvirringen vår komme til uttrykk gjennom spørsmålet: ”Er dette virkelig kunst?”. For å gjøre det helt klart vil jeg for det første insistere på at spørsmålet ikke skal besvares ved å sette fram en definisjon eller en kunstteori. Like lite som spørsmålet: ”Er dette ment å skulle være en vits?” skal besvares med en definisjon av vitsen eller en teori om komikk. For det er klart at man i det sistnevnte eksemplet er ute etter en redegjørelse for poenget med den bestemte vitsen. Og på tilsvarende måte ligger det en usikkerhet bak spørsmålet om kunst med hensyn til hvordan tingene skal forstås og hvordan de skal verdsettes.¹⁶¹

¹⁵⁸ Tilghman (1976).

¹⁵⁹ Tilghman (1976) ss. 80-81.

¹⁶⁰ Wittgenstein (1966) s. 8. Min parentes.

¹⁶¹ Tilghman, (1976) s. 80.

Dickie og Tilghman hadde ulike syn på kunstfilosofens oppgaver. Mens Dickie var ute etter å klargjøre kunstens natur for en grunnleggende oversikts skyld, var Tilghman mer opptatt av å klargjøre det enkelte kunstverks mening for den enkelte spørsmålstillers skyld. For Tilghman skulle kunstfilosofien nærme seg virkeligheten uten å teoretisere det ytterligere med en definisjon, men heller gå - fra betrakters synspunkt - inn på kunstens eget domene og utforske den nærmere. Dickie argumenterte derimot for at en slik type utforskning nødvendigvis burde forutsette en klargjøring av kunstens natur. Og denne klargjøringen var, framfor alt, kunstfilosofens oppgave. Sånn sett skulle det objektive komme forut for det subjektive i følge Dickie. Tilghmans ønske om å forklare kunst ut fra allerede eksisterende tradisjoner innen kunsten førte til at han også mente at en institusjonell kunstteori ville være en fruktbar angrepsmåte.¹⁶² Men *Dickies* institusjonelle kunstteori var ikke fruktbar, på grunn av den sentrale definisjonen som ikke var tilstrekkelig brukbar i en hverdagssituasjon.

Konflikten mellom Dickie og Tilghman kan benevnes som det intersubjektive (Dickie) *kontra* det subjektive (Tilghman). En forutsetning for at Dickie og Tilghman hadde ulike forventninger til svaret på spørsmålet, ligger i forskjellen i selve tolkningene av spørsmålsformuleringen. Dickie opererte med spørsmålet i sin klassiske form ("*Hva er kunst?*"), mens Tilghman opererte med spørsmålet i en mer *Wittgensteinisert* form ("*Men er det kunst?*"). Tilghman ville klargjøre i et brukbarhetsperspektiv, derfor forutsatte hans søken en slags teoretisk forkunnskap om kunst. Dickies kunstfilosofiske målsetning gikk ut på å klargjøre hva kunst var i et teoretisk perspektiv, og han søkte således etter nettopp dette teoretiske grunnlaget. Sånn sett kom Dickies kunstfilosofiske søken nødvendigvis forut for Tilghmans. Og sånn sett ville ikke Tilghmans kritikk kunne treffe Dickie direkte. Vi får en antydning av dette i en fotnote hos Tilghman – (mer direkte ble Tilghman ikke i sin kritikk av Dickie denne gangen). Der argumenterte han for at Dickies teori etterlot seg så mange av de viktige spørsmålene ubesvarte:

Dickies påstand om at et kunstverk er et objekt som bestemte personer har tildelt status som kandidat for verdsetting, lar så mange av de viktige spørsmålene som dukker opp i forbindelse med "*hva er kunst?*", ennå forbli ubesvarte.¹⁶³

Som Tilghman ville også Timothy Binkley ha svar på en konkret problemstilling.¹⁶⁴ For Binkley var den konkrete problemstillingen som følger: Han var på en utstilling i

¹⁶² Tilghman (1976) s. 89.

¹⁶³ Tilghman (1976) s. 80 (fotnote).

¹⁶⁴ Binkley (1976).

Philadelphia der han kom over en brun spiralblokk. På denne spiralblokken stod det skrevet med blokkbokstaver: ”IKKE DEL AV UTSTILLINGEN”.¹⁶⁵ Binkley ble usikker og ville finne ut om den brune spiralblokken var kunst eller ikke. Etter å ha forhørt seg med galleristyreren og fått til svar at den brune spiralblokken bestemt ikke var en del av utstillingen, gjenstod likevel spørsmålet for ham om spiralblokken var kunst – eller ikke. Kanskje en definisjon av kunsten kunne være til hjelp?

Den som skal bestemme seg er forvirret og trenger hjelp. Kanskje en feiende flott kunstdefinisjon kan være redningen? Situasjon: Den forvirrede får raskt lettet sin sorg ved å undersøke om det bestandige objektet møter kravene til definisjonen. Hvis det gjør det er det kunst; hvis ikke, nei.¹⁶⁶

Uten å overraske noen kan jeg si at definisjonen ikke var til hjelp slik Binkley hadde forventet seg. Kunst kan ikke defineres, argumenterte han videre. Binkley gav Dickie kreditt for å ha kommet med en definisjon som syntes å ha unngått Weitz såkalte anti-definisjonsargument,¹⁶⁷ men han konkluderte likevel med at Dickies definisjon ikke holdt hva den lovte:

Den institusjonelle kunstdefinisjonen som først var et alternativ til å komme utenom kunstens udefinerbarhet, har vist seg å være en skuffelse. Spesielt for den som vil lette seg for usikkerheten omkring den brune spiralblokken.¹⁶⁸

Jeg tar ikke for meg argumentasjonen til Binkley i detalj her, men påpeker bare at den bestod av det vi kan kalle typiske KF II – kommentarer: *artefaktualiteten* kunne ikke være en essensiell egenskap ved kunsten, egenskapen *kandidat for verdsetting* var ikke essensiell for kunstverk, det måtte finnes en *estetisk* erfaring, definisjonen var sirkulær (men likevel informativ, argumenterte Binkley), kunstverk *tildeles* ikke kunststatus – de frambringes. I kapittel 4 gjør jeg nærmere rede for hvordan denne kritikken var bygget opp og hvordan den i sin tur påvirket Dickie.

Noen åpenbare fordeler ved Dickies institusjonelle kunstteori var det vanskelig å finne etter så omfattende negativ kritikk. Likevel kan vi si at den institusjonelle kunstteoriens *tiltrekningskraft*, eller *det* som gjorde at Binkley (og de fleste andre KF II-kritikere) ville bruke teorien for å belyse noe, var dens kanskje viktigste styrke i KF II. I tilfellet Binkley var denne tiltrekningskraften det negative eksempelets makt: den institusjonelle kunstteorien var et brukbart eksempel på hvordan filosofien ikke skulle

¹⁶⁵ Binkley (1976) s. 90.

¹⁶⁶ Binkley (1976) s. 92.

¹⁶⁷ Binkley (1976) s. 99.

søke svaret på spørsmålet om kunsten. Binkley, som i 1976 tydeligvis var spesielt fascinert av Wittgensteins typiske tvetydige uttrykksform, avsluttet artikkelen sin med følgende påstand:

Vi skal kjenne kunsten gjennom kunstverkene. Hvis kunst er kunstverk så er det ikke annet å kjenne til enn kunstverk. Det er mer å kjenne til enn kunstverk.¹⁶⁹

Kunst er mer enn bare kunstverk på samme måte som filosofi er mer enn filosofibøker, argumenterte Binkley tidligere i avslutningen av artikkelen. Filosofi defineres ikke ved en redegjørelse for hvordan og hvor man finner filosofibøker og forelesninger i filosofi. På samme måte blir ikke kunst definert ved å ”forklare medlemskap i klassen av kunstverk”, ifølge Binkley.¹⁷⁰ Denne analogien har likheter med Tilghmans kunst-vits analogi, og begge var tydelige negativt kritiske bemerkninger mot Dickies definisjon. Samtidig gjør det faktum *at* Dickies teori ble brukt som eksempel, i tillegg til all annen omtale av den institusjonelle kunstteorien, situasjonen for den institusjonelle kunstteorien mer nyansert. For i en filosofisk kontekst der alt dreier seg om å søke kunnskap gjennom diskusjon, debatt og kritikk, vil nødvendigvis negativ omtale være bedre enn ingen omtale.

George Schlesingers artikkel ”Aesthetic Experience and the Definition of Art” fra 1979, kan langt på vei betraktes som motsatsen til Tilghmans og Binkleys negative holdninger til en definisjon av ”kunstverk”.¹⁷¹ Ifølge Schlesinger var det mulig å finne en fellesnevner for alle kunstverk som således bandt dem sammen.¹⁷² Man kunne, ifølge Schlesinger, forvente av en adekvat definisjon at den kunne brukes av de ikke allerede innvidde i kunstverdenen – som en ensom vandrør som kommer over en kunstsamling midt ute i en øde ørken. Hvis ørkenvandrerer kjente til definisjonen, skulle han kunne vurdere om det han hadde foran seg, var kunst, argumenterte Schlesinger. Men Dickies definisjon ville ikke kunne oppfylle dette kravet, fortsatte han:

En person som er utrustet med Dickies definisjon alene, ville imidlertid ikke ha den minste anelse om dette siden det i den over nevnte situasjonen ikke var klart om noen av objektene som lå rundt omkring noensinne hadde blitt tildelt status som kandidater for verdsetting.¹⁷³

¹⁶⁸ Binkley (1976) s. 107.

¹⁶⁹ Binkley (1976) s. 109.

¹⁷⁰ Binkley (1976) s. 109.

¹⁷¹ Schlesinger (1979).

¹⁷² Schlesinger (1979) s. 170.

¹⁷³ Schlesinger (1979) s. 170.

Her ser vi at ulike angrepvinkler kunne gi samme resultat i kritikken av Dickie. For på samme måte som Tilghman og Binkley mente at Dickies institusjonelle definisjon ikke var *brukbar*, avviste Schlesinger definisjonen fordi han mente den ikke gav svar på det en definisjon bør gi svar på – den var ikke brukbar *nok*. Schlesinger var ikke, som Tilghman og Binkley, prinsipielt mot å definere kunsten. Han mente at det var fruktbart med en definisjon så lenge den kunne oppfylle de selvsagte kravene man måtte stille.¹⁷⁴ Grunnlaget for Schlesingers uenighet med Dickie var derimot det vi kan kalle en uenighet i institusjonsaspektet ved kunsten. Den ensomme ørkenvandrereren i Schlesingers analog er så langt fra en kunstinstitusjon som han kan bli. Ifølge Dickie ville imidlertid denne personen bære med seg en forståelse for kunst, og på det grunnlaget ville han kunne avgjøre verkenes kunststatus. Dickies institusjonelle kunstanalyse var ment for de allerede innvidde. Men ifølge Schlesinger skulle en definisjon, som vi har sett, gjelde for de uinnvidde (ørkenvandrereren) som for første gang står overfor et kunstverk (oasen av kunstverk). Det er svært sannsynlig at Schlesingers uinnvidde kunstbetrakter hadde gode forkunnskaper om kunst. For selv en kunstkjenner kan føle seg usikker og forvirret overfor rykende ferske, provoserende, grensesprengende og ukonvensjonelle kunstverk. Både Dickies og Schlesingers definisjoner var således ment for de med en viss grunnleggende kunnskap om kunst såvel som kunstfilosofi. Men Schlesinger ville ikke formalisere kunsten ved å institusjonalisere den. For ham var kunstverkenes fellesnevner den at de alle gav betrakteren en estetisk erfaring.¹⁷⁵ Det er således en viktig nyanseforskjell i Dickies og Schlesingers forståelse av hvordan forkunnskapene styrer vår forståelse av nye kunstverk. Og denne nyanseforskjellen var grunnlaget for Schlesingers avvisning av Dickies definisjon.

Schlesinger, Binkley og Tilghman søkte alle et brukbart svar på det filosofiske spørsmålet om kunsten. Hos Tilghman het det: ”Er dette virkelig kunst?”, hos Binkley: ”Er det kunst?”, mens det hos Schlesinger het: ”Hvorfor blir alle disse verkene kalt kunstverk?”¹⁷⁶ Felles for disse formuleringene er framfor alt den hverdagslige tonen. For alle tre var det viktig å understreke det virkelige og det hverdagslige i ønsket om å forstå hva kunst er. Og for alle tre fulgte en forventning om at svaret på spørsmålet skulle følge den samme hverdagslige og brukervennlige tonen: filosofien skulle, gjennom sin søken

¹⁷⁴ Schlesinger (1979) s. 170 og s. 175.

¹⁷⁵ Schlesinger (1979) s. 175. Definisjonen lyder som følger: ”Et kunstverk er et artefakt som under normale omstendigheter forsyner sitt publikum med estetisk erfaring.”

¹⁷⁶ Tilghman (1976) s. 80. Binkley (1976) s. 90. Schlesinger (1979) s. 168.

etter hva kunstbegrepet innebærer, gi svar på om objektene vi har foran oss her og nå (som den brune spiralblokken eller kunstsamlingen i ørkenen) faktisk er kunstverk. Dickie var derimot mest opptatt av å klargjøre hva ”kunst” var for å forhindre skinnuenigheter i filosofiske diskusjoner. Uenigheten mellom Dickie og kritikerne hans førte til uklarheter både i kritikken av den institusjonelle kunstteorien og i den videre oppfatningen av kritikken. Satt på spissen kan vi si at uenigheten mellom Dickie og disse kritikerne førte til at kritikken av Dickie ble skivebom fra kritikernes side.

En kortvarig men brukervennlig oppklaring på dette, kom i 1980 med Harold Osbornes artikkel ”What is a Work of Art?”.¹⁷⁷ Ifølge Osborne var den sterke fokuseringen på spørsmålet ”Hva er kunst?”, og de ulike versjonene av det, en kilde til forvirring innen kunstfilosofien. Derfor mente han at det var nødvendig å klargjøre situasjonen:

Det er ikke ofte vi står over for spørsmålet ”Hva er et kunstverk?” verken i hverdagen eller i vår omgang med kunst. (...) Men blant kunstfilosofer er spørsmålet blitt helt grunnleggende og dermed også det som det nå strides om. (...) Jeg håper at denne artikkelen kan være med på å klare opp i det tåkelandskapet som har oppstått i denne forbindelsen.¹⁷⁸

Det som måtte klargjøres, ifølge Osborne, var at det fantes minst to ulike betydninger av dette mest omtalte spørsmålet i kunstfilosofien: (1) ”Hvilke ting i verden rundt oss kan korrekt utpekes som kunstverk?”, og (2) ”Hva menes med å kalle noe et kunstverk?”.¹⁷⁹ Det første spørsmålet var, ifølge Osborne, et spørsmål om faktualiteter, mens det andre spørsmålet var et filosofisk spørsmål. Følgelig var det bare dette andre spørsmålet som filosofer skulle drive med, noe som selvfølgelig ble et temmelig hardt slag mot Dickie:

Det hyppig siterte uttrykket til professor George Dickie om at kunstverk er alt det som kunstverdenen kaller kunstverk, er en korrekt generalisering som indikerer den type svar som naturlig følger av et saklig spørsmål. Men det er ikke svaret på et filosofisk spørsmål. For det foreslår ikke hva medlemmene av kunstverdenen *mener* idet de kaller noe kunstverk.¹⁸⁰

Osborne rensset opp i uklarhetene ved å gjøre rede for ulike oppfatninger av spørsmålet, men han lot altså ikke den påståtte forvirringen komme Dickie til gode. Hvorvidt Osborne hadde rett i at Dickies tolkning ikke fulgte den filosofiske veien, kommer jeg ikke nærmere inn på her, men det er verdt å slå fast at denne holdningen var dominerende

¹⁷⁷ Osborne (1981).

¹⁷⁸ Osborne (1981) s. 3. Mine parenteser og mine anførselstegn.

¹⁷⁹ Osborne (1981) s. 3.

¹⁸⁰ Osborne (1981) ss. 4-5.

blant KF II-kritikerne. Dickies definisjon var i følge Osborne, et formalistisk svar på et like formalistisk spørsmål. For i definisjonen manglet det Osborne kalte kunstverdenens ”mening” med kunstbegrepet. Vi har allerede sett (jf. kapittel 2) at Dickies definisjon av ”kunstverk” ikke inneholdt meninger av denne typen, for å unngå et forvirrende innslag av subjektive oppfatninger om hva kunst er. Således synes Dickie å ha talt for døve ører når han la fram sin *klassifiseringstanke* i forbindelse med den institusjonelle definisjonen.¹⁸¹ Det er med andre ord ikke innlysende hvem som stod med det sterkeste argumentet på hånden. Og hvis Osbornes mening ikke er den eneste rette, så betyr det at den allmenne oppfatningen om at Dickies definisjon ødela for den institusjonelle kunstteorien, heller ikke er den eneste rette.

Kanskje er det slik at når det ligger noe subjektivt til grunn – som en kritikers subjektive følelse for hva som bør og ikke bør gjøres i filosofiens navn – så blir kritikken spesielt polemisk og intens? En samlet subjektiv og følelsesladet kritikk vil i hvert fall, forutsatt at interessen for emnet er stor, nødvendigvis være allsidig. KF II-kritikken var som vi har sett, både sterkt følelsesladet og intens. Allsidigheten i KF II-kritikken var like stor som KF II-kritikerne var mange. At interessen for Dickies institusjonelle analyseprosjekt var så påfallende stor, må ha vært en viktig årsak til at Lars Aagaard-Mogensen kom ut med en artikkelsamling om emnet i 1976.¹⁸² Denne antologien ble i hvert fall en viktig årsak til at interessen for den institusjonelle kunstteorien ikke forsvant med det første.¹⁸³

Margolis’, Kjørups og Waltons følelsesladde polemikk, Wollheims splittende dilemma-tanke, Tilghmans, Binkleys og Schlesingers brukbarhetsorienterte kritikk, Osbornes midlertidige klargjøring av de ulike betydningen av ”hva er kunst?”-spørsmålet, og samtidig hans stempeling av Dickie som filosofisk ufør, Aagaard-Mogensen-antologiens hyllest til det institusjonelle aspektet ved kunsten. Tilsammen skaper alle disse kommentarene allsidighet i KF II-kritikken. En allsidighet som kan ha kommet av at den institusjonelle kunstteorien var såpass flersidig at mange følte seg tiltrukket av den på

¹⁸¹ Med ”klassifiseringstanke” mener jeg at Dickie mente det var nødvendig med en klargjøring av den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”, forut for en subjektiv vurdering av kunsten.

¹⁸² Aagaard-Mogensen (red.).

¹⁸³ Jf. Johannessen (1977). Ifølge Johannessen var Aagaard-Mogensens antologi utvilsomt en av de viktigste i kunstfilosofisk sammenheng på denne tiden: Antologien var videre, ifølge Johannessen, en framviser for den institusjonelle kunstanalysen, der spørsmålet om hva den institusjonelle kunstanalysen gikk ut på, ble forsøkt forklart. Fordi den var den første til å presentere den institusjonelle kunstanalysen, hadde antologien nyhetens interesse: ”Den som ønsker å arbeide med kunstfilosofi kommer ikke utenom Aagaard-Mogensens antologi.” (s. 133). Johannessen var for øvrig en av de ytterst få som kommenterte fordelene ved Dickies presisering av den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”.

en eller annen måte. Allsidigheten til tross, KF II-kritikken mangler representanter for en klart konstruktiv og oppbyggende kritikk av den institusjonelle kunstteorien. Ingen KF II-kritiker stilte seg positiv både til den institusjonelle aspektet og til den institusjonelle definisjonen. I tillegg synes deler av kritikken av Dickie å hvile på feiltolkninger eller i beste fall uenighet m.h.t. filosofens oppgave. Det virker som om Dickie og teorien hans befant seg i fiendens leirer. Ideene som ble argumentert fram i den institusjonelle kunstteorien stemte ikke overens med de dominerende ideene i det teoretiske landskapet som teorien var en del av. Det kan i så fall langt på vei forklare det følelsesladde preget stort sett all kritikk av Dickie hadde fra og med KF I til og med KF III. For kritikerne skulle ikke bare kommentere en kunstfilosofisk teori, de skulle muligvis også lede en skakkjørt filosof på rett vei igjen. Et ideologisk aspekt, som dette siste, fører lett med seg personlig engasjement utover det vanlige.

Den institusjonelle kunstteorien stimulert utvilsomt til følelsesladet debatt og filosofisk dialog. At grunnlaget til KF II-kritikken framfor alt var en negativ holdning til definisjonen, skal vi se nærmere på mot slutten av dette kapitlet (jf. avsnitt 3.5). Før det skal imidlertid gjennomgangen av kritikkfasene avsluttes. Vi er kommet fram til den siste og tredje fasen (KF III), som mer enn antydte slutten på en velgått runde med kritikk av den institusjonelle kunstteorien.

3.4. Avskjedsstemning (Kritikkfase III)

Sammenliknet med KF II var det få analytiske kunstfilosofier som lot seg skriftlig affisere av Dickies institusjonelle kunstteori anno 1984. Når en såpass negativt kritisert teori mistet interessens makt, var det heller ikke mye annet som syntes å holde den oppe. I tillegg var de kritiske kommentarene denne gangen svært nedbrytende for den institusjonelle kunstteorien. For det lille som fantes av positiv kritikk i KF III var ikke rettet mot teorien, men mot kunstfilosofen Dickie. I følgende sitat fra Jeffrey Wieands anmeldelse av *The Art Circle* fra 1985, kan det imidlertid virke som om Dickies teori fikk en slags lenge etterlengtet aksept:

The Art Circle er presentert og illustrert på en elegant måte. Den er også skrevet med stor klarhet og mye eleganse. Leseren vil finne mye visdom fra en betydelig størrelse i amerikansk kunstfilosofi.¹⁸⁴

¹⁸⁴ Wieand (1985/86) s. 82.

Men som vi snart skal se var nettopp dette en filosofisk avvisning av Dickies institusjonelle kunstteori. I tillegg til at teorien ikke lenger syntes å være inspirerende nok til at flere enn to artikler kom ut om emnet i løpet av tre år etter utgivelsen av *The Art Circle*, gav dette KF III preg av å være avskjed med en teori. For selv om Dickie i følge KF III-kritikerne ble regnet som en betydelig størrelse i amerikansk kunstfilosofi, var den institusjonelle kunstteorien i følge de samme derimot et ferdigskrevet kapittel.

Det største problemet med den institusjonelle kunstteorien var, i følge KF III-kritikerne, definisjonen. Det ble framhevet at Dickies manglende argumentasjon gjorde teorien uklar. Kritikken av uklarhet og manglende argumentasjon var en gjenganger fra de to tidligere kritikkfasene (KF I og KF II). I KF I var kritikken knyttet til en viten om uferdigheten i Dickies institusjonelle definisjon og dermed var forventningene til en forbedring av definisjonen det som holdt definisjonen oppe. Mens kritikken i KF II til dels stod i skyggen av en større interesse for det institusjonelle aspektet ved kunsten. Det er rimelig å anta at kritikken av uklarheten og mangelen på argumenter i den institusjonelle kunstteorien kom i fokus igjen, når interessen for det institusjonelle ikke lenger så stor i KF III. Etter mange år med kritikk og revurdering av teoren ble kritikken av uklarheten i KF III knyttet direkte til det gjennomgående største problemet: definisjonen.

Robert Stecker forsøkte i en artikkel fra 1987 å gi Dickies institusjonelle definisjon dødsdommen.¹⁸⁵ Stecker argumenterte blant annet for at Dickie mislyktes i å gjøre rede for at den institusjonelle konteksten var en nødvendig egenskap ved kunstverket. I følge Stecker stolte Dickie for mye på vår allmenne evne til å gjenkjenne kunst, slik at definisjonene hans ikke var informative nok:

(...) Dickie stoler på den allmenne evnen til å gjenkjenne kunst. Siden det som kan uttrykkes i en kunstdefinisjon ikke skiller seg ut på en informativ måte fra ikke-kunst, synes det å være vår evne til å gjenkjenne som opprettholder distinksjonen (...).¹⁸⁶

Steckers argument for at definisjonen ikke beskrev noen essensielle egenskaper ved kunst som kunne skille det fra ikke-kunst, var en indirekte med klar avvisning av selve poenget med å definere kunsten. Steckers argument mot definisjonen kom av den grunnleggende oppfatningen om at Dickie ikke hadde argumentert god nok for påstandene og holdningene den institusjonelle kunstteorien.

¹⁸⁵ Stecker (1986).

¹⁸⁶ Stecker (1986) s. 128. Mine parenteser.

Dickie har ikke sørget for å komme med en opplysende og tilstrekkelig egenskap ved kunstverk. Det er tvilsomt om han har sørget for å komme med en tilstrekkelig egenskap av noe slag.¹⁸⁷

Dickies uklarhet førte for eksempel til at det forble uvisst hva Dickie var mest opptatt av i teorien, ifølge Stecker, nemlig kunstens natur.

Dickie er alt i alt temmelig uklar med hensyn til hva hans definisjoner er definisjoner av. (...) Definisjonene antyder at Dickie er mer opptatt av kunstens natur enn av meningen til bestemte uttrykk. (...) Det kan hende at Dickie er av den oppfatning at kunstens natur åpenbares i meningen til bestemte ord. Han argumenterer imidlertid ikke for at det er slik, og det virker heller ikke opplagt at det er slik.¹⁸⁸

I tillegg til den påståtte manglende argumentasjonen og uklarheten i den institusjonelle kunstteorien, var *The Art Circle* også Dickies tredje forsøk på å formulere definisjonen. Dermed var det naturlig for KF III-kritikerne å oppfatte den forstående definisjonen som den endelige og uforanderlige. Tidligere hadde uklarheten og mangelen på argumenter gitt den institusjonelle kunstteorien et preg av uferdighet som tross alt talte til teoriens fordel. De mange og sterke negative reaksjonene på teorien ble mildnet av forestillingen om at teorien ennå var uferdig. Etter 1984, og TF III, var det imidlertid naturlig for Stecker og de fleste andre KF III-kritikerne å anse uklarheten som et tegn på at definisjonen ikke fungerte. Definisjonen ødela for det institusjonelle aspektet i Dickies teori, men den virkelige synden synes likevel å hele tiden ha vært Dickies manglende argumentering for sin egen teori.

Den av KF III-kritikerne som ikke uttrykkelig kritiserte Dickie for å være uklar var Catherine Lord. Hun skrev en artikkel basert på en manglende forståelse av Dickies prosjekt.¹⁸⁹ Lord argumenterte blant annet for at Dickies TF II-definisjon ikke var sirkulær men at den burde sees på som indeksikal. Dickies begrep om kunstverdenen måtte ikke sees som sirkulært, men som indeksikalt, argumenterte Lord.¹⁹⁰ Det viktigste ved Lords artikkel i denne sammenhengen er ikke *hva* hun argumenterte for, men *at* hun argumenterte for det. Lords artikkel kan sees som et resultat av at Dickie rett og slett ikke var klar nok (– for henne). Noe manglet i den institusjonelle kunstteorien og Lord ville føye til noe. Hun ville på en måte redde den institusjonelle kunstteorien ved å endre på en

¹⁸⁷ Stecker (1986) s. 127.

¹⁸⁸ Stecker (1986) s. 125. Mine parenteser.

¹⁸⁹ Lord (1986/87).

¹⁹⁰ Lord (1986/87) s.229: ”Min tese er at hvis Dickies nye teori skal virke så må begrepet ”kunstverden” være indeksikalt”.

del uklarheter. Således ble Lords ikke uttalte kritikk av uklarhet og manglende argumentasjon hos Dickie, likevel synlig.

La oss nå gå tilbake til Jeffrey Wieand og sitatet fra tidligere i dette avsnittet (jf. s. 57). Wieands anmeldelse av *The Art Circle* var en klar avvisning av den institusjonelle kunstteorien, pakket inn av nøytrale kommentarer om TF III og positiv kritikk av Dickie. Mesteparten av plassen i anmeldelsen hadde Wieand viet til å gjøre rede for innholdet i boka. Han forsøkte blant annet å vise at Dickie behandlet artefaktualitet-problematikken på en fullstendig overtalende måte.¹⁹¹ Selv om definisjonene til Dickie var sirkulære, så var de blodfulle og Dickie var ikke minst tydelig klar over det, argumenterte han. Wieand roste også Dickie for å være en etablert størrelse i amerikansk kunstfilosofi. Men samtidig kom det klart fram at han var mot Dickies definisjonsprosjekt. Den institusjonelle kunstteorien kunne klart seg uten definisjonen, mente han. For definisjonen hadde flere uklare momenter i følge Wieand: Dickie stod blant annet i fare for å innføre vurderende antagelser i sin definisjon - fordi det var uklart hvilken grad av forståelse han mente kunstneren og publikum skulle delta i kunstsirkelen med.

Det er mye å grunne over i Dickies definisjoner. (...) Dessuten, i hvilken ”grad” må publikum være forberedt for å forstå kunstverk? (...) Dickies teori er sterkest idet den framhever kunstens ”institusjonelle” karakter. Jeg mener dette kan gjøres uten å forsøke å definere ”kunst”.¹⁹²

Også hos Wieand synes uklarheten i den institusjonelle kunstteorien å være opphav til usikkerhet over hva Dickie kunne ha ment og til en endelig avvisning av denne uklarheten.

Jeffrey Wieand kunne langt på vei godta deler av den institusjonelle kunstteorien, men han mente at definisjonen til Dickie skapte for mange spørsmål til at den kunne være klargjørende. Dermed var ikke kritikken hans mer positiv enn de fleste andre avvisningene av den institusjonelle kunstteorien, bare mer ”snill”. En snillhet som kanskje var ment å skulle gjøre den negative kritikken mildere? Samtidig gav den imidlertid de positive bemerkningene en bittersøt antydning. I følge Wieand var *The Art Circle* framfor alt presentert og illustrert på en elegant måte, en kommentar som utvilsomt er av svært liten filosofisk betydning. Videre hevdet Wieand at boka var skrevet med både stor klarhet og mye eleganse. Det er nærliggende å forstå dette som at den institusjonelle kunstteorien var en klar og elegant teori. Likevel er det en klart forhastet

¹⁹¹ Wieand (1985/86) s. 80.

¹⁹² Wieand (1985/86) s. 81.

slutning når vi ser det i lys av den aller siste setningen i sitatet fra tidligere. Dickie var blitt en etablert figur i amerikansk filosofi, og at det kom mange visdomsord fra en person som ham var nesten selvsagt. Men det var ikke bare klarhet og eleganse eller visdom, det var *stor* klarhet, *mye* eleganse og *mye* visdom.¹⁹³ Som om det var viktig for Wieand å understreke at det var mye av visdomsord og klarhet i Dickies *Art Circle*. Dermed kan det underforstått ha betydning at denne teorien ikke var så dårlig som man skulle tro etter all den kritikken Wieand hadde kommet med i de forestående sidene. Det er viktig at vi noterer oss hva som *ikke* ble sagt i Wieands anmeldelse. For det som kan virke overmåte innsmigrende på Dickie, kan samtidig oppfattes som en avvisning av teorien hans.

Mye av det KF III-kritikerne nevnte i sine anmeldelser og artikler var det Dickie hadde lagt spesielt vekt på i TF III. For eksempel problemene med artefaktualiteten og sirkularitet, og den evaluerende kontra den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”. På den måten var KF III-kritikerne mer på linje med Dickie enn kritikerne i de tidligere fasene hadde vært. Dickie fikk en mer skjerpet oppmerksomhet til det han hadde å si i KF III. Men selv om kritikerne i KF III for første gang syntes å ville forstå Dickie på hans egne premisser, falt resultatet likevel ikke positivt ut for den institusjonelle kunstteorien. For kritikerne avviste den institusjonelle kunstteorien på nettopp den delen av teorien som Dickie satte høyest i TF III, nemlig definisjonen. Grunnholdningen til Dickie og kritikerne hans forble altså ulike gjennom hele kritikkperioden (KF I - KF III).

Den klart mest polemiske kritikken i KF III var Jerrold Levinsons anmeldelse av *The Art Circle* fra 1987.¹⁹⁴ Innledningsvis argumenterte han for at Dickies forsøk på å forbedre den institusjonelle kunstteorien med TF III var en fiasko:

The Art Circle er ment som en oppdatering og en antatt forbedring av *Art and the Aesthetic* (1974) der Dickie for første gang utførlig gjorde rede for sin velkjente institusjonelle kunstteori. I lys av dette må foreliggende forsøk dømmes som **en fiasko** (...).¹⁹⁵

Med en innledende påstand som dette, kunne man bare forberede seg på det verste (eller kanskje det beste) i de fem følgende sidene av anmeldelsen. Levinsons omtale av boka var rimelig grove. Han kalte den ”**denne klart spinkle boka**” der betegnelsen ”spinkle” åpenbart har dobbelt betydning fordi boka i førsteutgaven bokstavelig talt var tynn å

¹⁹³ Wieand (1985/86) s. 82. Siterte tidligere i dette avsnittet s. 58 i denne oppgaven.

¹⁹⁴ Levinson (1987).

¹⁹⁵ Levinson (1987) s. 141. Den siste parentes er min og mine uthevinger.

holde i, samtidig som innholdet i boka også var skralt, ifølge Levinson.¹⁹⁶ Videre sa han at boka var ”**mindre interessant**” og ”**mer innholdsløs**” enn de tidligere versjonene av den institusjonelle kunstteorien.¹⁹⁷ Et sted helte imidlertid Levinsons latterliggjøring av Dickie selv mot det latterlige:

Og endelig er det vanskelig å unngå inntrykket av filosofisk anemi når man leser *The Art Circle*. De nye ideene i boka er verken forseggjorte eller forsvart på noen måte – de er bare blitt kastet usmykket fram for oss – og boka har sørgelig få illustrasjoner eller eksempler av kunstnerisk art.¹⁹⁸

At boka ikke inneholdt nok illustrasjoner av kunstverk var heller ikke her (jf. Wieands kommentar) et tungt *filosofisk* motargument. Likevel var det filosofiske innholdet i den institusjonelle kunstteorien noe Levinson nettopp la stor vekt på i sin helhetsvurdering av den.

Men med hensyn til det filosofiske innholdet, til det å skulle representere framgang i kunstteorien, og til muligheten til å stimulere tanken utenom ”institusjonalistenes” snevre bane - for og mot - så forblir min dom av *The Art Circle* klart negativ.¹⁹⁹

Det kan virke som om Levinsons ubøyelighet, og hans forsøk på være nedsettende ironisk i dette tilfellet rammet ham selv mest. Ønsket om ytterligere illustrasjoner og eksempler fra kunstverdenen – for å gi mer liv og kraft til argumentene - avslører imidlertid Dickies manglende kobling mellom kunstfilosofisk teori og kunst. En kobling som ble høyt verdsatt av flere av Dickies kritikere. For eksempel KF II-kritikerne Tilghman, Binkley og Schlesinger (jf. avsnitt 3.3).

Setter vi Levinsons krasse kritikk opp mot Wieands ros til Dickie, kan det virke som om spennet mellom negativ og positiv kritikk var stort i KF III. Men vi har i så fall latt oss lure av den overdådige polemikken hos Levinson og den mildende rosen hos Wieand, for det var ikke snakk om annet enn ulike nyanser i avvisningen av den institusjonelle kunstteorien hos noen av dem. I begge anmeldelsene var det en blanding av kritiske kommentarer og oppløftende uttalelser om teorien og Dickies viktige plass i den amerikanske kunstfilosofien. Og mens Wieands avvisning av Dickies filosofiske prosjekt er lett å ignorere, kommer Levinsons oppløftende kommentar til Dickie som en overraskelse mot slutten av anmeldelsen:

¹⁹⁶ Levinson (1987) s. 141. Mine uthevinger.

¹⁹⁷ Levinson (1987) s. 142. Mine uthevinger.

¹⁹⁸ Levinson (1987) s. 142.

¹⁹⁹ Levinson (1987) s. 146.

(...) *The Art Circle* er unektelig viktig for den moderne analytiske kunstfilosofien.²⁰⁰

Ved nærmere ettersyn blir imidlertid både Levinsons og Wieands kommentarer langt mer bittersøte enn positive. For den negative kritikken av den institusjonelle kunstteorien var så nedbrytende at det som måtte finnes av positiv kritikk bare kunne ha hatt en funksjon: å rose Dickie nok til at teorien hans kunne forkastes. Et annet eksempel på denne rosende avvisningen er Graham McFees anmeldelse av *The Art Circle* fra 1986. Mot slutten av anmeldelsen, som hovedsakelig var en avvisning av Dickies forsøk på å sette den institusjonelle kunstteorien i et nytt lys i TF III,²⁰¹ kom McFee med følgende hjertesukk:

Til tross for all den kritikk man måtte ha av selve teksten, så vil enhver kunstfilosof kunne glede seg over en ny bok av George Dickie. Og likevel er det overraskende at arbeidet til en så viktig størrelse forekommer i noe mindre enn "lær og gull".²⁰²

Også her må vi sette den rosende kommentaren til Dickie i kontrast til den faktiske avvisningen av den institusjonelle kunstteorien som forelå i anmeldelsen.

Dermed kan vi si at kritikken i KF III var enstemmig negativ til Dickies filosofiske prosjekt. Gjennom avvisningen av den institusjonelle kunstteorien gav KF III-kritikerne opp håpet som var knyttet til teorien og som så lenge var blitt holdt oppe av at teorien ble sett på som uferdig i sin uklarhet. Likevel lå det en slags forventning i den positive delen av KF III-kritikken. En forventning til den institusjonelle kunstteorien som kan minne om forventningen til KF I-kritikerne. Men mens forventningene i KF I var rettet mot teorien, var de i KF III rettet mot kunstfilosofen Dickie og hva han kunne bidra med i kunstfilosofien *etter* den institusjonelle kunstteorien.

3.5. Det teoretiske landskapet: analytisk kunstfilosofi²⁰³

"Analytisk kunstfilosofi" er samlebetegnelsen på en filosofisk retning der få knutepunkter holder sammen de filosofene som betegnelsen er antatt å gjelde for. Synet på den filosofiske målsetningen og hva den analytiske metoden skal innebære varierer sterkt

²⁰⁰ Levinson (1987) s. 146. Min parentes.

²⁰¹ McFee (1986) s. 73: "Dickie ville selvsagt gjort det lettere for seg selv ved å gi opp ord som "definisjon", "sirkularitet" og liknende, og ved å vedgå at han har ikke har satt opp nødvendige eller tilstrekkelige egenskaper for kunsten. (...) (J)eg synes ikke Dickie behandler spørsmålet "hvorfor blir objekter presentert til et publikum i kunstverdenen?" seriøst nok." Mine parenteser.

²⁰² McFee (1986) s. 74.

²⁰³ Det er viktig å merke at dette ikke er en generell oversikt over den analytiske kunstfilosofien. Det som følger er bare eksempler på bestemte filosofiske tanker og hendelser i en gitt periode. Belysningsaspektet er

blant analytiske kunstfilosofier. Den klart negative kritikken av Dickies definisjonsprosjekt og diskusjonen omkring hvilke spørsmål det er (den analytiske) kunstfilosofens oppgave å svare på, er et eksempel på dette. De interne stridighetene innen den analytiske kunstfilosofien gjør det vanskelig å si noe samlende eller generelt om denne retningen. I tillegg er det heller ikke helt klart *hvordan* en slik eventuell generalisering skal brukes, noe Simo Säätelä pekte på i sin doktoravhandling fra 1998:

Et hovedproblem for en mulig oversikt (over analytisk kunstfilosofi) er også at denne beskrivelsens anvendelighet er grunnleggende omstridt; for det er ikke helt klart hva analytisk kunstfilosofi er eller hvem som kan regnes som analytiske kunstfilosofier.²⁰⁴

Det er viktig å være klar over slike mulige uoverensstemmelser og problemer i forbindelse med bestemmelsen av betydningsinnholdet til betegnelsen. ”Analytisk kunstfilosofi” blir her brukt til å beskrive et felles teoretisk utgangspunkt for Dickie og kritikerne hans. Det betegner en forbindelse som er bakgrunnen både for den institusjonelle kunstteorien og for kritikernes krasse reaksjoner. Betegnelsen skal således ikke forstås som et nødvendig bindeledd mellom kunstfilosofiske teorier, der forbindelsen blir en begrensning for filosofisk utfoldelse.

3.5.1 Visjoner, nytenkning og tradisjonskritikk

Den kulturelle og ideologiske bakgrunnen til den analytiske kunstfilosofien er å finne i de store forandringene i Europas intellektuelle liv, såvel som i kunstens verden, fra slutten av 1800-tallet og videre utover på 1900-tallet. I boka *Wittgenstein's Vienna* fra 1973 har radarparet Allan Janik & Stephen Toulmin beskrevet situasjonen på blant annet følgende måte:

(...) innen år 1900 hadde forbundne problemer med kommunikasjon, ekthet og symbolske uttrykk blitt tilsvarende berørt av alle hovedområdene innen tenkning og kunst – av Kraus og Schönberg, Loos og Hofmannsthal, Rilke og Musil. Så, sagt på en svært alminnelig måte: scenen var satt for en *filosofisk* språkkritikk.²⁰⁵

Kort fortalt ble det kulturelle livet i Europa (Wien) på slutten av 1800-tallet, ifølge Janik & Toulmin, oppfattet som både internt og begrenset. Derfor begynte mange å tenke i nye baner. På hvert sitt område var de over nevnte personene kritiske til de tradisjonelle oppfatningene som eksisterte, samtidig som de utfordret det tradisjonelle på

valgt for å skape et best mulig utgangspunkt for en vurdering av relasjonen mellom den institusjonelle kunstteorien og kritikken av den.

²⁰⁴Säätelä (1998) s. 1. Min parentes.

revolusjonerende måter. Karl Kraus med sin språk- og samfunnskritikk, Arnold Schönberg med den revolusjonerende tolvtonemusikken, arkitekten Adolf Loos funksjonalistiske reaksjon mot ornamentalismen, språkkritikken til poeten Hugo von Hofmannsthal og forfatterne Rainer Maria Rilke og Robert Musil. Noen år senere skulle Einstein revolusjonere naturvitenskapen med relativitetsteorien, mens Duchamp utfordret det klassiske kunstbegrepet med sine *Readymades*.²⁰⁶ De store endringene i Europa omkring 1900 kan sammenfattes i tre punkter:

1. Kritikk av det tradisjonelle
2. Virkeligheten skulle belyses slik den virkelig var, framfor å idealisere gjennom å skjule eller forenkle/forstørre
3. Forkjærlighet for det kaotiske (virkeligheten) og det tydelige eller klare (i motsetning til det skjulte og uklare)

(3b: Den ideologiske bakgrunnen til den analytiske kunstfilosofien)

I kunstfilosofien viste dette seg blant annet som kritikk av de tradisjonelle kunstteoriene (3b.1) med den begrunnelsen at de ikke kunne beskrive den moderne kunsten (som Duchamp og Warhol). Kunstfilosofien måtte således endres for at den skulle kunne beskrive selv den moderne kunsten, og den måtte endres mot en klarere virkelighetsorientering både med hensyn til studieobjektet og med hensyn til studiemetoden (3b.2 og 3b.3). Grovt sett kan vi si at den analytiske kunstfilosofien omfatter de filosofene som fra 1950-tallet av, satte kunstfilosofien i et lingvistisk lys og benyttet filosofisk analyse som metode. Det ble viktig for analytiske kunstfilosofer å belyse og klare opp problemer med forståelsen av kunstbegrepet ved å studere bruken av det. I konsentrasjonen på bruken av *hverdagsspråket* – i motsetning til et idealspråk - lå også forankringen til det nye virkelighetsidealet som var rådende.

I 1954 kom antologien *Essays in Aesthetics and Language* ut i regi av den britiske kunstfilosofen William Elton.²⁰⁷ Denne boka kan sees som en slags programerklæring for den analytiske kunstfilosofien. Innledningsvis skrev Elton at han ville forsøke å ”undersøke, vurdere og klargjøre” uklarheter som han mente hadde vist seg hovedsakelig å være ”lingvistiske i sin opprinnelse”.²⁰⁸ På 1950-tallet kunne den tradisjonelle

²⁰⁵ Janik & Toulmin (1973) s. 119. Min parentes.

²⁰⁶ Albert Einstein etablerte den spesielle relativitetsteorien i 1905 og den generelle relativitetsteorien i 1916. Mens Duchamp kom med sin *Ferdigkunst* som *Sykkelhjul* (1913), *Flasketørker* (1914) og pissoaret med tittelen *Fontene* (1917) (jf. *Kunstnere* s. 115 om Duchamp). Både Einstein og Duchamp utfordret, på hver sin måte, veletablerte begreper og oppfatninger om henholdsvis vitenskapen og kunsten.

²⁰⁷ Elton (red.).

²⁰⁸ Elton (red.) s. 1.

kunstfilosofien ikke lenger holde tritt med den opprørske og moderne kunsten. Den hadde, ifølge filosofer som Elton, utspilt sin rolle. Derfor var det behov for en ny måte å forstå kunsten på, en ny filosofisk metode som kunne inkludere de store forandringene innen kunstens verden og samtidig bevare den klarheten som en filosofisk belysning skulle ha. Felles for artikkelforfatterne i Eltons antologi var at de delte det samme *analytiske klima*:

Det er vanskelig å feste en generell merkelapp til disse essayistene. Og det er utvilsomt ukorrekt å assosiere dem med positivisme eller andre dogmatiske og påtatt konforme holdninger til det meningsfulle. Men man kan si at de deler et slags analytisk klima med menn som Gottlob Frege, Bertrand Russell, G. E. Moore, og spesielt Ludwig Wittgenstein²⁰⁹

For å tegne opp et klarere bilde av dette analytiske klima, gjør jeg i det følgende kort rede for de fire filosofene som Elton nevnte i sitatet over.

Felles for de fire var framfor alt at de tilhørte Cambridge Universitet i kortere eller lengere perioder av sin filosofiske karriere. Videre kom de alle med nye tanker om filosofiens oppgaver som i større eller mindre grad koblet sammen språkanalyse og tradisjonskritikk. G. E. Moore forsvarte den sunne fornuften (*common sense*) ved å argumentere for at filosofien nødvendigvis taper i en konflikt mellom filosofisk spekulasjon og sunn fornuft. I verket *Principia Ethica* utførte Moore en filosofisk analyse av etiske problemer.²¹⁰ Han tok utgangspunkt i det klassiske skillet mellom enkle og sammensatte begreper og argumenterte for at begrepet ”god” ikke kunne defineres fordi det var et enkelt begrep. Men filosofien skulle ikke bare være analyse av begreper og påstander, ifølge Moore. Den skulle også fortelle oss noe om virkelighetens natur. For eksempel skulle filosofien, ifølge Moore, undersøke hvilke ting som er gode i seg selv.²¹¹ I avsnitt 4.3 viser jeg at Dickie tok avstand fra denne oppfatningen om at sammensatte begreper kunne defineres, og at definisjonene skulle bestå av enkle begreper.

Et ganske annerledes bidrag til det analytiske klima, kom Frege med. Hans hovedbeskjeftigelser var formallogikk, matematikkens filosofi og språkfilosofi. Ifølge Frege skulle språkfilosofien gjøre det idealismen ikke kunne, nemlig blottlegge språkets

²⁰⁹ Elton (red.) s. 11.

²¹⁰ Moore (1903).

²¹¹ Moore (1942) s. 675f.. Også Moore (1966) s. 190, der han satte opp fire punkter over hvilke spørsmål han mente filosofien framfor alt skulle beskjeftige seg med. Analysen var bare en av de fire: ”1) Spørsmål om ordenes mening, setninger og former for uttrykk: analyse, 2) spørsmål om virkeligheten som en helhet, 3) en rekke spørsmål om menneskelig kunnskap, 4) enda flere spørsmål om hva det er rimelig for oss å tro på & i hvilken grad det er rimelig for oss å tro på noe.” Også Baldwin (1992) ss.193-195, der Baldwin vurderer Moores plassering av analysen i sin filosofi.

virkemåte og således vise hvordan vi kan formidle tanker til hverandre og hvordan vi kan konstatere objektive sannheter. Han satte også opp skillet mellom *mening* og *referanse*.²¹² For å forstå et uttrykks mening må man, ifølge Freges distinksjon, forstå det uttrykket refererer til. Og videre er det ikke mulig å slutte fra meningsforskjell til referanseforskjell, men derimot fra meningslikhet til referanselighet.²¹³ Det var imidlertid i forbindelse med Bertrand Russells filosofi at Freges logikk og språkfilosofi fikk sitt gjennomslag.²¹⁴

Russell mente at den moderne fysikken hadde ført til en ny måte å se vår persepsjon på. Han mente også at den moderne analytiske empirismen, ved å inkorporere matematikken, hadde utviklet en ny og virkningsfull logisk teknikk. Med denne nye teknikken ville filosofien kunne komme fram til svar som langt på vei var mer vitenskapelige i sin kvalitet enn de var filosofiske, argumenterte Russell.²¹⁵ I tillegg til dette mente han som Moore, at filosofien skulle drive med spørsmål som gjaldt verdirelaterte spørsmål og som vitenskapen ikke kunne svare på. For alt som kan vites kan vitenskapen svare på, ifølge Russell, men det som har med følelser å gjøre lå utenfor vitenskapens område. Slik Russell så det, ble denne distinksjonen mellom filosofi og vitenskap oversett av den tradisjonelle filosofien. Problemet med den tradisjonelle filosofien var således at de klassiske filosofene trodde at de kunne bevise sannheten i religiøse dogmer eller hva som var rett og galt. Denne typen beviser var det de logisk analytiske filosofene avviste:

De innrømmer åpent at menneskets intellekt ikke er i stand til å komme fram til endelige svar på mange spørsmål som er av stor betydning for menneskeheten. Men de nekter å tro at det finnes en slags ”høyere” kunnskap som kan oppdage sannheter som er skjulte for vitenskapen og intellektet.²¹⁶

En ”ekte” filosof var, ifølge Russell, ”forberedt til å undersøke alle forutfattede meninger.”²¹⁷ Og denne forberedelsen lå i analysen av matematikken og i utarbeidelsen av et logisk system som kunne brukes som filosofiens redskap til å analysere. Samtidig uten å dogmatisk hevde at filosofien, som vitenskapene, kunne komme fram til absolutte sannheter.

²¹² Frege (1997).

²¹³ Freges velkjente eksempel med ”Aftenstjernen” og ”Morgenstjernen” stammer fra denne distinksjonen. Begge har samme referanse, nemlig Venus. Men de uttrykker forskjellig mening: ”Aftenstjernen” uttrykker at stjernen viser seg om kvelden, mens ”Morgenstjernen” uttrykker at stjernen viser seg om morgenen.

²¹⁴ Russell (1994) s. 784.

²¹⁵ Russell (1994) s. 788.

²¹⁶ Russell (1994) s. 789.

Moore, Frege og Russell var med på å skape et intellektuelt klima hvor *analysen* var det dominerende redskapet for filosofien. De delte en oppfatning om at filosofiske spørsmål best lot seg behandle ved en eller flere utsagn som var opphavet til det filosofiske problemet. Svært forenklet kan vi si at Moore, Frege og Russell var med på å etablere en ny analytisk metode for filosofene. Den nye måten å behandle filosofiske spørsmål på, innebar også en endring av de filosofiske spørsmålene. For den nye, analytiske metoden var en reaksjon mot de tradisjonelle filosofenes tro på det Russell kalte en ”høyere” kunnskap. Den analytiske filosofien var på den måten en virkelighetsorientert filosofi, i motsetning til den innsikt- og ideal-orienterte tradisjonelle filosofien.

Wittgensteins bidrag til den virkelighetsrelaterte visjonen for en ny, analytisk filosofi var blant annet det Kjell S. Johannessen har kalt et ”*pragmatisk-konstitutivt*” syn på begrepets natur.²¹⁸ Wittgenstein la vekt på sammenhengen mellom begrepsdannelse og menneskelige handlemåter. Uten å gå mer i detalj kan vi si at Wittgenstein i likhet med Moore, Frege og Russell på mange måter var kritisk til det faste og det uforanderlige som den tradisjonelle filosofien stod for. Wittgenstein søkte med sine filosofiske skrivelser blant annet etter det nåværende, det ubestemmelige og det foranderlige. Men det er verd å merke seg at Wittgensteins skrifter gjennomgående er skrevet i en kontekstuell stil som lett lar seg *tolke*. Muligheten for at det kan være *for* lett å si noe generelt om Wittgenstein er derfor rimelig stor. Knut Olav Åmås har kommentert dette i forbindelse med det han har kalt *den analytiske Wittgenstein-forskningen*. Ifølge Åmås er den analytiske måten å lese Wittgenstein på for snever for å forstå de mer grunnleggende perspektivene i Wittgensteins tenkning:

Store deler av den analytiske Wittgenstein-forskningen stiller seg, gjennom sin manglende interesse for enhver kontekstualisering av hans filosofi, uforstående til de bredere og samtidig mer grunnleggende perspektivene på tenkningen hans.²¹⁹

Derfor er det nærliggende å anta at Wittgensteins påvirkning på det analytiske klima gjaldt de tankene som passet best til ideen fra Moore, Frege og Russell.

Moore, Frege, Russell og Wittgenstein var imidlertid ikke de eneste som tidlig på 1900-tallet framhevet studiet av språkbruken i et tradisjonskritisk perspektiv. Det stod også i programerklæringen til Wienerkretsen (de logiske empiristene) fra 1920-tallet at

²¹⁷ Russell (1994) s. 788.

²¹⁸ Johannessen (1997) ss. 6-7.

²¹⁹ Åmås (1998) s. 17.

deres metode var den logiske analysen av språket slik det ble brukt innen vitenskapen, filosofien og dagliglivet.²²⁰ De logiske empiristene var en gruppe vitenskapsmenn og filosofer hvis mål var å enhetliggjøre vitenskapen og all menneskelig kunnskap overhodet. I tillegg til denne åpenlyse likheten til deler av den analytiske kunstfilosofiens idealer, er det nok et aspekt ved den logiske empirismen som må ha vært forbilledlig for utviklingen av den analytiske kunstfilosofien. Den logiske empirismen forsøkte å legge forholdene til rette innen vitenskapsfilosofien, til å kunne løse de problemstillingene som hadde oppstått i og med den nye naturvitenskapen. De var *visjonærer* og *nyskapere* innen sin filosofiske disiplin, slik de tidlige analytiske kunstfilosofene på 1950-tallet også ønsket å være. Den logiske empirismen kan således ha vært et yndet forbilde for de analytiske kunstfilosofene i deres kamp om å forandre sin filosofiske disiplin. Enhetsideal kan i hvert fall ha inspirert Dickie i utformingen av den institusjonelle kunstteorien. Dette skal vi snart komme nærmere inn på (jf. underavsnitt 3.5.3).

3.5.2 Språk, analyse og selvtillit

Konkrete endringer i kunstens verden, fra tidlig 1900-tall og fram mot 1950-tallet, førte til et behov for nytenkning innen kunstfilosofien. I perioden fra 1954 til 1962 kom det ut tre antologier om språk og kunstfilosofi som er svært sentrale i denne sammenhengen. Jeg har allerede nevnt Eltons antologi fra 1954 (jf. underavsnitt 3.5.1) og Margolis' antologi fra 1962 (jf. underavsnitt 2.4.3). Den tredje er Morris Weitz' *Problems in Aesthetics* fra 1959.²²¹ Felles for de tre antologiene er blant annet at alle redaktørene uttalte klare ønsker om å gjøre rede for endringene i kunstfilosofien og for det de mente var *den nye kunstfilosofien*. Grovt sett kan vi si at Elton ville klargjøre en del problemer av språklig karakter som han mente den moderne estetikken stod over for. Videre ville Weitz fem år senere gi kunstfilosofien den "filosofiske verdigheten" som han mente den fortjente ved å belyse de nyeste måtene å behandle kunstfilosofiske problemer på.²²² Endelig ville Margolis samle de nye, lingvistiske og kunstfilosofiske tankene i tiden. I det følgende gjør jeg hovedsakelig rede for Margolis' forord til 1962-antologien.

²²⁰ Wienerkretsen kalte programerklæringen sin for logisk positivisme (1931), mens den senere er blitt kalt logisk empirisme (1943). Jf. Johannessen (1989) s. 19.

²²¹ Weitz (red.).

²²² Weitz (red.) s. v.

Visjonen om en ny kunstteori (i motsetning til den tradisjonelle kunstfilosofien) syntes således å samle de ulike filosofene. I tillegg var selvtilliten høy og optimismen stor. I forordet til *Philosophy Looks at the Arts* skrev Margolis følgende:

Jeg tror ingen nå kan benekte at **filosofer av ypperste rang** er blitt interesserte i disse (analytiske spørsmålene) og at metoder som allerede **nyter den største filosofiske respekt** er blitt tatt i bruk. Det er faktisk ikke uvanlig i dag at **unge, lovende filosofer** først anvender sine nylig ervervede teknikker på kunstfilosofien. (...) **Kunstfilosofien er faktisk også blitt populær blant profesjonelle filosofer**. En av grunnene til dette er utvilsomt det rådende inntrykket av at kunstfilosofien består av klare og relativt nyetablerte spørsmål som fortjener å bli undersøkt.²²³

I følge Margolis var det mange unge og lovende filosofer som hadde begynt å interessere seg for den analytiske estetikken. Det var mye å ta tak i og metodene var mange, men de kunne gå under samlebetegnelsen analytiske.²²⁴ Tidligere ble kunstfilosofien, delvis med rette, sett på som uprofesjonell filosofi, argumenterte Margolis videre.²²⁵ Men kunstfilosofien var nå blitt et moteområde innen anglo-amerikansk filosofi, og dermed så framtiden svært lys ut for kunstfilosofien.

Den store troen på den nye analytiske kunstfilosofien hadde direkte sammenheng med kritikken av den tradisjonelle kunstfilosofien. Nok et sitat fra Margolis belyser dette:

Og det betyr ganske enkelt at vi her har den aller seneste behandlingen av gamle filosofiske spørsmål, gitt av kommentatorer som kjenner de gamle svarene og de nyeste metodene til å skaffe svar.²²⁶

Den energien og undersøkelseslysten som rådet blant de analytiske kunstfilosofene, gjorde dem samtidig svært selvsentrerte. De mente å stå over for et ennå uopdaget område som bare ventet på å bli utfordret. Men fordi mange av dem var unge og entusiastiske i sin oppdagelsestrang, kunne det også føre til *manglende selvinnsikt* i den analytiske kunstfilosofien.²²⁷ Likevel kan Dickies filosofiske skjebne med den institusjonelle kunstteorien, være et eksempel på nettopp det motsatte. For ser vi på utviklingen av Dickies teori som et samspill mellom Dickie og kritikerne av teorien, belyser det en intern debatt av blant annet metodisk karakter i den analytiske kunstfilosofien.

²²³ Margolis (red.) s.6. Mine parenteser og uthevinger.

²²⁴ Margolis (red.) s. 3.

²²⁵ Margolis (red.) ss. 5-6.

²²⁶ Margolis (red.) s. 9.

²²⁷ Jf. Säätelä (1998) s. 1.

Sammenfatningsvis er det fem generelle kjennetegn ved analytiske kunstfilosofer, som er satt opp punktvis i liste 3c. Punktene kjennetegner såvel Dickie som kritikerne hans. Idet vi forstår at individuelle utførelser på grunnlag av disse felles forutsetningene kan variere sterkt, blir også grunnlaget for den enorme kritikken av Dickie åpenbar.

1. Språkbruksanalyse som filosofisk metode
2. Kritisk syn på tradisjonelle teorier innen kunstfilosofien
3. Framtidsrettet virkelighetsideal
4. Høy selvtillit
5. Stor intern uenighet om hva den analytiske metoden skal innebære

(3c: Generelle kjennetegn ved analytisk kunstfilosofi)

Det som skiller Dickie fra kritikerne hans med hensyn til punkt 3c.2 er at Dickie kom med en definisjon av ”kunstverk”. Dermed innførte han (tilsynelatende) en tradisjonell filosofisk betraktning, om enn i et framtidsrettet ideal (3c.3). Den tydelig høye selvtilliten som vi tidligere kunne lese ut fra Margolis’ sitat er en mulig forklaring på hvorfor kritikken av Dickie var så krass. Stor tro på den analytiske metoden kombinert med grunnleggende kritikk av tradisjonelle teorier, skapte utvilsomt spesielt god grobunn for skråsikre motargumenter og nedlatende påstander. Således forklarer også punktet 3c.4 på en måte punktet 3c.5: at den intense debatten omkring den institusjonelle kunstteorien oppstod fra begge sider samtidig.

3.5.3 Dickies umulige prosjekt

To paragrafer som utvilsomt har hatt mye å si for utviklingen av den institusjonelle kunstteorien stod i *Filosofiske Undersøkelser* og gjaldt Wittgensteins tanker om begrepers familielighet:

§65: (...) - Istedenfor å angi noe som er felles for alt det vi kaller språk, sier jeg at det slett ikke er noe felles for alle disse fenomenene som kunne forklare at vi benytter det samme ord for dem alle, - men at de er innbyrdes beslektet på mange forskjellige måter. Og det er på grunn av dette slektskapet, eller disse slektskapene, at vi kaller dem alle ”språk”. Det skal jeg forsøke å forklare.

(...)

§67: Jeg kan ikke finne noen bedre betegnelse for disse likhetene enn ordet ”familielikheter”; for de forskjellige likhetene overlapper og krysser hverandre helt som mellom medlemmene av en familie: kroppsbygning, ansiktstrekk, øyenfarger, ganglag, temperament osv. osv. – Og jeg vil si at ’spillene’ utgjør en familie.²²⁸

²²⁸ Wittgenstein (1997) §65, §67. Mine parenteser.

Vi har allerede sett at Morris Weitz brukte paragrafene som utgangspunkt for sine argumenter mot definisjoner av generelle uttrykk. Ifølge Weitz ble betegnelser som ”kunst” eller ”skjønnhet” anvendt på ulike måter, og således hadde de ulike betydninger, i ulike sammenhenger. Derfor var det *bruken* av betegnelse som skulle studeres. For kunstfilosofen skulle, ifølge Weitz, ikke søke etter en slags mytisk essens ved kunsten, men snarere peke på overlappende og ulike fellestrekk ved det som ble sagt og skrevet om kunst.²²⁹

På denne måten var Wittgenstein inspirasjonskilden som fikk kunstfilosofene til å fokusere på hverdagspråket som studieobjekt. Virkeligheten skulle oppdages på ny, ikke lukkes inn i dunkle definisjoner og gamle oppfatninger.²³⁰ Man skulle rette et alltid åpent blikk mot virkeligheten og observere den, uansett hvor komplisert den måtte være. Betydningsinnholdet ble formet gjennom vår bruk av språket.²³¹ For kunstfilosofien betydde dette at det var vår omtale av og omgang med kunsten som skulle betraktes og analyseres – ikke begrepene i seg. Det viktigste i denne sammenhengen blir likevel at tradisjonskritikken i den analytiske kunstfilosofien blant annet viste seg som en direkte kritikk av definisjonsidealet i de tradisjonelle kunstteoriene.²³² I kapittel 4 skal vi se nærmere på Dickies forsøk i TF III på å overbevise kritikerne om at hans definisjon ikke bygget på de samme antagelsen som de tradisjonelle definisjonene.

Det er mest nærliggende å anta at Dickies definisjon ble kritisert ut fra et kritisk syn på definisjoners rolle i teorien som langt på vei var rådende blant analytiske kunstfilosofier da den institusjonelle kunstteorien kom på banen. Det umulige i Dickies prosjekt med den institusjonelle kunstteorien var således at en tilsynelatende tradisjonell filosofisk definisjonsløsning ble presentert i en analytisk kunstfilosofisk kontekst. Dickie presenterte en definisjon av ”kunstverk” for en gruppe lesere som hovedsakelig så på definisjoner i kunstfilosofien som en begrensning. Likevel er det verd å utfordre umulighetsstemplingen av den institusjonelle kunstteorien. For til tross for manglende argumenter og en sirkulær definisjon – eller kanskje nettopp på grunn av dette - satte den institusjonelle kunstteorien med alle sine tre faser kunstfilosofiske problemer under debatt. Denne debatten blomstret i nærmere 15 år, og i så måte var den institusjonelle kunstteorien filosofisk sett fruktbar. Derfor er det ikke bare altfor enkelt og altfor snevert

²²⁹ Osborne (1968) s. 176 om denne påvirkningen fra Wittgenstein hos både Morris Weitz og Paul Ziff.

²³⁰ Wittgenstein (1997) §116, §120, §124.

²³¹ Wittgenstein (1997) §199: ”(...) Å forstå en setning vil si å forstå et språk. Å forstå et språk vil si å beherske en teknikk.” Min parentes.

²³² Lüdeking (1987) s. 13.

å se Dickies institusjonelle kunstteori bare som et umulig eller mislykket prosjekt, det er også uriktig.

4.1. Den institusjonelle kunstteorien *qua* dialogisk forløp

Selv om oppmerksomheten rundt Dickies teori dabbet kraftig av etter at KF III var over i 1987 var ikke det siste ordet sagt i debatten om den institusjonelle kunstteorien. Dickie forsvarte teorien i et par artikler fra 1989.²³³ I 1991 kom Stephen Davies ut med boka *Definitions of Art*, der han langt på vei forsvarte Dickie og definisjonen hans.²³⁴ Et viktig motstykke til Davies' forsvar er en antologi fra 1994²³⁵ som paradoksalt nok kom ut til ære for Dickie. I regi av Robert J. Yanal mislykkes *Institutions of Art*, til tross for den optimistiske undertittelen: *Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, med å gi den institusjonelle kunstteorien noen form for oppreisning. Artikkelforfatterne har kun brukt Dickie som inspirasjonskilde - og ikke som utgangspunkt for en videreføring av en ny institusjonell kunstteori. Videre kom det i perioden 1998-2000 tre interessante bidrag til debatten i tidsskriftet *British Journal of Aesthetic*.²³⁶ Det som gjør disse sistnevnte bidragene spesielt interessante er framfor alt at to av dem er skrevet av Dickie selv. Dermed må vi gi slipp på mistanken om at Dickie mistet interessen for den institusjonelle kunstteorien fordi teorien syntes å være et håpløst prosjekt. Således gir den institusjonelle kunstteorien ikke lenger bare inntrykket av å være en foreldet teori, den *kan* også være en kunstteori det er verd å forsvare.

De to artiklene som Dickie skrev i *British Journal of Aesthetic* er henholdsvis et forsinket svar på den allerede omtalte Wollheim-kritikken,²³⁷ og et forsvar for verdien av den institusjonelle kunstteorien.²³⁸ I den sistnevnte artikkelen, "Art and Value", anklaget Dickie både B. Tilghman og S. Gardner²³⁹ for å trekke altfor lettvinde konklusjoner i sin kritikk av den institusjonelle kunstteorien:

Det virker som om begge forfatterne tror på det de hevder at de vet, med en så stor sikkerhet, at de åpenbart føler de kan hevde dette uten verken å argumentere for det, eller å gå nærmere i detaljer om det, - for så å fortsette med det de er mest opptatt av å utarbeide videre.²⁴⁰

Disse to artiklene er det første Dickie har sagt om teorien på om lag 8 år. Den tredje artikkelen i *British Journal of Aesthetic* er Derek Matraves' "The Institutional Theory: A

²³³ Dickie (1989a og 1989b).

²³⁴ Davies (1991).

²³⁵ Yanal (red.).

²³⁶ Dickie (1998 og 2000). Matraves (2000).

²³⁷ Dickie (1998).

²³⁸ Dickie (2000).

²³⁹ Dickie viste her til Gardner (1996).

²⁴⁰ Dickie (2000) s. 229.

Protean Creature” fra 2000. ”Protean” betyr lett foranderlig eller varierende, og det er i Matraves oppdeling av teorien til ”to logisk uavhengige deler”²⁴¹ og videre i forholdet mellom disse to delene, at det skiftende eller foranderlige ligger. Matraves artikkel er en kritikk av Dickies institusjonelle kunstteori, samtidig som den er et forsøk på en ny og konstruktiv lesing av teorien. Det spesielle med de tre siste innslagene i debatten om den institusjonelle kunstteorien er dermed at de utfordrer den allmenne oppfatningen av teorien: Med Dickies nyeste bidrag må nødvendigvis oppfatningen om at den institusjonelle kunstteorien er avleggs revurderes, og med Matraves nylesing åpnes det ytterligere for andre måter å tolke teorien på.

Hvorfor har debatten om den institusjonelle kunstteorien blusset opp igjen etter så mange år? Det er tre mulige svar på spørsmålet, som samtidig avspeiler viktige aspekter ved teorien. For det første kan for mye ha forblitt uoppklart og usagt i 1984 (TF III). Dickies artikler fra 1998 kan blant annet tyde på det. Den gjennomgående enigheten blant kritikerne i løpet av hele kritikkperioden om at Dickie var uklar og teorien ufullstendig, bygger også opp om dette svaret. For det andre kan det hende at de ideene som Dickie la fram i den institusjonelle kunstteorien (TF I – TF III) fortsatt forarger og inspirerer kritikere. Matraves har uten tvil latt seg inspirere i artikkelen fra 2000, mens Tilghman og Gardner i sine kritikker av Dickies kunstteori viser forargelse ved bevisst å ikke argumentere for kritikken av den institusjonelle kunstteorien. Både Tilghman og Gardner representerer det jeg har kalt *den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien*, og deres kritikk kan beskrives som tilsynelatende passiv. Det passive i avvisningen, i og med fraværet av argumenter, er bare tilsynelatende fordi det utvilsomt ligger en (aktivt) negativ holdning mot den institusjonelle kunstteorien bak. Den allmenne holdningen til den institusjonelle kunstteorien kommer således ikke bare til uttrykk gjennom en stille ignorering av teorien. Den viser seg også gjennom selvsikre uttalelser om teoriens svakheter – iblant på et altfor svakt grunnlag, noe Dickie klarte å fange opp og belyse på en elegant måte i ”Art and Value”. For det tredje kan vi dermed si at den institusjonelle kunstteorien har skapt et rom for en allsidig debatt som ennå står åpen og der ingen er selvsagte vinnere eller tapere.

Det tredje aspektet er spesielt interessant. Allsidigheten og åpenheten i den institusjonelle kunstteorien har nemlig ført til en intens kritikk som på mange måter har vært fruktbar for teorien. Helt siden 1969, da Dickie kom ut med den første versjonen (TF

²⁴¹ Matraves (2000) s. 242.

I), må kritikerne utvilsomt ha falt for *anvendeligheten* til den institusjonelle kunstteorien. Kritikerne brukte ofte teorien som et kritisk utgangspunkt for å presentere sine egne teser og teorier. Interessen for teorien økte dermed utover på 1970-tallet (KF II), noe som førte til endringen og gjenoppbyggingen av teorien i 1984 (TF III). Innledningsvis i *The Art Circle* kom Dickie med en innrømmelse som viser hvilken innvirkning kritikken hadde på videreføringen av den institusjonelle kunstteorien:

Jeg forstod behovet for å revidere teorien hovedsakelig på grunn av kritikernes innvendinger.²⁴²

Dickies åpenhet mot kritikken og hans villighet til å tilpasse seg – i hvert fall et stykke på vei - setter den institusjonelle kunstteorien i en særstilling i kunstfilosofiens historie. Det oppstod ikke bare en debatt etter etableringen av teorien i KF I og KF II, teorien ble selv en del av debatten i TF III.²⁴³ Kritikken i KF I og KF II ble på den måten avgjørende for den videre utarbeidelsen av den institusjonelle kunstteorien, slik at den institusjonelle kunstteoriens siste fase (TF III) utspilte seg som et innlegg i *dialogen* mellom Dickie og kritikerne.

Går vi tilbake til Platons tid hadde dialogen en grunnleggende metodisk betydning som middel til å oppnå innsikt i sannheten. I mer moderne filosofi blir dialogbegrepet snarere bruk i betydningen: kommunikasjonsforhold mellom to parter, og ikke som en metode til å oppnå sannhet.²⁴⁴ Hvis vi velger å se på relasjonen som TF III stod i til KF I og KF II, som et dialogforhold mellom Dickie og kritikerne, kan denne dialogen beskrives *som en metode* for å oppnå, om ikke sannhet, så i hvert fall en bedre og mer fullstendig utformet kunstteori. For i TF III lot Dickie kritikken av den institusjonelle kunstteorien være så tydelig til stede at dialogen kan sies å ha vært en vital del av Dickies teori i 1984 (TF III). Dickie brukte ikke dialogen bevisst når han gjorde rede for tankene sine i TF I og TF II. Men selv om dialogen i utgangspunktet ikke var en bevisst del av den institusjonelle kunstteorien (TF I og TF II), kan det likevel være fruktbart å se på utviklingen av teorien *som et dialogisk forløp*. For det som framfor alt kan kalles

²⁴² Dickie (1997a) s. 7.

²⁴³ Denne synsmåten forutsetter at man betrakter den institusjonelle kunstteorien som en utvikling og ikke som en enkelt teori. Siden det ikke har vært vanlig å betrakte teorien på denne måten, har heller ikke kritikkenes vesentlige rolle for *The Art Circle* blitt framhevet på samme måte. Et mulig unntak er imidlertid å finne i Meyer (1988) s. 57: "Dickies siste bok, *The Art Circle* (...) er således først og fremst en drøftelse av kritikken og en presisering av teorien." Min parentes.

²⁴⁴ *Politikens Filosofileksikon* s. 90 (jf. *Oppslagsverk* s. 135 i denne oppgaven).

kommunikasjonsformen mellom Dickie og kritikerne, kan langt på vei også beskrives som en dialog gjennom alle de tilsammen seks teori- og kritikkfasene.

Det dialogiske forløpet startet med Dickies artikkel ”Defining Art ” i 1969 og kritikernes kommentarer i KF I. Det fortsatte gjennom Dickies *Aesthetics* og *Art and the Aesthetic* og toppet seg i den enorme tilbakemeldingen fra KF II. Og som et resultat av at tilbakemeldingen stort sett var av negativ art, ble det dialogiske aspektet som fulgte en tydelig del av teorien gjennom Dickies ønsker om *åpenhet* og en *delvis tilpasning* mot kritikken. Deretter fortsatte det dialogiske forløpet gjennom KF III og fikk en tilsynelatende stans etter utgivelsen av Dickies *Evaluating Art*. For uten noen som kunne forsvare den institusjonelle kunstteorien ville det ikke kunne bli et videre dialogisk forløp, og Dickie var til da (1988) stort sett den eneste som forsvarte teorien.

Med Davies forsvar i *Definitions of Art* og med Yanals halvhjertede forsøk på oppreisning av den institusjonelle kunstteorien i *Institutions of Art*, ble de mest nødvendige bestanddelene i et dialogisk forløp brakt på banen igjen: Davies representerte langt på vei *forsvaret* av den institusjonelle kunstteorien, mens bidragsyterne til Yanals antologi, sammen med en håndfull andre kritikere av den institusjonelle kunstteorien etter KF III, representerte *kritikken*. Det er imidlertid først på grunn av Dickies forsvar av den institusjonelle kunstteorien i 1989 og i 1998 vi kan si at gangen i det dialogiske forløpet har gått uavbrutt fra 1969 til i dag.

Hvorfor skal vi se den institusjonelle kunstteorien *qua* et dialogisk forløp? Allerede i oppdeling av teorifaser og kritikkfaser ligger det en åpning i denne oppgaven mot et slik syn. Ved å belyse hovedtrekkene i utviklingen av teorien og den påfølgende kritikken har vi sett i hvilken grad kritikken har vært med på å styre utviklingen av den institusjonelle kunstteorien. Det har derfor falt seg naturlig å etablere dialogaspektet i forbindelse med denne gjennomgangen av Dickies kunstteori og kritikken. I vekselvirkningene mellom TF I og KF I, og videre fra TF II til KF II, og endelig til TF III etterfulgt av KF III, ser vi ikke bare Dickies institusjonelle kunstteori som en isolert teori som ble kritisert, vi ser den også som del av en *fruktbar filosofisk prosess*. Selv om Dickie i TF III gjorde sin egen integritet svakere ved å ta hensyn til deler av kritikken, kan vi blant annet se TF III som et skritt i riktig retning mot en felles forståelse av de problemene som den institusjonelle kunstteorien tangerer. Dickies tilpasning i TF III blir således et viktig trekk mot en felles filosofisk forståelsen av kunsten. Ved å se den institusjonelle kunstteorien som en utvikling og en prosess, der det dialogiske forholdet mellom Dickie og kritikerne

utgjør drivkraften, blir det også lettere å forfølge kjernen i Dickies bidrag og å se hvordan hans ideer holdt i møtet med kritikken.

Vi har tidligere også sett hvordan Dickie tilpasset teorien sin til store deler av det kritikerne sa, samtidig som han fortsatte å holde på den mest kontroversielle delen av teorien: definisjonen, gjennom alle de tre teorifasene (jf. kapittel 2). TF I og delvis TF II var framfor alt resultatene av Dickies egne tanker, mens TF III var resultatet av en kombinasjon av Dickies tanker og kritikernes innvendinger samt hans forsøk på å *tilpasse* den institusjonelle kunstteorien til dette. TF III var således både en *reaksjon* på kritikken og en *videreføring* og *presisering* av den institusjonelle kunstteorien. Her ser vi hvordan filosofi kan være både påståelig og usikker på en og samme tid. I tillegg er dette nok en side ved den institusjonelle kunstteorien som blir belyst gjennom et dialogaspekt. Det dialogiske forløpet mellom Dickie og kritikerne gir flere eksempler på den type dilemmaer som filosofien står over for – og som Heidegger beskrev i sin artikkel om kunstverkets opprinnelse (jf. avsnitt 2.5). Det ligger i filosofiens natur å utfordre etablerte sannheter ved å stille spørsmål. Den analytiske kunstfilosofien er et eksempel på en *etablert* utfordring av dette slaget som var felles for mange. Idet noe etableres i filosofien, som de grunnleggende og langt på vei felles holdningene til analytiske kunstfilosofier, eller som Dickies definisjon, står dette etablerte i umiddelbar fare for å bli utfordret og kritisert internt. For hvem skal stille spørsmålstegn ved filosofiens metoder og ved dens eksistens – om ikke filosofene selv? I avsnitt 3.3 viste jeg hvordan Harold Osborne mente at Dickie i sin teori ikke gav svar på et *filosofisk* spørsmål. På den måten ble Osbornes kritikk av den institusjonelle kunstteorien samtidig et innlegg i debatten om kunstfilosofiens mål og metoder.

Ved å se på det som Dickie hevdet å ha endret i teorien og i argumentasjonen for å kunne beholde teorien, kan vi få et bilde på hvordan kritikken av den institusjonelle kunstteorien var med på å forme teorien. I underavsnitt 2.4.2 satte jeg opp en liste over de fire endringene som Dickie selv hevdet at han utførte i *The Art Circle* (se 2c). Listen under (4a) er en oversikt over de viktigste *tilnærminger* i og med TF III. Disse to listene er ulike på følgende måter: For det første kaller jeg punktene i liste 4a for *tilnærminger*, mens punktene i 2c er en oversikt over det Dickie selv kalte *endringer*. I avsnitt 4.2 forsøker jeg å vise at ikke alle Dickies ”endringer” var faktiske forandringer av den institusjonelle kunstteorien. Noen av dem var snarere forsøk på tilnærminger. I samme avsnitt forsøker jeg også å vise at noen av de såkalte endringene til Dickie, sammen med andre tilnærminger han gjorde med teorien i TF III, er klare tegn på det dialogiske

aspektet ved den institusjonelle kunstteorien. Derfor kaller jeg punktene i 4a *dialogrelevante*. Dermed kan vi si at følgende momenter ved TF III var tilnærminger i henhold til det dialogiske forløpet mellom Dickie og kritikerne av teorien:

1. Betegnelsen ”tildele” fra definisjonene i TF I og TF II
2. Det sirkulære aspektet ved definisjonen
3. Uklarheten i teorien

(4a: Dialogrelevante tilnærminger i TF III)

Samtidig kan vi finne ut hvilke momenter ved teorien, som Dickie ikke ville endre nevneverdig og som han forsvarte gjennom alle de tre teorifasene samt i oppfølgingen av dialogen om den institusjonelle kunstteorien. De to momentene utgjør kjernen i Dickies institusjonelle kunstfilosofi. Kritikernes udelt negative syn på den filosofiske verdien til *avhengighetsrelasjonen*²⁴⁵ mellom momentene i kjernen, er nettopp grunnen til den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien.

1. Definisjonen av den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”
2. Det institusjonelle aspektet ved kunsten

(4b: Kjernen i Dickies institusjonelle kunstteori)

Det Dickie gjorde med den institusjonelle kunstteorien i TF III var hovedsakelig tilpasninger til kritikernes kommentarer i KF I og KF II. Således er det bare graden av tilpasning som skiller momentene i 4a fra de i 4b. For selv om Dickie beholdt definisjonen (4b.1) i TF III, endret han både utformingen av den (fra en definisjon til fem sammenhengende definisjoner) og store deler av formuleringen. Dickie argumenterte imidlertid også så mye for artefaktualiteten og dens rolle i teorien, at han selv så på det som en endring i TF III (2c.2). Men siden artefaktualitetsbegrepet hele tiden forble en del av definisjonen har det ikke fått en plass i listen over. Minst endringer ble gjort med det institusjonelle aspektet ved kunsten (4b.2). Kanskje fordi kritikerne var så positive til det?

Dickie tilpasset den institusjonelle kunstteorien til kritikernes kommentarer for at teorien skulle bli godtatt. I denne tilpasningsprosessen ble ett viktig argument fra TF I og TF II borte. Det kan virke som om Dickie var så opptatt av å få teorien godtatt at han overdrev bearbeidelsen av den. For på grunn av argumentet som forsvant, mistet et viktig moment i den institusjonelle kunstteorien status som viktig argument i TF III:

²⁴⁵ Med ”avhengighetsrelasjon” mener jeg at de tre momentene står i relasjon til hverandre med nødvendighet for eksistensen av den institusjonelle kunstteorien.

1. Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” som selvstendig argument

(4c: Det som ”ble borte” i TF III)

Dickie hadde som mål i TF III å forsvare momentene i liste 4b. Samtidig unnlot han å videreføre argumentet i 4c. Og tilpasningen i TF III ble derfor mer positiv for den institusjonelle kunstteorien som dialogisk forløp enn for den institusjonelle kunstteorien som en enkelt teori.

4.2. Taktiske tilnærminger

Liste 4a var basert på det Dickie kalte: ”de nye endringene” som jeg satte opp i liste 2c.²⁴⁶ Forskjellen på de to listene (4a og 2c) avspeiler et interessant misforhold mellom det Dickie hevdet at han endret på i TF III, og det som faktisk ble forandret i teorien. Ser vi nærmere på de fire såkalte endringene til Dickie, blir det klart at bare to av dem var tydelige forandringer i teorien. Dickie fjernet betegnelsen ”tildeling” (jf. liste 2c punkt 3) og framhevet sirkulariteten i definisjonene i TF III (jf. liste 2c punkt 4). De to andre ”endringene” var imidlertid bare påståtte endringer og hadde ingen direkte innvirkning på teorien som sådan: For det første var Dickies endrede forhold til Danto (jf. liste 2c punkt 1) kun en *personlig holdningsendring*. Holdningsendringen ble hovedsakelig brukt til å innrømme en feil i TF II,²⁴⁷ og innvirket således ikke direkte på den institusjonelle kunstteorien. For det andre var den endrede holdningen til artefaktualitet (jf. liste 2c punkt 2) i praksis ikke snakk om annet enn en *presisering* av tidligere holdninger. Verken meningsinnholdet i artefaktualitetsbegrepet, eller begrepets sentrale rolle i definisjonen, ble endret i TF III. Dickie presiserte bare betydningen av ”artefakt” i TF III og han argumenterte ytterligere for den sentrale rollen han mente artefaktualitetsbegrepet hadde i den institusjonelle kunstteorien.²⁴⁸ Hvorfor hevdet Dickie at han hadde forandret teorien når et par av de påståtte forandringene ikke var annet en presiseringer og ubetydelige holdningsendringer?

The Art Circle (TF III) var Dickies forsøk på å etablere den institusjonelle kunstteorien på ny fordi kritikken syntes å kreve det. I kapittel 3 viste jeg at den

²⁴⁶ Dickie (1997a) s. 10.

²⁴⁷ Dickie (1997a) s. 26. Sitert i dette avsnittet s. 83 i denne oppgaven.

²⁴⁸ Dickie (1997a) s. 46: ”... jeg har forsøkt å vise at artefaktualitet er en nødvendig egenskap ved kunst, eller i det minste at det er en nødvendig egenskap ved den kunsten som kunstfilosofene er opptatt av å studere.” Dickie sa ikke mer her enn det han hevdet om artefaktualitet i TF I og TF II.

institusjonelle definisjonen var et av teoriens mest kritiserte aspekter. Å ta bort definisjonen ville derfor utvilsomt ha vært den best tilpassede endringen. Likevel valgte Dickie heller å justere på definisjonens utforming. Han endret sirkularitetens rolle og han fjernet betegnelsen ”tildeling”. På den måten tok han hensyn til kritikken samtidig som han beholdt det som hele tiden hadde vært de grunnleggende holdepunktene i teorien (det institusjonelle aspektet ved kunsten og den institusjonelle definisjonen). Kritikken i KF II hadde vært så omfattende at Dickie syntes at teorien hans var i ferd med å få et skudd for baugen.²⁴⁹ For å forhindre dette ville han *bearbeide* den gamle versjonen (TF II) og på den måten få gjennomslag for det institusjonelle aspekt ved kunsten:

Til tross for sitt besynderlige navn fikk teorien mye oppmerksomhet - oppmerksomhet som var god nok til å kritisere den institusjonelle teorien sønder og sammen. *The Art Circle* er mitt forsøk på å gjenoppta elementene i den gamle teorien og å bearbeide dem til en ny teori.²⁵⁰

Dickie ville gjenoppta elementene fra TF II og bearbeide dem slik at teorien hans ikke skulle kunne kritiseres sønder og sammen igjen. På grunn av den omfattende interessen for den institusjonelle kunstteorien i KF I og KF II, visste Dickie i TF III rimelig godt hva hans lesere mente om den gamle teorien. Dermed kunne han tilpasse seg leserne på en langt bedre måte enn tidligere. I lys av dette kan Dickies redegjørelse for ”endringene” i TF III ses på som *taktiske* uttalelser i et forsøk på å tilnærme seg kritikernes holdninger. Og spørsmålet er om det ikke var *kritikerne* som skulle bli tilpasset den institusjonelle kunstteorien, og ikke omvendt slik det er rimelig å forstå Dickie i sitatet over.

I *The Art Circle* navngav Dickie en rekke kritikere som hadde fått ham til å innse behovet for en revidering av den institusjonelle kunstteorien.²⁵¹ Tabellen under er en oversikt over kritikerne Dickie nevnte, hva de (ifølge Dickie) kritiserte den institusjonelle kunstteorien for, når kritikken kom ut, og sidehenvisninger til de viktigste stedene i *The Art Circle* der kritikerne ble nevnt:

²⁴⁹ Dickie (1997a) s. 7: ”Likevel håper jeg at de argumentene og den innsikten som jeg kommer med i denne boka gir nok støtte til å gjøre den institusjonelle kunstteorien rimelig nok til å bli tatt alvorlig.”

²⁵⁰ Dickie (1997a) s. vii.

²⁵¹ Dickie (1997a) s. 7.

	Kritiker	Kritikk av TF II	År	TAC, ss.
1	Monroe C. Beardsley	det uformelle språket i definisjonen: ”tildeling av kunststatus”, kunstens institusjonelle natur	1976	9-12, 49-68, 84-86, 89
2	Timothy Binkley	”tildeling av kunststatus”, ”kandidat for verdsetting”	1976	57-62
3	Ted Cohen	”verdsetting”	1976	92-93
4	James Fletcher ²⁵²	-	-	-
5	Peter Kivy ²⁵³	Artefaktualitet	-	45
6	Colin Lyas	Estetisk objekt, artefaktualitet	1971-72, 1976	45, 104-105
7	Robert Schultz	Estetisk objekt, ”verdsetting”	1978	91-95
8	Kendall Walton	Sammensurium av kunstverden-systemer	1977	75-77
9	Jeffrey Wieand	Kunstens institusjonelle natur	1981	52

(4d: Kritikere og deres holdninger, som Dickie nevnte i TF III)

Dickie var på ingen måte så systematisk i sin gjennomgang av kritikken som denne tabellen antyder. Det skal nitid og systematisk søken til i såvel fotnoter som tekst for å finne fram til hva kritikerne sa og hvor de sa det. Fotnotene i *The Art Circle* er for øvrig spesielt ufullstendige og uryddige. De kan for eksempel ikke brukes til oppslag siden det ikke alltid er sikkert at navn på forfatter og titler på artikler eller bøker nevnes sammen. Siden *The Art Circle* verken har indeksoversikt eller litteraturliste, blir denne uorden i fotnotene spesielt merkbar. Videre ble for eksempel Peter Kivy bare nevnt i en fotnote, uten noen som helst forvarsel i teksten. Mens James Fletcher ikke ble nevnt overhodet utover forordet og oppramsingen. Det er rimelig å anta at Dickie ikke la noen spesiell flid i å være systematisk og oversiktlig fordi det ikke var like viktig for ham å tilpasse teorien til kritikeren som det var å tilpasse kritikere til teorien. Ved å navngi flere av de mest betydningsfulle kritikerne av TF I og TF II, og samtidig ta kritikken til de fleste av dem opp til diskusjon, gav Dickie i det minste inntrykk av at han var villig til å åpent revidere den institusjonelle kunstteorien i lys av kritikken.

Videre viser tabell 4d at Monroe C. Beardsley var den av kritikerne som Dickie refererte oftest til i *The Art Circle*. Beardsley var Dickies veileder og venn gjennom mange år, og han var en av dem, eller nettopp *den*, som langt på vei forsøkte å tilpasse seg for å godta den institusjonelle kunstteorien. Samtidig ble flere av de mest polemiske kritikerne av den institusjonelle kunstteorien, som Margolis og Kjørup, ikke engang

²⁵² Fletcher nevnes ikke utover oppramsingen (s. 7) og forordet (s. vii) i Dickie (1997a).

²⁵³ Det vises ikke til hvor eller når Kivy skal ha kommet med kritikk av den institusjonelle kunstteorien. Men Dickie (1997a) s. 114 (fotnote) takket Kivy for å ha ”gjort meg (Dickie) oppmerksom på dette punktet”. Min parentes.

nevnt. Dickie redegjorde heller ikke for all kritikk som de nevnte kritikerne kom med, men plukket ut visse elementer. Dette blir spesielt påfallende i forbindelse med bruken av Binkleys kritikk fra 1976. Binkley kritiserte blant annet Dickie for å bruke artefaktualitetsbegrepet i definisjonen:

Men hva skjer så med begrepet artefaktualitet? Det blir ubrukelig og det har ingen åpenbar hensikt foruten å sikre en plass for et krav for artefaktualitet i definisjonen.²⁵⁴

Dickie unnlot å nevne dette poenget i Binkleys kritikk, og kommenterte bare kritikken av ”tildeling” og ”status” som nettopp ble endret i TF III.²⁵⁵ Dickie valgte altså med omhu ut hvilke kritikere og hvilken kritikk han skulle nevne i *The Art Circle*, for å oppnå best mulig resultat for teorien. Ifølge Dickie var det synd at *Art and the Aesthetic* hadde gitt ”inntrykk” av noe som ikke stemte overens med det han egentlig ville hevde.²⁵⁶ Derfor var det framfor alt *inntrykket* av teorien som Dickie skulle endre i TF III - ikke teorien selv. Noe som igjen støtter opp om antagelsen at *The Art Circle* framfor alt var et taktisk forsøk på å omvende kritikerne til å godta den institusjonelle kunstteorien. Derfor har jeg valgt å snakke om tilpasning i forbindelse med TF III.

Dickie viste langt på vei forståelse for kritikken av de tidligere versjonene av den institusjonelle kunstteorien. Dette gir inntrykket av at det for Dickie var viktigere å *virke villig* til å tilpasse teorien enn å faktisk forandre på den. Den *ydmykheten* som Dickie viste i *The Art Circle* overfor kritikken i KF I og KF II, var således et taktisk trekk i hans forsøk på å tilnærme seg kritikerne. Her er noen eksempler fra TF III, der Dickie åpent innrømmet tidligere feil samtidig som han hevdet å ha innsett hva som måtte være riktig – takke være kritikerne av den institusjonelle kunstteorien:

I *Art and the Aesthetic* fulgte jeg Danto og konkluderte med at forfalskninger ikke er kunst. Jeg tror nå at **det var feil å trekke den konklusjonen.**²⁵⁷

Jeg er nå av den oppfatning at **det var feil tro** at artefaktualitet kan tildeles.²⁵⁸

William Kennick leste manuskriptet til *Art and the Aesthetic* og advarte meg mot å konkludere med at forfalskninger ikke er kunst. **Jeg skulle ha hørt på rådet hans da.**²⁵⁹

²⁵⁴ Binkley (1976) s. 100.

²⁵⁵ At Dickie ikke nevnte Binkleys kritikk av artefaktualitetsbegrepet blir spesielt påfallende i lys av at Dickie framhevet artefaktualiteten som et av de viktigste momentene i TF III (jf. underavsnitt 4.4 i denne oppgaven).

²⁵⁶ Dickie (1997a) s. 58.

²⁵⁷ Dickie (1997a) s. 26. Mine uthevninger.

²⁵⁸ Dickie (1997a) s. 44. Mine uthevninger.

²⁵⁹ Dickie (1997a) s. 114 (fotnote). Mine uthevninger.

I tillegg til at de uthevede områdene i sitatene over viser tegn på nytenkning fra Dickies side, kan de også leses som indirekte innrømmelse av at TF I og TF II bygget på gale antagelser. Det er rimelig å anta at Dickie ville oppnå noe helt spesielt med innrømmelser av dette slaget. Ved å innrømme tidligere feil skapte han en aura av unnskyldning rundt TF III, som igjen skulle kunne gjøre det lettere for kritikerne å tilgi. Men det var ikke udelt positivt for Dickie å framstille seg selv som den angrende teoretiker. For med slike innrømmelser ble han samtidig kritiker av sin egen teori (om enn den gamle versjonen) og styrket på den måten de allerede rådende oppfatninger om at den institusjonelle kunstteorien ikke holdt vann. Sitatet under viser *hvor* langt Dickie i TF III var villig til å tilpasse seg kritikken. Og kanskje gikk han for langt i sin streben etter aksept for den institusjonelle kunstteorien?

Det er bare å håpe at den essensielle forbindelsen mellom kunstverk og kunstverden kommer ennå klarere fram i den detaljerte beskrivelsen av kunstverdenen i neste kapittel. I mangel på et mer avgjørende argument for at begrepet om kunstens essensielle kontekst er riktig, blir jeg nødt til å stole på at beskrivelsen i dette kapitlet og det neste alene kan fungere som et argument for begrepets riktighet. Hvis min beskrivelse av det essensielle rammeverket er korrekt, eller i hvert fall nesten, så skulle beskrivelsen kunne framkalle en ”det stemmer” opplevelse hos leseren.²⁶⁰

Ved å bruke ord som ”håpe” og ”mangel” og formuleringer som ”blir nødt til å stole på” i forbindelse med den institusjonelle kunstteorien, framhevet Dickie mulige mangler ved de tidligere versjonene av teorien. Det kan ha vært nettopp slike uttalelser som var med på å skape den rådende negative holdningen til den institusjonelle kunstteorien, etter TF III. Men det er likevel ikke selvsagt at svekket integritet hos en teoretiker nødvendigvis fører til en svekkelse av *teoriens integritet*.²⁶¹ For samtidig som Dickie unnskyldte seg for en mulig mangelfull argumentasjon, fikk han også understreket kjernen i teorien: kunstens essensielle rammeverk.

Unntaket fra den over nevnte ydmykheten i *The Art Circle* er Dickies oppgjør med Kendall Waltons anmeldelse av TF II fra 1977.²⁶² Waltons kritikk var, som jeg viste i avsnitt 3.3, både krass og polemisk. Dickie forsøkte imidlertid å vende den polemiske kritikken av teorien tilbake til Walton, ved å gjenta en betegnelse Walton hadde brukt for å beskrive det håpløse med den institusjonelle kunstteorien. Ved å gjenta ordet ”sammensurium” som i utgangspunktet var Waltons formulering, kunne Dickie få Waltons ordvalg i kritikken av teorien til å virke både tilfeldig og uheldig valgt:

²⁶⁰ Dickie (1997a) ss. 67-68.

²⁶¹ Med ”teoriens integritet” mener jeg framhevingen av det grunnleggende i teorien.

Walton tar ikke sitt eget forslag om ”avgjørende likheter” alvorlig, for senere hevder han at klassen av kunstverk er et **sammensurium** av ytterst ulike punkter ved å si at det er ”neppe en naturlig klasse”. Han gjør det helt klart at han også synes at klassen av kunstverden-systemer er et **sammensurium**, (...). Et sentralt poeng ved den institusjonelle tilnærmingen er at klassen er forenet av det faktum at medlemmene er medlemmer i kraft av deres plass i kunstverdensystemet, til tross for ”**sammensurimaspektet**” ved klassen av kunstverk (...).²⁶³

Her demonstrerte Dickie at han også kunne gi svar på tiltale. Hadde han beholdt den samme intensitet i kritikken av KF I og KF II gjennom hele TF III, ville *The Art Circle* blitt et klarere forsvar for den institusjonelle kunstteorien. Men oppgjøret var det eneste av sitt slag i TF III, og hovedinntrykket forble dominert av Dickies ydmyke holdning.

Kritikken (i KF I og KF II) av uklarheten var dominerende på linje med kritikken av definisjonen. Dickie tok imidlertid aldri direkte opp kritikken av uklarheten. Men TF III kan *i sin helhet* ses på som et indirekte svar på denne kritikken. For selv om endringene i TF III langt på vei var tomme løfter fra Dickie, var de et forsøk på *formidlet tilnærming*²⁶⁴ for å vinne aksept hos kritikerne. Ved å formidle til leserne av *The Art Circle* hvordan han tenkte (jf. liste 2d) og på hvilken måte TF III var blitt endret i forhold til TF II (jf. liste 2c), ville Dickie overbevise leserne om at den nye versjonen av den institusjonelle kunstteorien var holdbar. Argumentasjonen i *The Art Circle* var derfor langt klarere enn den hadde vært i TF I og TF II, samtidig som hovedtrekkene fra TF I og TF II bestod i TF III. Det mest dominerende trekket ved *The Art Circle* var imidlertid Dickies ydmykhet i behandlingen av kritikken, noe som klart skiller TF III ut fra de to foregående versjonene av den institusjonelle kunstteorien. Ydmykheten var som vi har sett, Dickies måte å overtale kritikerne på. Således var TF III ikke bare en *revidering* av teorien slik Dickie selv hevdet,²⁶⁵ den var også en *revurdering* av kritikken (KF I og KF II).

Men kritikken ble ikke bare nevnt og kritisert i *The Art Circle*. Gjennom å inkludere kritiske kommentarer mot teorien i selve teorien, og videre gjennom ydmykheten i konfrontasjonen med kritikken, lot Dickie langt på vei kritikerne selv få tale. For eksempel lot han den institusjonelle kunstteorien (TF II) stå i et temmelig dårlig lys i presentasjonen av Waltons kritikk:

²⁶² Dickie (1997a) ss. 74-77. Walton (1977). Jf. sitat i avsnitt 3.3 s. 48 i denne oppgaven.

²⁶³ Dickie (1997a) s. 76. Mine parenteser og uthevninger.

²⁶⁴ Med ”formidlet tilnærming” mener jeg at Dickie ville nærme seg kritikerne ved å formidle framgangsmåten og tankegangen i større grad enn tidligere.

²⁶⁵ Dickie (1997a) s. 7.

I en anmeldelse av *Art and the Aesthetic* tar Kendall Walton opp noe som viser seg å være en vanskelighet for den institusjonelle tilnæringsmåten slik jeg har presentert den. (...) Så ytrer Walton at ”vi trenger en måte å avgjøre hvorvidt et gitt system som ikke står på listen er medlem av kunstverdenen” og at jeg ikke har kommet med en måte å gjøre denne identifikasjonen på.²⁶⁶

Dette at Dickie nevnte en rekke kritikere og hevdet at de hadde fått ham til å innse behovet for en revurdering av den institusjonelle kunstteorien, og ikke minst at han langt på vei lot dem få komme til orde, er klart fruktbare forsøk i en kunstfilosofisk sammenheng. For *The Art Circle* kan således leses som en filosofisk feide, der den institusjonelle kunstteorien blir en åpen filosofisk dialog over såvel definisjonsproblematikken som kunstfilosofenes oppgaver.

Det er imidlertid tvilsomt om Dickies taktiske tilnæringer var så heldige for den institusjonelle kunstteoriens ry som teori. Selv om Dickie fikk en slags kunstfilosofisk aksept etter utgivelsen av *The Art Circle*, ble interessen for den institusjonelle kunstteorien betraktelig mindre enn den hadde vært i KF II samtidig som kritikerne i KF III fortsatte å rakke ned på teorien.

4.3. Teoriens kjerne

Definisjonen og det institusjonelle aspektet bestod gjennom hele teoriforløpet til Dickies institusjonelle kunstteori (TF I-TF III). Flere av kritikerne i kritikkperioden delte Dickies entusiasme over det institusjonelle aspektet ved kunsten, mens definisjonen høstet nesten bare negativ kritikk. Sett fra kritikernes samlede synspunkt ofret Dickie det institusjonelle aspektet ved kunsten på definisjonens alter (jf. avsnitt 3.5). Likevel var den institusjonelle kunstteoriens kjerne nettopp *kombinasjonen* av definisjonen og det institusjonelle. Dickie ville at teorien hans skulle være åpen for alle typer kunst, både god og dårlig, fra det gamle til det moderne. Det institusjonelle aspektet ved kunsten skulle garantere at teorien omfattet alle typer kunst fra alle tradisjoner og epoker:

Den institusjonelle kunstteorien setter imidlertid ingen grenser for hva kunsten kan gjøre, den forsøker bare å fange kunstens essensielle natur. Den institusjonelle naturen hindrer ikke kunsten i å tilfredsstille moralske, politiske, romantiske, uttrykksfulle, eller en rekke andre behov. Det er med andre ord mer med kunsten enn det den institusjonelle kunstteorien snakker om, men det er ingen grunn til å tro at dette ”mer” er typisk for kunsten og at det derfor er essensielle trekk ved kunsten.²⁶⁷

²⁶⁶ Dickie (1997a) s. 75. Min parentes.

²⁶⁷ Dickie (1997a) s. 86. Mine anførselstegn.

Selve definisjonen skulle klargjøre i et teoretisk øyemed:

Definisjonene hjelper oss å få klarhet i noe hvis natur vi ikke er tilstrekkelig på det rene med fra et teoretisk synspunkt.²⁶⁸

Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” i definisjonen utelukket subjektive verdivurderinger fra selve bestemmelsen av kunst, og åpnet dermed for ulike oppfatninger av hva som var god eller dårlig kunst.²⁶⁹ Således utgjorde definisjonen og det institusjonelle til sammen en udelt helhet i den institusjonelle kunstteorien. Videreføringen av definisjonen i TF III, til tross for den krasse kritikken av definisjonen i KF II, viser at den var like viktig som, og innbyrdes avhengig med, det institusjonelle aspektet i teorien. Men selv om Dickie i TF III forsøkte å ta et endelig oppgjør med kritikken av definisjonen, fortsatte kritikken både i KF III og senere. Hvordan forsøkte Dickie å forsvare definisjonen i TF III? Og hvorfor lyktes han ikke?

Bare en av bidragsyterne til Aagaard-Mogensens antologi *Culture and Art* forsvarte definisjonen av ”kunstverk”. Det var Hubert G. Alexander.²⁷⁰ I artikkelen “On Defining in Aesthetics” hevdet Alexander blant annet at en viktig oppgave i estetikken var å definere grunnleggende betegnelser som ”kunstverk” og ”estetisk objekt”. Samtidig satte han spørsmålsteget ved en dominerende mistro til definisjoner i estetikken. Ifølge Alexander kunne det ligge forutsatte antagelser til grunn for denne mistroen som ikke nødvendigvis var riktige.²⁷¹ Det bør ikke forventes av definisjoner at de er endelige og at de fungerer til alle tider og i alle kontekster, de bør heller ses på dem som viktige veivisere i vår søken etter begrepenes mening.²⁷² Alexander mente at Dickie hadde forstått det brukbare og viktige i definisjonen,²⁷³ selv om Dickies begreper om verdsetting og artefaktualitet var uklare.²⁷⁴ Ifølge Alexander var definisjoner viktige døråpnere for videre utforskning av kunstfilosofiens begreper:

Etter min mening kan definisjoner, selv grove avgrensninger som også peker mot de mer spesielle og viktige trekkene i et gitt begrep, fungere som døråpnere for videre utforskning av disse begrepene. Definisjonene er bestemt ikke dømt til å mislykkes, verken logisk sett eller på noen annen måte.²⁷⁵

²⁶⁸ Dickie (1997a) s. 82.

²⁶⁹ Dickie (1974) ss. 24-27; (1997a) ss. 37-44.

²⁷⁰ Alexander (1976).

²⁷¹ Alexander (1976) s. 110.

²⁷² Alexander (1976) s. 112.

²⁷³ Alexander (1976) s. 112.

²⁷⁴ Alexander (1976) ss. 117-118.

²⁷⁵ Alexander (1976) s. 118.

Dickie videreførte Alexanders tankegang om at gale antagelser lå til grunn for kritikken av definisjonen av kunstens natur. I TF III argumenterte Dickie for at definisjonen av ”kunstverk” kunne være sirkulær uten å bli innholdsløs.²⁷⁶ Det eksisterte et filosofisk ideal blant kunstfilosofene om at definisjoner i kunstfilosofien ikke skulle være sirkulære, ifølge Dickie. Men det var tvilsomt om dette definisjonsidealet var realistisk for alle definisjoner som gjaldt språket. For ingen hadde, ifølge Dickie, vist at en sirkulær betydning av ”kunst” ikke var korrekt. Ingen hadde heller kommet med en slik kunstbegrep - ennå. Derfor mente Dickie at veien i det minste stod åpen for en granskning av et sirkulært kunstbegrep:

Jeg antar at dette vil sende logiske grøss gjennom mange; men hvis kunst er av det slaget jeg tror det er, så vil den eneste korrekte måten å beskrive kunst på være sirkulær.²⁷⁷

Dette var en vågal vei for Dickie å gå. Men kanskje den eneste mulige siden han ville beholde definisjonen i teorien. For definisjonskritikken i KF I og KF II gikk blant annet ut på å vise at Dickies definisjon var sirkulær og deretter argumentere for at definisjonen således var ukorrekt. I mangel på en ikke-sirkulær definisjon av kunsten, som kunne formidle det institusjonelle aspektet ved kunsten, måtte Dickie derfor argumentere for en sirkulær beskrivelse- og en sirkulær definisjon av kunsten.

I forrige avsnitt (jf. avsnitt 4.2) så vi hvordan Dickie brukte Beardsleys kritikk av den institusjonelle kunstteorien som utgangspunkt for flere av de nye argumentene i TF III. Jeg viste at Beardsley var den av kritikerne som gikk lengst i sitt forsøk på å forstå Dickies teori. I artikkelen ”Is Art Essentially Institutional?” vedgikk Beardsley at det virket sannsynlig at de institusjonelle forutsetningene som Dickie satte opp for kunstbegrepet var både nødvendige og tilstrekkelige.²⁷⁸ Ifølge Beardsley var den institusjonelle kunstanalysens nye måte å stille det tradisjonelle spørsmålet ”Hva er kunst?” viktig.²⁷⁹ Men mot slutten av artikkelen trakk han seg likevel fra sitt forsvar av Dickie, og argumenterte at vi ikke kunne være helt sikre på at den institusjonelle kunstteorien var et adekvat substitutt for de tradisjonelle teoriene:

²⁷⁶ Dickie (1997a) ss. 77-78.

²⁷⁷ Dickie (1997a) s. 78.

²⁷⁸ Beardsley (1976) s. 200: ”Dickies analyse er langt mer klargjørende. Det kan til og med vise seg at den er korrekt.”

²⁷⁹ Beardsley (1976) s. 209: ”Det er sannelig et spørsmål verd å stille...”.

For når vi vet hvilke ting de anerkjente kunstinstitusjonene kaller, eller ikke kaller, ”kunst”, vet vi likevel ikke om det er visse grunnleggende menneskelige behov som kunsten skal tjene.²⁸⁰

Sammenliknet med Beardsleys forståelsesfulle og nærmest vennlige kritikk av den institusjonelle kunstteorien, kan de fleste andre kritikere i KF I og KF II beskrives som grove og avvisende. Peter Kivys kritikk av definisjoner i kunstteorien, fra artikkelen “From Literature as Imagination to Literature as Memory: A Historical Sketch”²⁸¹, er et godt eksempel på den generelle kritikken av Dickies definisjon:

Hvem som helst som kom med en så sterk påstand (som å definere litterære teorier), basert på nødvendige og tilstrekkelige forutsetninger i ideenes historie, eller i en hvilken som helst historie for den sakens skyld, ville være ekstremt overilt og uvøren og på vei mot en uunngåelig katastrofe.²⁸²

Både innholdsmessig (at det å definere ikke er mulig) og uttrykksmessig (sterke ord) kan dette sitatet representere kritikken av Dickies institusjonelle kunstteori. For Kivy, som for mange av de andre kritikerne av den institusjonelle kunstteorien, var det en selvfølge at det å definere var dømt til å mislykkes. At Kivys artikkel kom ut så sent som i 1994 og således tilhører kritikken etter kritikkfasene, viser samtidig at Dickies forsvar i TF III ikke var fullstendig vellykket.

Kritikerne av Dickies definisjon, både under og etter kritikkperioden, virket skråsikre i sin sak. Det kan ha kommet av at en negativ holdning til tradisjonelle kunstteorier og -definisjoner var rådende blant analytiske kunstfilosofer. Holdningen stammet fra de tidlige analytiske kunstfilosofenes programerklæringer som artiklene i Eltons antologi. W. B. Gallie argumenterte blant annet for at de tradisjonelle kunstteoriene førte til filosofiske fallgruver fordi de trodde det var mulig å fange tingenes essensielle natur:

(...) jeg mener at de (tradisjonelle kunstteoriene) blir fordervet fra ende til annen av en ”essensialistisk villfarelse”: det vil si at de forutsetter at når vi skal definere en ting eller en aktivitet så må vi kjenne dets essens eller endelige natur – og vi må kjenne dette med metoder som er totalt forskjellige fra metodene i de eksperimentelle og matematiske vitenskapene eller i dommer vil feller av vår sunne fornuft, om sjel og materielle ting.²⁸³

Tidligere (jf. underavsnitt 2.4.3) så vi hvordan Dickie i TF III argumenterte mot denne typen definisjonskritikk. Han gjorde det ved å forsøke å vise at hans definisjon av ”kunstverk” ikke var basert på troen på at det finnes en essens som kan oppdages

²⁸⁰ Beardsley (1976) s. 209.

²⁸¹ Kivy (1994).

²⁸² Kivy (1994) s. 142. Min parentes.

²⁸³ Gallie (1954) s. 13. Mine parenteser.

gjennom filosofisk refleksjon eller intuisjon.²⁸⁴ Ifølge Dickie var det både mulig og ønskelig å bestemme de nødvendige og tilstrekkelige egenskapene som kjennetegner alle typer kunst. Disse egenskapene var ikke nødvendigvis essensielle slik Platon argumenterte for i sin imitasjonsteori, og dermed kunne de ikke oppdages ved filosofisk refleksjon eller intuisjon. Kunstens egenskaper kunne derimot oppdages ved ”en omhyggelig *oppmerksomhet rettet mot de menneskelige aktiviteter*” som kunst er.²⁸⁵ Dermed presiserte Dickie ikke bare forskjellen på sin egen kunstteori og tradisjonelle kunstteorier, han viste også at han forsøkte å bringe inn et empirisk aspekt i teorien.²⁸⁶ Et aspekt som langt på vei liknet Wittgensteins oppfordring i *Filosofiske Undersøkelser*:

Hva er det som er felles for dem (spillene)? – Ikke si: ”Noe *må* de jo ha felles, ellers ville vi ikke kalle dem ’spill’” – men *se* om det er noe som er felles for dem alle sammen.²⁸⁷

Således tok Dickie ikke bare avstand fra de tradisjonelle kunstteoretikernes tro på essens og innsikt ved å påpeke et empirisk trekk ved teorien. Han understreket også at han hadde noe til felles med mange av de som hadde kritisert ham for TF I og TF II, både med hensyn til kritikken av det tradisjonelle teoriene, og med hensyn til troen på at erkjennelsen framfor alt bør være av erfaringsmessig art.²⁸⁸

Dickie forsøkte å vise at definisjonen hans ikke var som de tradisjonelle definisjonene av kunsten. Hadde han klart det, ville han ha omdefinert definisjonens betydning i kunstfilosofien. Ifølge Dickie var mesteparten av definisjonskritikken i KF II basert på kritikken av tradisjonelle definisjoner. Med en ny betydning av definisjonen ville mesteparten av definisjonskritikken ikke lenger felle Dickies definisjon. Det var i hvert fall Dickies tanke. Robert Stecker kommenterte i 1986 dette forsøket på å forsvare definisjonen. Ifølge Stecker stod Dickies ”ånd” i TF III nærmere de som argumenterte mot å definere kunsten:

(...) hvis vi gransker ånden til den nye versjonen, så viser det seg at den er mer lik tilnærmingen til de som hevder at kunst ikke kan defineres enn den likner Dickies tidligere tilnærminger.²⁸⁹

²⁸⁴ Dickie (1997a) s. 6.

²⁸⁵ Dickie (1997a) s. 6. Mine kursiver.

²⁸⁶ Med ”empirisk” mener jeg her *sanseerfaringsmessig*.

²⁸⁷ Wittgenstein (1997) §66. Min parentes og min utheving. ”Se” er oversatt fra det engelske: ”*look and see*”, som passer bedre i denne sammenheng.

²⁸⁸ *Vor Tids Filosofi, Videnskap og sprog* s. 40 (jf. *Oppslagsverk* s. 135 i denne oppgaven).

²⁸⁹ Stecker (1986) s. 124. Min parentes.

Dickies forsøk på å vende definisjonskritikken i KF II til sin fordel førte til at han brukte argumenter som vanligvis ble brukt mot definisjoner, argumenterte Stecker. Dickie argumenterte for at filosofenes frykt for en sirkulær definisjon var grunnløs fordi en informativ definisjon ikke er nødvendig siden vi allerede vet hva kunst er.²⁹⁰ Stecker pekte på at W. E. Kennik også brukte dette argumentet i sitt forsøk på å vise at det verken er mulig eller viktig å definere kunstens natur. På den måten var Dickies ”ånd”, ifølge Stecker, lik ånden til de som argumenterte mot Dickie.

Steckers analyse er viktig, men den tegner ikke opp hele bildet. For Dickie ville ikke bare vise at vår kunnskap om kunsten gjorde en tradisjonell, ikke-sirkulær og informativ definisjon overflødig. Han ville følgelig også vise at denne kunnskapen gjorde det både mulig og nødvendig med en sirkulær definisjon av ”kunstverk”, blant annet for å avsløre kunstens komplekse natur.²⁹¹ Dickie ville således vende oppmerksomheten *fra* informasjonsaspektet ved en definisjon *til* et avsløringsaspekt. Definisjonen av kunstens natur skulle ikke informere om hva kunst er, for det vet vi allerede, ifølge Dickie. Derimot skulle den avsløre de sidene ved kunsten som vi i vår generelle kunnskap ikke umiddelbart legger merke til. Ved å la definisjonen av ”kunstverk” bli en av flere relaterte definisjoner i TF III understreket Dickie kunstens komplekse natur. Samtidig argumenterte han for at definisjonen således ikke var grunnleggende i teorien, slik definisjonen var i de tradisjonelle teoriene. Dickies definisjon av ”kunstverk” var ikke kjernen i den institusjonelle kunstteorien, men konsentratet av de beskrivelsene av kunst som kom fram i teorien:

Teorien forsøker å beskrive den virksomheten kunst er, og definisjonene er konsentratet av denne beskrivelsen.²⁹²

Det grunnleggende i den institusjonelle kunstteorien var således selve beskrivelsen av den virksomheten som kunsten er. Og det som styrte denne beskrivelsen av kunsten, var utvilsomt Dickies oppfatning av at kunstens institusjonelle natur og hans syn på definisjonens rolle i teorien. Men selv om definisjonen var konsentratet av beskrivelsen og følgelig kom til slutt i teorien, var den viktig fordi den *avslørte* kunsten natur på en måte beskrivelsene ikke kunne. Derfor må vi se definisjonen og det institusjonelle som kjernen i den institusjonelle kunstteorien.

²⁹⁰ Dickie (1997a) s. 79.

²⁹¹ Dickie (1997a) s. 79. Dickie brukte betegnelsen ”inflected nature”, og med det mente han at de elementene som inngår i beskrivelsen av kunsten ”forutsetter og støtter hverandre”.

²⁹² Dickie (1997a) s. 111.

Dickies visjon om den institusjonelle kunstteorien var klar: Han ville etablere en teori som førte videre det fruktbare fra tradisjonelle teorier samtidig som han forkastet det som hadde vist seg å ikke holde stikk. Teorien skulle være inkluderende i sin åpenhet samtidig som den skulle være klargjørende i sine konklusjoner:

Det er ikke noe ved den institusjonelle kunstteorien som hemmer eller begrenser kunsten på noen måte. Kunst har inneholdt mangfoldige ting, fra det mest verdifulle til det trivielle. Den institusjonelle kunstteorien gir kunsten nettopp den friheten som Weitz er så opptatt av å bevare i sitt angrep på de tradisjonelle kunstteoriene. På en måte absorberer den institusjonelle kunstteorien alle de tidligere teoriene som på hver sin måte har fått et glimt av noe kunsten kan gjøre.²⁹³

Definisjonsaspektet i den institusjonelle kunstteorien representerte arven fra de tradisjonelle kunstteoriene, selv om Dickie gjorde et stort poeng av å vise hvordan hans definisjon var ulik de tradisjonelle. Det institusjonelle aspektet ved kunsten representerte den moderne måten å se kunsten på. Avhengighetsrelasjonen mellom definisjonen og det institusjonelle var Dickies måte å absorbere det beste fra alle tradisjonelle såvel som moderne kunstteorier i sin egen teori. Men selv om visjonen var klar, klarte ikke Dickie å overbevise kritikerne om at innholdet i denne visjonen teoretisk sett var fruktbar.

Dickie lyktes ikke med sin empiriske flørt med definisjonskritikerne fordi han unnlot å understreke helheten i den institusjonelle kunstteorien. Dickie kom med andre ord med en ufullstendig presentasjon av sin egen visjon i TF III. Fordi Dickie syntes å være mer opptatt av å overbevise kritikerne enn å framheve helheten i teorien, er det nærliggende å anta at de aller fleste av kritikerne etter TF III rett og slett ikke oppfattet teoriens kjerne.

4.4. Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”

4.4.1. Argumentet som forsvant

Vi har til nå sett at Dickie lot seg påvirke av KF II-kritikken (jf. avsnitt 4.2), og sett eksempler på hvordan den institusjonelle kunstteorien i TF III ble revidert for å bli revurdert. Vi har også sett at både definisjonen av ”kunstverk” og det institusjonelle aspektet ved kunsten bestod gjennom hele teoriforløpet, og at Dickies visjon med den institusjonelle kunstteorien hele tiden var den samme (jf. avsnitt 4.3). I det følgende skal jeg gjøre nærmere rede for en problematisk situasjon som disse forholdene skapte for Dickie i TF III. For selv om visjonen med den institusjonelle kunstteorien var klar og

²⁹³ Dickie (1997a) s. 110.

uforandret, hadde KF II-kritikken angrepet definisjonsaspektet. Spesielt ett moment ved visjonen for den institusjonelle kunstteorien kom dermed i skyggen av andre og mer kritiserte momenter, på grunn av Dickies tilpasningsforsøk. Momentet var den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”, som Dickie unnlot å framheve som et selvstendig moment i TF III. Det er nærliggende å anta at det ikke var et bevisst taktisk tilpasningstrekk fra Dickie som gjorde at momentet om det klassifiserende mistet sin selvstendighetsfaktor. Mye tyder nemlig på at Dickie beholdt grunntanken omkring den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” fra TF II selv etter TF III. Men det er likevel klart at framstillingen av momentet endret seg fra TF II til TF III. Følgene av denne endringen ble fatale for visjonen om den institusjonelle kunstteorien i TF III.

Hvorfor var den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” viktig som et selvstendig moment i den institusjonelle kunstteorien? Som vi så i avsnitt 4.3 bestod visjonen til Dickie i å etablere en teori som kunne omfatte den klassiske kunsten så vel som den moderne. Den institusjonelle kunstteorien skulle inkludere det beste fra alle tidligere kunstteorier, og den skulle unngå feilene som de tradisjonelle teoriene hadde begått ved å holde subjektive verdivurderinger utenfor definisjonen av ”kunstverk”. I TF III argumenterte Dickie for at en kunstteori ikke skulle involvere verdivurderinger av kunsten:

Det å være et kunstverk garanterer ingen verdi eller noen grad av verdi. Sagt på en annen måte skal en kunstteori ikke gjøre utsagnet ”god kunst” overflødig og heller ikke gjøre utsagnet ”dårlig kunst” til en selvmotsigelse.²⁹⁴

Ifølge Dickie hadde den klassifiserende betydningen i seg det som var grunnleggende for vår kunstforståelse samtidig som det ikke innbefattet subjektive vurderinger.²⁹⁵ En klassifiserende kunstteori ville således både kunne være grunnleggende nok i sin studie av kunsten samtidig som den unngikk å involvere subjektive verdivurderinger av kunsten, mente Dickie:

En klassifiserende teori har å gjøre med både verdifulle og verdiløse produkter.²⁹⁶

²⁹⁴ Dickie (1997a) s. 13.

²⁹⁵ Dickie (1974) s. 27.

²⁹⁶ Dickie (1997a) s. 13. Det er interessant at imitasjonsteorien – ”den første kunstteorien” – , ifølge Dickie, også var en klassifiserende kunstteori. Selv om imitasjonsteorien impliserte at gode imitasjoner var god kunst, så var det framfor alt slik at imitasjoner var kunst, argumenterte han. Dette er interessant av to grunner: For det første fordi det gjør koblingen mellom den institusjonelle kunstteorien og de tradisjonelle teoriene mer tydelig og på en måte sterkere. For det andre presenterer Dickie denne informasjonen på følgende måte: ”Det er kanskje verd å påpeke at...”. Som om ingen andre enn Dickie selv var interessert i å høre hva han hadde å si. Nok et eksempel på den enorme påvirkningen kritikken hadde hatt på Dickie etter TF II.

Ifølge visjonen for den institusjonelle kunstteorien skulle teorien gjelde både god og dårlig kunst. Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” kunne, ifølge Dickie, sikre det. I TF III argumenterte Dickie også for at definisjonen var essensen av det som kom fram i teorien. Følgelig måtte momentet med den klassifiserende betydningen være framtreddende i definisjonen. Likevel ble dette klassifiseringsmomentet tatt ut av definisjonen, og således mindre framhevet i TF III enn det hadde blitt i TF II.

For å vise hvordan den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” ble mindre framhevet i TF III gjør jeg først rede for hvordan Dickie etablerte dette momentet i den institusjonelle kunstteorien. Som vi så i avsnitt 2.3, argumenterte Dickie allerede i artikkelen ”Defining Art” (TF I) for at det finnes ulike betydninger av ”kunstverk”. Her videreførte han Weitz’ distinksjon mellom evaluerende og beskrivende betydninger.²⁹⁷ Men han brukte distinksjonen for å argumentere *mot* Weitz’ avvisning av artefaktualiteten som en nødvendig forutsetning for kunst.²⁹⁸ Ifølge Weitz var utsagnet: ”Denne drivveden er en nydelig skulptur” beskrivende og dermed er det klart at selv artefaktualitet ikke er en nødvendig egenskap ved kunsten.²⁹⁹ Ifølge Dickie var utsagnet derimot evaluerende, og således mente Dickie å ha vist – om enn indirekte - at Weitz’ argument ikke holdt:

Weitz avviser artefaktualitet som en nødvendig egenskap ved kunst fordi vi noen ganger kommer med utsagn som ”Denne drivveden er en nydelig skulptur”. Selv om vi snakker om naturobjekter på denne måten så følger ingen ting av det. Weitz er forvirret fordi han tror utsagnet om drivveden er en beskrivende påstand, det er den derimot ikke. Weitz skiller helt riktig mellom en vurderende og en beskrivende bruk av ”kunstverk”. Og idet dette skillet er forstått, ser vi at utsagnet om drivveden er en vurdering av drivveden.³⁰⁰

I 1970 kritiserte R. J. Sclafani Dickies oppdeling av vurderende og beskrivende betydninger av ”kunstverk”.³⁰¹ Sclafani argumenterte for at det i tillegg fantes en avledet

²⁹⁷ Ziff argumenterte i (1959) for at et ord kan ha ulike betydninger. Ifølge Ziff ville ikke betydningene til de to formuleringene: ”Maleriet har stor dybde” og ”Maleriet er flatt” være motstridene, siden de ble brukt på ulike måter til å uttrykke ulike aspekter ved maleriet. Det er klare likhetstrekk mellom dette og Weitz (1967) s. 9: ”Estetikens hovedmål er ikke å søke etter en teori, men å klarlegge kunstbegrepet.” Tatt i betraktning det klare skillet Osborne satte opp mellom Dickie og Ziff & Weitz (jf. underavsnitt 3.5.3 s. 72 (fotnote 229) i denne oppgaven) står vi her overfor en interessant kobling mellom de tre; de delte en oppfatning om at det finnes ulike betydninger av ”kunstverk” og at det er kunstfilosofiens oppgave å gjøre rede for det. Videre er det en i denne sammenhengen påfallende likhet mellom Dickie og Weitz med hensyn til målsetningen om å klarlegge kunstbegrepet. Selv om utførelsen var ulik (Dickie kom med en definisjon av ”kunstverk”, mens Weitz argumenterte mot definisjoner i kunstteorien) så delte de visjonen om å klargjøre kunstbegrepet.

²⁹⁸ Dickie (1969) s. 253. Ifølge Yanal (1976) s. 174 kom Dickie imidlertid ikke med noe direkte argument for hvorfor artefaktualitet er en nødvendig egenskap ved kunst.

²⁹⁹ Weitz (1967) s. 9.

³⁰⁰ Dickie (1969) s. 253.

³⁰¹ Sclafani (1970).

betydning som inngikk i utsagnet om drivveden. Da Dickie førte tanken om de ulike betydningene av ”kunstverk” videre i *Art and the Aesthetic*, tok han hensyn til Sclafanis innvending. I TF II konkluderte Dickie med at det fantes *minst* tre ulike betydninger: den klassifiserende (som han i TF I hadde kalt beskrivende), den vurderende, og den avledede.³⁰² Det var, ifølge Dickie, mulig å finne nødvendige egenskaper ved kunsten dersom man hadde den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” som utgangspunkt. Det ville igjen si at en definisjon av ”kunstverk” var mulig forutsatt at kunstbegrepet har ulike betydninger og at en av disse betydningene er klassifiserende. Videre var den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” grunnleggende for vår oppfatning av verden omkring oss:

Selv om det ikke er ofte vi snakker om kunst i den klassifiserende betydningen, så er den grunnleggende og den strukturerer og veileder vår tenkning om verden og dens innhold.³⁰³

Selv om den klassifiserende betydningen ”kunstverk” ikke var særlig ofte i bruk, var den likevel fundamental i vår omgang med og forståelse av kunsten. Derfor var det nettopp denne betydningen – og ikke de andre mer hyppig anvendte betydningene – som kunstteorien skulle studere, ifølge Dickie.

Presiseringen av den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” i TF II kom som et argument for definisjonen. På grunn av den enorme definisjonskritikken i KF II ble Dickie imidlertid nødt til å endre taktikk. I avsnitt 4.3 viste jeg at Dickie i TF III gjorde et stort poeng av å vise hvordan hans definisjon var spesiell og annerledes i forhold til de tradisjonelle teoriene. Således endret presentasjonen av definisjonen i den institusjonelle kunstteorien seg fra TF II til TF III. Dickie skulle ikke bare framheve det spesielle med definisjonen i *The Art Circle*, slik han hadde gjort det i *Art and the Aesthetic*, nå måtte han samtidig forsvare det spesielle ved den i forhold til kritikernes argumenter. *Definisjonsargumenter* i TF II ble med andre orde avløst av *definisjonsforsvar* i TF III. Endringen i taktikk med hensyn til definisjonen i TF III virket også inn på den klassifiserende betydningens rolle i teorien, fordi den hadde direkte med definisjonen å gjøre. Siden distinksjonen langt på vei ble oversett av kritikerne er det nærliggende å anta

³⁰² Dickie (1974) ss. 24-25. Dickie brukte formuleringen ”minst tre ulike betydninger” (s. 25). Jf. avsnitt 2.3 s. 19 (fotnote 73) i denne oppgaven.

³⁰³ Dickie (1974) s. 27.

at Dickie av den grunn ikke så behovet for å framheve det klassifiserende ytterligere i TF III.³⁰⁴

Hva skjedde med det klassifiserende aspektet i TF III etter at Dickie endret taktikk med hensyn til framstillingen av definisjonen? For det første skapte Dickie en slags forvirret usikkerhet omkring den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”. Han gjorde det klart i *The Art Circle* at en av de grunnleggende antagelsene for den institusjonelle kunstteorien gjaldt den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”. Samtidig hevdet han at han ikke lenger var så sikker på om oppdelingen i ulike betydninger av ”kunstverk” var den beste måten å beskrive det han ville si:

I *Art and the Aesthetics* snakket jeg om at ”kunst” (eller ”kunstverk”) hadde mer enn én betydning, (...) Jeg er ikke helt sikker på om det i denne sammenhengen er korrekt å snakke om ulike betydninger av ”kunstverk”.³⁰⁵

Ved å uttrykke en usikkerhet på denne måten ville Dickie utvilsomt kunne unngå en del kritiske innvendinger. Men samtidig sådde han en usikkerhet hos leseren. For når Dickie var usikker på om forklaringen hans var god nok, kunne leseren bli tilsvarende usikker på om forståelsen av Dickies forklaring stemte overens med det han egentlig ville forklare. Videre finnes det flere betydninger av ”kunstverk” enn de som tidligere var blitt satt opp, ifølge Dickie. Det var til og med uendelig mange betydninger, argumenterte han. På den måten la Dickie en usikkerhet til grunn for bestemmelsen av kunstbegrepets ulike betydninger:

Jeg påstår selvfølgelig ikke at jeg har kartlagt alle måter ”kunstverk” kan brukes på. Det er ubegrenset mange bruksmåter for ordet.³⁰⁶

Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” ble således beholdt uten at noen kunne argumentere for at det var en begrensning. Men samtidig gav Dickie slipp på noe i overgangen fra den bestemte klassifiserende betydningen av ”kunstverk” (i TF II) til en av mange betydninger (i TF III). Usikkerheten overskygget det potensialet som den klassifiserende betydningen hadde som selvstendig moment i den institusjonelle kunstteorien.

³⁰⁴ Flere KF II-kritikere kom imidlertid med indirekte positiv kritikk til Dickies forsøk på å skille verdifulderinger ute fra kunstteorien. Ifølge Yanal (1976) s. 176 var Dickies viktigste konklusjon den at begrepet om kunstverket som estetisk objekt var overflødig. Ifølge McGregor (1977) s. 10 var et viktig argument hos Dickie det som sier at selv om det finnes en slags estetisk erfaring så ville den ikke kunne brukes som et kriterium for kunstkritikken.

³⁰⁵ Dickie (1997a) s. 37. Den siste parenteser er min.

³⁰⁶ Dickie (1997a) s. 43.

Et annet resultat av Dickies endrede taktikk i TF III var at den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” ble knyttet sterkere til argumentet om artefaktualiteten som en nødvendig egenskap ved kunsten. Koblingen mellom den klassifiserende betydningen og artefaktualiteten fantes allerede i TF II:

Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” som simpelthen viser at en ting tilhører en bestemt gruppe artefakter...³⁰⁷

Samtidig hadde Dickie også argumentert for at den klassifiserende betydningen var grunnleggende i vår oppfatning av verden. Følgelig hadde momentet en slags egenverdi i den institusjonelle kunstteorien i TF II. I *The Art Circle* ble momentet med det klassifiserende tatt opp under kapitlet ”Art as Artifice”,³⁰⁸ og Dickie presenterte momentet som *en annen måte* å snakke om kunstbegrepet på:

Hittil har kunstbegrepet opptatt all vår oppmerksomhet; la meg nå skifte vektleggingen en smule og snakke om det nært beslektede emnet om betydningen av ”kunst” eller ”kunstverk”.^{309 310}

Ved å presentere det på denne måten overførte Dickie vekten fra klassifiserende betydning til artefaktualiteten. Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” ble brukt som *argument* for å vise hvordan artefaktualiteten var en nødvendig egenskap ved kunsten. Dickie argumenterte for at det som skiller Leonardos *Mona Lisa*³¹¹ fra en solnedgang er dette ene: *Mona Lisa* er et artefakt mens solnedgangen ikke er det. Når vi uttaler at *Mona Lisa* er kunst bruker vi, ifølge Dickie, ”kunstverk” i den klassifiserende betydningen av ordet. Mens når vi uttaler at solnedgangen er kunst bruker vi den vurderende betydningen av ”kunstverk”.³¹² Artefaktualiteten var således en nødvendig egenskap ved kunsten fordi det understreker menneskets innvirkning på tingene for at det skal bli kunst. Denne koblingen fantes også i TF II. Men den gangen var det ikke noen usikkerhet forbundet med presiseringen av ulike betydninger av ”kunstverk”. I tillegg

³⁰⁷ Dickie (1974) s. 26.

³⁰⁸ Dickie (1997a) ss. 29-46.

³⁰⁹ Dickie (1997a) s. 37.

³¹⁰ Her signaliserte Dickie en formodet forskjell på begrepet om kunst og betydningen til uttrykket ”kunst”. En mulig innvending mot dette vil være at så lenge Dickie ikke forklarte sin spesielle bruk av uttrykket ”begrep”, så må de to uttrykksmåtene forutsettes å være identiske. En slik innvending faller under fjerde punkt i lista over kjennetegn ved den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori (jf. liste 1a i denne oppgaven). Fordi Dickies uttrykksmåte ikke er klar kan det være nærliggende å konkludere med at denne uttrykksmåten er direkte dårlig.

³¹¹ Jf. *Kunstnere* s. 115 i denne oppgaven for kort oversikt over Leonardo da Vinci.

³¹² Dickie (1997a) s. 37.

hadde Dickie presisert ytterligere en dimensjon ved den klassifiserende betydningen som gjorde den til et viktig og selvstendig moment.

I TF II fantes det en dimensjon ved distinksjonen mellom en klassifiserende og en vurderende betydning av ”kunstverk” som styrket argumentet for en klassifiserende betydning. Nemlig den at den klassifiserende betydningen var grunnleggende for vår tenkning og vår forståelse av verden. I TF III var ikke denne dimensjonen lenger tilstede. Isteden ble koblingen til artefaktualiteten styrket – på grunn av den sterke definisjonskritikken. I tillegg gav Dickie uttrykk for at han ikke lenger var sikker på at skillet mellom de ulike betydningene av ”kunstverk” var en fruktbar beskrivelse. Argumentet om at den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” var grunnleggende i vår forståelse av verden omkring oss, forsvant dermed i TF III. I stedet overførte Dickie vektleggingen fra det klassifiserende som et selvstendig moment til det klassifiserende som et oppbyggende argument for artefaktualiteten. Men hvorfor førte denne endringen av vektlegging til at den klare åpningen for god og dårlig kunst i den institusjonelle kunstteorien, også forsvant?

En av de ytterst få kommentarene til dette aspektet ved Dickies teori er å finne i Kjell S. Johannessens anmeldelse av Aagaard-Mogensens antologi i *Norsk Filosofisk Tidsskrift* fra 1977.³¹³ Ifølge Johannessen var det flere vanskeligheter knyttet til Dickies definisjonsforsøk. Likevel var det en fordel at definisjonen bare omfattet den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”:

Det innebærer ingen vurdering å bli foreslått som kandidat for estetisk betraktning. Dickies definisjon gjør det mulig å snakke om kunstverkets fysiske side på en naturlig måte. For det er bare et utvalg av egenskaper som kommer i betraktning når kunstverket vurderes estetisk. Paradoksene som hefter ved idealistiske kunstteorier angående kunstverkets nærvær i det fysiske univers blir dermed eliminert. Nå kan man med god mening si at et kunstverk er blitt stjålet.³¹⁴

Her pekte Johannessen på en åpenbar fordel ved Dickies definisjon. En som derimot ikke har kunnet se noen positive fordeler ved Dickies klassifiserende betydning av ”kunstverk” er Lars-Olof Åhlberg:

La oss granske følgende situasjon(...). Hvis jeg etter en fantastisk korkonsert utbryter: ”Dette er musikk!”, så uttrykker det temmelig fantasiløse utsagnet min opphisselse. Formuleringen ”Dette er musikk” kan selvfølgelig under visse omstendigheter ha en klassifiserende bruk; for eksempel hvis jeg ønsker å informere noen som ikke er kjent med vestlig (...) musikk, om at det vi har lyttet til var musikk og verken bråk eller et

³¹³ Johannessen (1977).

³¹⁴ Johannessen (1977) s. 131.

slags raffinert religiøst ritual. Men hvis dette var min hensikt så burde jeg heller ha sagt ”Dette er musikk” før konserten og i tillegg forsøkt å forklare hvorfor musikk blir verdsatt i vår kultur.³¹⁵

Åhlbergs klart ironiske og artige situasjonsbeskrivelse belyser en viktig problemstilling som gjelder bruksverdien til den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”. Når bruker vi egentlig ”kunstverk” i en klassifiserende betydning? I TF II understreket Dickie at den klassifiserende betydningen var noe vi svært sjelden bruker,³¹⁶ noe Åhlberg ganske riktig påpekte.³¹⁷ Ifølge Åhlberg er det imidlertid umulig å skille klassifiseringen av et kunstverk fra vurderingen av det, fordi våre vurderinger og normer ligger til grunn for vår forestilling om kunsten.³¹⁸ Siden Åhlberg er av en annen oppfatning enn Dickie når det gjelder den klassifiserende betydningens grunnleggende plass i vår forståelse av kunsten, framstår bruken av formuleringen ”Dette er musikk” i en klassifiserende betydning umulig for Åhlberg, selv i situasjoner der det kan oppstå misforståelser om det som presenteres er musikk eller ikke.³¹⁹

Åhlbergs tolkning av Dickie hviler delvis på en misforståelse av den institusjonelle kunstteorien. Misforståelsen grunner i den vanlige generaliseringen av teorien. Siden Åhlberg vurderte den institusjonelle kunstteorien som en enkelt teori, og ikke tok hensyn til utviklingen av den over de tre fasene, unngikk han å legge merke til endringene Dickie foretok med den klassifiserende betydningens rolle i teorien. Dickies visjon om å inkludere god og dårlig kunst i teorien ble oversett idet Åhlberg fokuserte på skillet mellom klassifiserende og vurderende betydningen av ”kunstverk”. For selv om man er av den oppfatning at vår kunstforståelse er basert på vurderinger og subjektive oppfatninger, så er det ikke dermed umulig å godta muligheten for en grunnleggende klassifisering av kunstbegrepet. Det ligger med andre ord ikke noe motstridende i det å argumentere for en verdirelatert kunstforståelse og samtidig argumentere mot at en subjektivt forankret kunstforståelse skal ligge til grunn for en generell klassifisering av kunstbegrepet. Denne misforståelsen eller feiltolkningen av Dickie er typisk i historien om den institusjonelle kunstteorien, og den må langt på vei lastes Dickie selv. For Dickie var både uklar i argumentene og (som jeg snart forsøker å vise) forvirret i forhold til sin egen visjon. Men siden Åhlbergs tolkning av den institusjonelle kunstteorien i dette

³¹⁵ Åhlberg (1993) ss. 145-146. Mine parenteser.

³¹⁶ Dickie (1974) s. 27.

³¹⁷ Åhlberg (1993) s. 145.

³¹⁸ Åhlberg (1993) ss. 154-155.

³¹⁹ Åhlberg (1993) s. 146.

tilfellet hviler på en misforståelse kan det være verd å undersøke momentet om den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” nærmere.

En grunnleggende del av Dickies visjon om den institusjonelle kunstteorien var at teorien skulle åpne for både god og dårlig kunst, og at teorien samtidig ikke skulle avgjøre om noe var kunst eller ikke. Men idet Dickie valgte å legge større vekt på artefaktualiteten i definisjonen av kunstens natur, åpnet han samtidig for en verdivurderende bedømmelse av kunsten i sin egen teori. For i *The Art Circle* (TF III) beskrev Dickie hvordan Salvador Dali³²⁰ pekte på noen steiner og sa de var kunst. Dali hevdet at steinene var kunst siden han hadde sagt at de var det. Ut fra visjonen om den klassifiserende kunstteorien må disse steinene være kunst. Likevel argumenterte Dickie for at de ikke var kunst, fordi de ikke var artefakter (Dali hadde jo ikke rørt ved dem eller gjort noe annet som forutsetter artefaktualiteten):

Mellom *Fountain* og steinene som Dali pekte på er det en kløft som markerer skillelinjen mellom artefakter og ikke-artefakter.³²¹

Nettopp en slik vurderende kunstbestemmelse ville Dickie unngå med den klassifiserende teorien sin. Likevel lot han argumentet om den verdiløse klassifiseringen av kunstbegrepet falle for å framheve nødvendigheten ved artefaktualiteten for kunst:

Det virker meningsløst at noe skulle *bli til* ved ”peking og benevning”. Steinene er ikke blitt forandret på noen måte ved ”peking og benevning”. De er heller ikke blitt brukt på måter som er tilsvarende den måten drivved kan brukes til å grave et hull i sanden, eller slik Duchamp brukte det berømte pissoaret.³²²

Dette momentet i TF III er blitt oppfattet som en bekreftelse på at Dickies teori om kunsten er begrensende og bare gjelder den visuelle kunsten.³²³ Likevel er det mer nærliggende å anta at Dickie i dette tilfellet opptrådte klart forvirret i forhold til sin eget visjon. For det første er det mulig at ”peking og benevning” inkluderer den type intensjon som, ifølge definisjonene i TF III, var en nødvendig forutsetning for å frambringe kunst.³²⁴ Videre er det mulig at Dickies uklarhet kan brukes i denne sammenhengen til å understreke usikkerheten i argumentet om Dalis steiner – og at artefaktualiteten forutsetter at noe *gjøres* med objektet. Følgelig er det mulig å forstå den institusjonelle kunstteorien slik at ”peking og benevning” er nok til å frambringe kunst. For det andre lot

³²⁰ Jf. *Kunstnere* s. 115 i denne oppgaven for kort oversikt over Salvador Dali.

³²¹ Dickie (1997a) s. 46.

³²² Dickie (1997a) s. 46.

³²³ Åhlberg (1993) s. 142.

Dickie den institusjonelle kunstteorien gripe inn i en diskusjon om hvordan kunst blir til og om hva som får være kunst. Således brøt han med visjonen om åpenheten for all type kunst. Idet den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” ikke lenger fikk fungere som et selvstendig moment i den institusjonelle kunstteorien, stengte Dickie døren for andre og mer utradisjonelle typer kunst. Det er imidlertid viktig å være klar over at Dickie fortsatte å holde fast ved at en kunstteori (ideelt sett) skulle omfatte alle typer kunst. Han syntes også å holde på at den klassifiserende betydningen skulle sikre en slik åpenhet. I 1995 skrev han følgende om hva hovedmålet for kunstfilosofien var:

En kunstteori må gjøre det mulig for oss å prate om all slags kunst, ikke bare god kunst. Likevel insisterer noen filosofer på at det å være et kunstverk er å være verdifullt i en eller annen grad og på en eller annen måte. Selvsagt kan ”kunstverk” brukes på en vurderende måte. For eksempel når noen sier (med ettertrykk og med små inkluderende pauser): ”*Dette (pause) er et kunstverk*”. Da er det snakk om en vurderende kommentar. Hovedmålet for kunstfilosofien er imidlertid en *grunnleggende* klassifiserende betydning av ”kunstverk”. Jeg bør kanskje også nevne at selv om det å frambringe kunst er en verdifull aktivitet så trenger ikke alle produktene av denne aktiviteten å være verdifulle.³²⁵

Argumentet som forsvant i TF III var resultatet av den tilpasningstaktikken Dickie førte med den institusjonelle kunstteorien etter KF II. Det er fristende å påstå at Dickie ville kunne bevare visjonen om den institusjonelle kunstteorien hvis han gikk bort fra argumentet om artefaktualitet som en nødvendig egenskap ved kunsten, og i stedet framhevet den klassifiserende betydningen av ”kunstverk”. Det ville imidlertid være å gå inn i den institusjonelle kunstteorien for å videreutvikle den, noe som ikke er innenfor målsetningen med denne hovedoppgaven. Derfor forsøker jeg heller å vise hvordan Dickies klassifiserende definisjon av ”kunstverk” kan brukes som grunnlag for en verdidebatt om kunsten.

4.4.2. Klassifisering før vurdering

Den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” gjør det mulig å snakke om kunstverkets fysiske side,³²⁶ samtidig som det åpnes for å eliminere skinnuenigheter fra den filosofiske såvel som den allmenne kunstdebatten. Sagt på en annen måte kan skinnuenigheter i kunstdebatten unngås ved at en klassifiserende definisjon av ”kunstverk” ligger til grunn for subjektive kunstvurderinger. La meg belyse dette nærmere med følgende eksempel:

³²⁴ Dickie (1997a) s. 80. Jf. underavsnitt 2.4.1 ss. 22-23.

³²⁵ Dickie (1995) s. 110.

³²⁶ Johannessen (1977) s. 131.

På de daglige turene til kjøpmannen passerer jeg en mann som selger malerier. Mannen heter Tanaka. Noen ganger sitter Tanaka-san på huk og maler et nytt maleri, eller han setter et bilde i ramme. Andre ganger sitter han i en stol og venter på kunder. Bildene han selger er i A4-størrelse og motivene er symbolske og naive: sol og blomst, katt og sol, hav og himmel, katt på stol, fugl på himmel, fisk i hav, osv. Fargene er sterke, ofte sjokkrosa og selvlýsende gult. Rammene står også i sjokkfargenes tegn.

Personlig synes jeg bildene er ekle. Fordi fargene og fargekombinasjonene er kvalmende. Men også fordi motivene er direkte dårlig malt. De er naivistiske, men ikke stø som Rembrandts skisser. De er barnslige, men ikke sikre som tegningene til den tre år gamle datteren min.

Umiddelbart vil jeg ikke kalle de sjokkfargede bildene til Tanaka-san kunst. Jeg vil ikke engang kalle dem dårlig kunst. Jeg blir provosert når jeg ser maleriene hans, og det provoserer meg at de kan kalles kunst.

Hvorfor blir jeg provosert av Tanaka-sans bilder? Provokasjonen det er snakk om her er den samme man kan føle når en pakke med cornflakes blir utstilt i et kunstgalleri. Følelsen oppstår når vår personlige kunstverden blir invadert. Når objekter vi er vant til å forholde oss til på bestemte måter, krever å dele den oppmerksomheten vi for eksempel vier Pergolesis *Stabat Mater* eller Rembrandts *Sovende Pike*.³²⁷ Men det kan ikke være objektene i seg vi blir provoserte av. For hvem blir vel provosert av å finne en pakke med cornflakes i butikken? Derfor må det være at objektet opptrer i en bestemt *kontekst* (kunstverdenen) som provoserer. Det provoserer oss fordi vi ikke liker det objektet (eller det fenomenet) som presenteres, som kunst, for oss. Provokasjonen bunner med andre ord i at min subjektive oppfatning av hva som er god kunst ikke stemmer overens med den allmenne oppfatningen av hva kunst er. Og således gjør provokasjonen meg forvirret, jeg føler sterkt behov for å bestemme at noe ikke er kunst på grunnlag av mine subjektive vurderinger om hva som er god kunst.

En klar distinksjon mellom klassifiserende og vurderende betydning av ”kunstverk” kan forhindre denne forvirringen. En klassifisering er en bestemmelse av noe, et objekt, ut fra bestemte objektive og allmenne krav som kan settes fram i en definisjon. Mens en vurdering er en subjektiv verdibestemmelse av et allerede klassifisert objekt på grunnlag av gjeldende men relative kvalitetskrav for det klassifiserte objektet. Klassifiseringen av en pakke med cornflakes vil for eksempel innebære å undersøke om det er en pakke, og om det er cornflakes i den (eller i det minste at det på en eller annen måte antydes at det

³²⁷ Jf. *Kunstnere* ss. 115-116 for kort oversikt over Pergolesi og Rembrandt.

er cornflakes i den). En vurdering av pakken med cornflakes ville innebære en eller flere enkeltpersoners subjektive verdivurdering av pakkens utseende, og eventuelt av innholdet i pakken. Resultatet av klassifiseringen vil avhenge av allmenne regler for betydningene av ”cornflakes”, ”pakke” og ”pakke med cornflakes”. Resultatene av verdivurderingen avhenger av hvem som utfører vurderingen og vil således variere fra person til person. Uansett er det klart at det ikke vil oppstå (uløselige) problemer i klassifiseringen av en pakke med cornflakes.

Klassifiseringen av cornflakespakken *som kunstverk* vil derimot kunne skape større problemer. I allfall er det slik mange oppfatter problemene i kunstverdenen i dag. Lars Fr. H. Svendsens påstander om kunstbegrepet i boka *Kunst. En begrepsavvikling*, er symptomatiske for dette pessimistiske og subjektive kunstsynet av vår tid.³²⁸ Derfor kan de fungere godt som eksempel på den type *skinnuenigheter* om kunsten som Dickies framheving av den klassifiserende betydningen av ”kunstverk” kan forhindre.³²⁹ Mot den institusjonelle kunstteorien innvendte Svendsen blant annet at kunstverdenen var alt for lite ensartet til å kunne bestemme noe som kunst, og han fortsatte:

Da har jeg mer sans for en personlig variant, der kunst er det *jeg* kaller kunst, det som gir *meg* en bestemt erfaring. Da må man i det minste forplikte seg selv til å forsvare hva man betrakter som kunst, og blottstille seg. Da har man samtidig forpliktet seg til å felle negative dommer, og si at *dette* er ikke kunst eller lignende. Det vil igjen danne grunnlag for en dissens, der kunst er noe vi kan stride om.³³⁰

Ifølge Svendsen skal kunst være noe vi skal strides om, fordi kunst er noe som gir oss bestemte erfaringer. Argumentet likner på det Robert Stecker kom med i 1986.³³¹ Stecker godtok ikke Dickies skille mellom klassifiserende og vurderende betydninger av ”kunstverk”, fordi han mener noe er kunst bare hvis det innehar visse *verdifulle egenskaper*.³³² Graham McFee forsøkte samme år (1986) å vise at Dickie var for opptatt av at teorien hans skulle inkludere både verdifulle og verdiløse objekter, og at han samtidig overså det viktige spørsmålet om *hvorfor* noe blir presentert for et publikum.³³³ M. W. Rowe gikk enda lenger i sin kritikk av Dickies klassifiserende definisjon av

³²⁸ Svendsen (2000). Boka fikk relativt stor oppmerksomhet i Norge da den kom ut i fjor. Svendsen har forsøkt å vise at det ikke lenger er rom for det moderne begrepet om kunsten som et ”privilegert refleksjonsrom, atskilt fra andre menneskelige aktiviteter.” (s. 7)

³²⁹ Næss (1989) s. 53: ”En mottaker BJA er *skinnenig* med en avsender A, hvis og bare hvis BJA erklærer seg enig når A fremsetter T₀, mens de samtidig er reelt uenige. En mottaker BJA er *skinnuenig* med en avsender A, hvis og bare hvis BJA erklærer seg uenig når A fremsetter T₀, mens de samtidig er reelt enige.”

³³⁰ Svendsen (2000) s. 34.

³³¹ Stecker (1986).

³³² Stecker (1986) s. 131.

³³³ McFee (1986) s. 73.

”kunstverk”. I 1991 argumenterte Rowe for at det å ha en *intensjon* eller å mene noe med noe er helt avgjørende for at vi skal kunne snakke om at det er en overveid handling.³³⁴ Det holdt altså ikke, ifølge Rowe, å komme med en klassifiserende definisjon av ”kunstverk”, for da risikerer vi å få med alle mulige uoverveide handlinger inn under definisjonen som kunsthendinger (s.215). Han argumenterte videre at:

Den ’klassifiserende’ betydningen av ”bokseåpner” ignorerer evnen å fungere, slik at den dekker mislykkede og ødelagte bokseåpnerer såvel som de fungerende eksemplarene. Derfor snylter den på den ’vurderende’ betydningen som bare dekker de som faktisk fungerer. Dette gjelder også for et hvilket som helst annet fungerende artefakt.³³⁵

Ifølge Rowe er det meningsløst å snakke om klassifiserende og vurderende kunstutsagn. For eksempel fortjener ikke alle objekter i et galleri å kalles kunst, argumenterte han videre. Det vi må gå etter er hvorvidt noe er et *godt* eksemplar av det vi vil kalle kunst.

Grovt sett har Svendsen, Stecker, McFee og Rowe til felles en oppfatningen om at kunst inkluderer en bestemt verdi som er direkte knyttet til enkeltpersoners subjektive opplevelser av den. Og siden denne verdien er så uløselig knyttet til kunsten, må vi bestemme kunsten ut fra den. For hvis vi skulle bestemme hva som er kunst ut fra klassifiserende premisser der verdiaspektet ved kunsten ikke inngår, ville kunstens verdifullhet kunne bli ødelagt. Således kan vi si at deler av motstanden mot Dickies klassifiserende definisjon av ”kunstverk” baserer seg på at kunstverk er så mye mer enn det en klassifiserende definisjon kan fange inn. Ifølge et slik syn vil en klassifiserende definisjon av ”kunstverk” begrense mer enn den åpner opp. Følgene av et slik syn er imidlertid det den allmenne kunstdebatten i dag er preget av, nemlig debatter om hva som bør være kunst og hva som ikke bør være det. For eksempel om hvorvidt verkene på Høstutstillingen er kunst, eller om hvorvidt den nyeste utsmykningen på Aker Brygge er kunst.³³⁶ Dette er debatter som oftest grunner i skinnuenighet. Det dreier seg ikke om hva som er kunst eller ikke kunst, men hva vi *vil* skal være kunst, og hva kunsten er *for oss*. Ifølge Dickie grunnet slike debatter på subjektive verdivurderinger og følgelig kunne de ikke ligge til grunn for en klassifiserende definisjon. Videre kan skinnuenigheten som ofte ligger til grunn for slike debatter, unngås dersom man har en klassifiserende definisjon av ”kunstverk”. For dermed vil ikke diskusjonen lenger feilaktig dreie seg om

³³⁴ Rowe (1991) s. 215.

³³⁵ Rowe (1991) s. 216. Jeg har endret på ordstillingen og blant annet opphevet en parentes for å få til god mening på norsk.

³³⁶ Dette er eksempler på den slags uenighet som oppstår om kunsten, og ikke faktiske eksempler fra virkeligheten.

hvorvidt noe er kunst eller ikke, men derimot vil man kunne komme direkte til kjernen av uenigheten: nemlig hva som bør ligge til grunn for våre verdivurderinger av kunsten. Så når Svendsen, Stecker, McFee og Rowe argumenterer for at Dickies klassifiserende definisjon vil begrense og i verste fall ødelegge kunstens verdi har de ikke bare misforstått Dickie, - de har også styrket grunnlaget for den skinnuenigheten som preger den moderne kunstdebatten i dag.

Ville jeg vunnet noe på å ekskludere Tanaka-sans malerier fra kunstens gode selskap? Kanskje ville det gi meg en slags tilfredsstillelse som kunne dempe følelsen av å bli provosert? Men jeg kan ikke forhindre at de sjokkfargede bildene blir vurdert som kunst av andre. For når Tanaka-san maler bildene, setter dem i ramme og selger dem, er bildene allerede en del av den konteksten som Dickie kalte kunstverdenen. Å vurdere et kunstverk kvalitativt er ikke det samme som å klassifisere noe som kunst. Å bestemme objekter som kunst ut fra kvalitetskriterier for kunst er verken mulig eller ønskelig. Det sistnevnte er logisk sett ikke mulig fordi kvalitetskriteriene er foranderlige og fordi vurderingen av kriteriene gjøres på subjektivt grunnlag. Ut fra en slik vurdering ville et objekt både være og ikke være kunst på en og samme gang. Det er heller ikke ønskelig, fordi det skaper en usikkerhet omkring bestemmelsen av kunst. En slik bestemmelse kan unngås bare hvis vi ser at kunststriden gjelder kvalitetskriteriene for kunsten og ikke selve klassifiseringen.

4.5. Bildene i kunstfilosofien

Behovet for å definere ”kunstverk” kan være større enn vi tror. I en stadig skiftende kunstarena trengs det et fundament for kunstdebatten som kan utelukke skinnuenigheter og misforståelser. Å avgjøre om et kunstverk er god eller dårlig kunst er ikke kun en isolert subjektiv bestemmelse. Avgjørelsen forutsetter at man vet hva som er det kunstneriske i det bestemte objektet eller uttrykket (lyd, smak, lukt o.l) eller i den bestemte handlingen. Skal for eksempel sjokoladeselgeren i et teaterstykke inngå i kunstanmelderens bedømmelse av stykket? Og hva med veggen som maleriet henger på, er det en del av kunstverket? Disse eksemplene blir morsomt tåpelige hvis vi har å gjøre med det tradisjonelle kunstbegrepet. Ut fra dagens kunstbegrep kan vi derimot ikke se bort fra at sjokoladeselgerne faktisk kan være en del av stykket, eller at veggen bak maleriet var en del av kunstverket som henger på det. Det er først når det er et faktum at kunstverket inkluderer sjokoladeselgeren eller veggen bak maleriet, at man kan diskutere

– og være uenige om – hvorvidt sjokoladeselgeren eller veggen er gode kunstneriske uttrykk. Hvis det derimot ikke var meningen at sjokoladeselgeren eller veggen skulle være en del av kunstverket, vil en slik diskusjon bare være en flau misforståelse som forkludret debatten.

En klassifiserende definisjonen av ”kunstverk” kan tilby et fast grunnlag for videre diskusjoner om kunsten. En brukbar definisjon kan faktisk hjelpe oss å avgjøre hva som er kunst. Selv om definisjonen ikke sier noe om hva som ytre sett skiller kunstverket fra andre ting, kan den forhindre at subjektive oppfatninger av kunst holdes utenfor et fellesbegrep om kunsten. En slik mulighet ligger i Dickies definisjon, selv om den kan være vanskelig å se ved første øyekast. Går man derimot nøyere inn på bakgrunnen for Dickie definisjon og argumentene omkring definisjonens rolle i teorien ser man at Dickies institusjonelle definisjon av ”kunstverk” ikke skal leses som en definisjon i tradisjonell forstand, men snarere som essensen av hele teorien og som en slags klargjørende veiviser.

Det er ikke nødvendigvis slik at gamle teorier er mindre verdifulle enn nye. Selv om nye teorier på en måte avløser de gamle har avløsningen ikke noe å gjøre med hvorvidt den nye er bedre egnet enn den gamle som redskap for forståelse. En teori kan leses og forstås på ulike måter. Derfor er det ikke nødvendigvis gitt at en teori må forkastes fordi den ikke synes å gi god forståelse på den måten man forventer at den skal. *Måten* en teori leses på avgjør hvorvidt teorien er godt egnet til å tilnærme seg en forståelse for noe. Siden behovene i den allmenne kunstdebatten såvel som i kunstfilosofien, er annerledes nå enn de var for 30 år siden, og siden tolkningen av den institusjonelle kunstteorien til nå har foregått på en altfor ensrettet måte, er det verdt å vurdere muligheten for at Dickies definisjon kan si noe fruktbart i kunstfilosofien.

Deler av kritikken rettet mot den institusjonelle kunstteorien, som har kommet etter kritikkfasene, har forsøkt å *anvende* teorien som utgangspunkt for mer praktiske tolkninger.³³⁷ Denne kritikken er interessant fordi den ser mer positivt på Dickies teori. Kunsthistorikeren Siri Meyer har utført en tolkning frigjort fra de ”logisk-filosofiske sidene av institusjonsbegrepet”.³³⁸ Ifølge Meyer er den institusjonelle kunstteorien brukbar som tolkningskontekst fordi den belyser den konteksten som kunsten opptrer i:

³³⁷ Jf. Meyer (1988) og Zaine (1994).

³³⁸ Meyer (1988) s. 57.

Den institusjonelle kunstanalysen har således brodd mot mye av dagens billedforskning. Og det har den i kraft av å insistere på det enkle faktum at kunsten har en spesiell plass eller funksjon i vår verden.³³⁹

Meyers bruk av den institusjonelle kunstteorien skiller seg ut fra den mer tradisjonelle kritikken fordi den søker etter mulige fruktbare sider ved teorien. Den er også atypisk fordi Meyer har tatt utgangspunkt i TF III med argumentet at denne versjonen er en ”presisering av teorien”.³⁴⁰ Meyers forsøk på anvendelse av den institusjonelle kunstteorien skiller seg ut i forhold til den generelle kritikken av teorien på to måter: For det første ved en gjennomgående positiv søken etter fruktbare momenter i teorien, for det andre ved vektleggingen på den siste (eller i hvert fall seneste)³⁴¹ versjonen av teorien.

Med dette forsøket på anvendelse av Dickies institusjonelle kunstteori har Meyer gått mot den rådende negative grunnholdningen om teorien. Likevel vil en positiv bruk av den institusjonelle kunstteorien ikke kunne forhindre at den allmenne oppfatningen av teorien består, så lenge de tradisjonelle innvendingene mot teorien og den tradisjonelle oppfatningen av teorien ikke blir utprøvd. Definisjonen vil fortsatt bli kritisert ut fra at den er en definisjon i tradisjonell forstand. Definisjonen vil også fortsatt bli kritisert for å være for vid så lenge den institusjonelle kunstteorien blir vurdert som en enkelt teori og ikke som en utvikling av teorien der Dickie kommenterte og redigerte underveis. En vanlig tolkning av Dickies definisjon er å finne i Svendsens bok:

Problemet er at når alt blir kunst, kan vi like gjerne si at ingenting er kunst.³⁴²

Settes dette opp mot Dickies uttalelse om TF III, ser vi at Svendsen har latt seg fange av et slags bilde på den institusjonelle kunstteorien som den allmenne oppfatningen av den har produsert. Følgende kommentar fra Dickie er å finne i *The Art Circle*:

Ifølge den nye versjonen er det klart at ikke alle ting kan bli til kunstverk.³⁴³

Dermed er det ikke sagt at Dickie kan fritas Svendsens kritikk. Men dette belyser den altfor vanlige generaliseringen av Dickies teori. Svendsens kritikk tar ikke utgangspunkt i Dickies teori, men i den allmenne oppfatningen av teorien.

Den allmenne oppfatningen av Dickies institusjonelle kunstteori har mange viktige og relevante argumenter ved seg. Den er også langt på vei den eneste veien å gå. Det er

³³⁹ Meyer (1988) s. 62.

³⁴⁰ Meyer (1988) s. 57. Jf. avsnitt 4.1 s.77 (fotnote 243) i denne oppgaven.

³⁴¹ Jf. Dickie (2000) s. 228 om definisjonen i TF III: ”Den siste, eller i hvert fall min aller nyeste, versjon”.

³⁴² Svendsen (2000) s. 27.

imidlertid blitt alt for lett å bruke tidligere negative kritiske argumenter mot Dickie – uten på forhånd å vurdere for eksempel hvilken versjon av teorien kritikken var rettet mot. Det er også blitt lettere å se på den institusjonelle kunstteorien som én enkelt teori siden kritikken i kritikkfasene gjorde det. Således setter den allmenne oppfatningen opp et bilde eller en fiksert oppfatning av den institusjonelle kunstteorien på grunnlag av det som kom fram i kritikkfasene. Dette er på ingen måte unikt i kunstfilosofisk sammenheng. For selve måten vi tilegner oss kunnskap på legger forholdene til rette for en slik type generalisering. Vi tilegner oss kunnskap ved å sette i bås eller generalisere underveis. Men selv om vi tilegner oss kunnskap gjennom å generalisere, er det viktig å være dette bevisst. Det er viktig til stadighet å prøve ut generaliseringer og ikke ta for gitt allmenne oppfatninger. Dette er spesielt viktig dersom de generelle framstillingene og de allmenne oppfatningene virker entydige i sin framtoning – slik den allmenne oppfatningen av den institusjonelle kunstteorien.

Uenighet og nysgjerrighet driver kunstfilosofien framover. Dermed blir alle uttalelser, de skråsikre så vel som de usikre, utsatt for kritikk. Debatten omkring Dickies institusjonelle kunstteori har vist seg å være et godt eksempel på hva som skjer når innsikten om dette er blitt tilsidesatt. Jeg har forsøkt å vise at det har ligget (og ligger) en bestemt oppfatning av definisjonens rolle i teorien til grunn for store deler av kritikken av Dickies institusjonelle definisjon av ”kunstverk”. Denne oppfatningen ble beskrevet av Wittgenstein på følgende måte i *Filosofiske undersøkelser*:

Et *bilde* holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå der i språket vårt, og det virket som språket bare gjentok det for oss, ubønhørlig.³⁴⁴

En nærliggende tolkning av dette sitatet er at definisjoner av ord, ifølge Wittgenstein, fanger oss og virker begrensende i vår bruk og oppfatning av språket. En mer frigjort tolkning av sitatet kan imidlertid være at slik definisjoner er bilder, ifølge Wittgenstein, kan den allmenne oppfatningen av Dickies teori ses på som et bilde som har holdt (og holder) oss fanget – og som ubønhørlig gjentar for oss at den institusjonelle kunstteorien er en falsifisert teori.

Bilder holder oss fanget fordi vi lar oss fange av bilder, og således bør vi ikke la oss fange av det bildet på Dickies institusjonelle kunstteori som den allmenne oppfatningen av teorien setter opp. – De bildene som vi imidlertid med den største trygghet og

³⁴³ Dickie (1997a) s. 12.

³⁴⁴ Wittgenstein (1997) §115.

selvfølgelighet bør la oss fange av, så ofte og så intenst uforstyrret som mulig, er kunstens bilder.

Kritiske artikler*

Kritikkfase I

- 1970** Richard J. Sclafani: "Art and Artifactuality", *SJP* (jf. *Forkortelser* s. 135), 1970, ss. 105-108.
- 1971/72** Colin Lyas: "Aesthetic and Personal Qualities", *ASP*, 1971/72, ss. 171-193.
- 1973** Ted Cohen: "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie", *PR*, vol. 82, 1973, ss. 69-82.
- Colin Lyas: anmeldelse av *Aesthetics*, *BJA*, vol. 13, 1973, ss. 81-83.
- 1973/74** Richard J. Sclafani: "Art as a Social Institution: Dickie's new Definition", *JAAC*, vol. 32, 1973/74, ss. 111-114.
- 1974** William L. Blizек: "An Institutional Theory of Art", *BJA*, vol. 14, 1974, ss. 142-150.
- Robert A. Sharpe: anmeldelse av *Aesthetics*, *Mind*, vol. 83, 1974, ss. 459-460.

Kritikkfase II

- 1974/75** Joseph Margolis: anmeldelse av *Art and the Aesthetic*, *JAAC*, vol. 33, 1974/75, ss. 341-345.
- 1976** Hubert G. Alexander: "On Defining in Aesthetics", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 110-118.
- Monroe C. Beardsley: "Is Art Essentially Institutional?", i Lars Aagaard Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 194-209.
- Timothy Binkley: "Deciding About Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 90-109.
- Jack Glickman: "Creativity in the Arts", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 130-146.
- Gary Iseminger: "Appreciation, the Artworld, and the Aesthetics", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 118-130.
- Søren Kjörup: "Art Broadly and Wholly Concieved", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 45-53.
- Colin Lyas: "Danto and Dickie on Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 170-193.
- Richard J. Sclafani: "The Theory of Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 146-170.
- Anita Silvers: "The Artwork Discarded", *JAAC*, vol. 34, 1976, ss. 441-454.
- Ben Tilghman: "Artistic Puzzlement", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976, ss. 77-90.
- Robert J. Yanal: anmeldelse av *Art and the Aesthetics*, *BJA*, vol. 16, 1976, ss. 174-176.
- 1977** Kjell S. Johannessen: anmeldelse av Aagaard-Mogensens antologi, *NFT*, nr. 2, 1977, ss. 127-134 .
- Kendall L. Walton: anmeldelse av *Art and the Aesthetics*, vol. 86, *PR*, 1977, ss. 97-101.
- 1977/78** Schultz, Robert: "Does Aesthetics Have Anything to do with Art?", *JAAC*,

* Denne listen er en oversikt over de kommentarene om den institusjonelle kunstteorien som jeg har brukt i denne oppgaven. Det er verd å merke seg at det finnes flere og at dette derfor ikke nødvendigvis er den fullstendige oversikten over kritikken av Dickie.

- vol. 36, 1977/78, ss. 429-440.
- 1979** Jerold Levinson: "Defining Art Historically", *BJA*, vol. 19, 1979, ss. 232-250.
George Schlesinger: "Aesthetic Experience and the Definition of Art", *BJA*, vol. 19, 1979, ss. 167-176.
- 1980** R. Wollheim: "The Institutional Theory of Art", *Art and Its Objects*, (2. utgave) Cambridge University Press, Cambridge /New York 1980, ss. 157-185.
- 1980/81** Jeffrey Wieand: "Can There Be an Institutional Theory of Art?", *JAAC*, vol. 39, 1980/81, ss. 409-417.
- 1981** Arthur Danto: innledningen til *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1981.
Harold Osborne: "What is a Work of Art?", *BJA*, vol. 21, 1981, ss. 3-10.
- 1982** Susan L. Feagin: "On Defining and Interpreting Art Intentionalistically", *BJA*, vol. 22, 1982, ss. 65-77.

Kritikkfase III

- 1985/86** Jeffery Wieand: anmeldelse av Dickies *The Art Circle*, *JAAC*, vol. 44, 1985/86, ss. 80-82.
- 1986** Fine, Artor: kritikk av Dickies *The Art Circle*, *Nous*, 1986, ss. 281-282.
Graham McFee: anmeldelse av Dickies *The Art Circle*, *BJA*, vol. 26, 1986, ss. 72-74.
Robert Stecker: "The End of an Institutional Definition of Art", *BJA*, vol. 26, 1986, ss. 124-132.
- 1986/87** Catherine Lord: "Indexicality, Not Circularity: Dickie's New Definition of Art", *JAAC*, vol. 45, 1986/87, ss. 229-232.
- 1987** Jerrold Levinson: anmeldelse av Dickies *The Art Circle*, *PR*, vol. 96, 1987, ss. 141-146.

Senere

- 1988** Siri Meyer: "Institusjonsbegrepet som tolkningskontekst", *NET*, nr. 1, 1988, ss. 50-65.
- 1989** Thomas Ryckman: "Dickie on Artifactuality", *JAAC*, vol. 50, 1989, ss. 175-177.
- 1991** Stephen Davies: "Dickie's Institutional Theory of the Definition of Art", *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca/London 1991, ss. 78-114.
M. W. Rowe: "Why 'Art' doesn't have two Senses", *BJA*, vol. 31, 1991, ss. 214-221.
- 1992** Oswald Hanfling: "The Problem of Definition", i Oswald Hanfling (red.): *Philosophical Aesthetics: An Introduction*, Blackwell/The Open University Press, Oxford/Cambridge 1992, ss. 1-40.
Richard Shusterman: *Pragmatist Aesthetics*, Blackwell, Oxford/Cambridge 1992, ss. 38-40, 268-269 (fotnote).
- 1993** Lars-Olof Åhlberg: "Concepts and Conceptions of Art", *NET*, nr. 10, 1993, ss. 127-155.
- 1994** Peter Kivy: "From Literature as Imagination to Literature as Memory: A Historical Sketch", i Robert J. Yanal (red.): *Institutions of Art: Reconsideration's of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1994, ss. 127-143.
Barbara Scholz: "Rescuing the Institutional Theory of Art", *JAAC*, vol. 55, 1994, ss. 309-325.
- 1994** Robert J. Yanal: innledningen til Yanal (red.): *Institutions of Art*:

- Reconsideration's of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1994, ss. ix-xiii.
- Tommie Zaine: "Dickie's Institutional Analysis of Art: A Critique from the Perspective of Literary Art", i Lars-Olof Åhlberg & Tommie Zaine (red.): *Aesthetic Matters: Essays presented to Göran Sörbom on his 60th Birthday*, Uppsala Universitet 1994, ss. 164-171.
- 1996** S. Gardner: om betegnelsen 'Aesthetics' i N. Bunnin og E. Tsui-James (red.): *The Blackwell Companion to Philosophy*, Blackwell, Oxford 1996, s. 236.
- 1999** Oswald Hanfling: "The Institutional Theory: A Candidate for Appreciation?", *BJA*, vol 39, 1999, ss. 189-194.
- 2000** Derek Matraves: "The Institutional Theory: A Protean Creature", *BJA*, vol. 40, 2000, ss. 242-250.
- Lars Fr. H. Svendsen: *Kunst. En begrepsavvikling*, Universitetsforlaget, Oslo 2000, s. 34, 131 (fotnote).

Kunstnere

Salvador Dali (egentlig Salvador Filipe Jacinto Dali y Domenech) (1904-1989), spansk maler og kjent for sitt fantasifulle billedspråk. Han ble tidlig opptatt ved kunstakademiet i Madrid (1921) der han, i opposisjon til den tradisjonsbundne undervisningen, eksperimentert med flere nye strømninger fra Paris, som pointillisme, fauvisme, kubisme og purisme. Han lot seg også inspirere av den italienske futurismen og Giorgio de Chiricos drømmeaktige, visjonære og irrasjonelle bilder. I 1926 ble han utvist av akademiet på grunn av den provoserende og selvbevisste oppførselen han førte. Han dro til Paris der han blant annet besøkte Picasso, og ble både oppmerksom på og influert av surrealismen såvel som av Mirò og Tanguy, og Massons automatisme. Med sin teknikk som hadde røtter tilbake til blant andre Rafael, oppnådde Dali en illusjonistisk realisme av nesten fotografisk presisjon. Den stod i skarp kontrast til, og framhevet således, det overraskende og irrasjonelle idet han sammenbringer høyst ulike gjenstander, telefoner og speilegg, maur og myke klokker, elefanter med stankelbein, osv. Etter 1945 arbeidet Dali med en rekke nye teknikker inspirert av blant annet pop art, surrealisme, op art og holografi. Blant annet utøvet han stor innflytelse på den psykedeliske kunsten fra slutten av 1960-årene.

Kilde: *Dreyers kunstleksikon* (jf. *Oppslagsverk* s. 135)

Marcel Duchamp (1887-1968), fransk maler, objektkunstner og teoretiker med hovedsakelig tilhold i USA. Han er kanskje mest kjent for sine holdninger til kunsten og ikke minst for de kunstverkene som han uttrykket denne holdningen gjennom. Duchamp mente at de sanselige egenskapene ved kunsten ikke var av betydning, og dermed utfordret han det følelsesmessige og estetiske kunstsynet som var rådende på sin tid. Stort sett alt kunne være kunst, for det var selve utvelgelsen av kunsten eller tanken bak som gjorde noe til kunst. Duchamp var derfor med sin holdning til kunsten med på å endre hovedsynet på kunsten fra det estetiske til det intellektuelle.

Kilde: *Dreyers Kunstleksikon*

Leonardo da Vinci (1452-1519), italiensk maler, billedhugger, arkitekt, oppfinner og kunstteoretiker. Bli ofte sett på som en stor mann som var forut for sin tid, og blir således også regnet blant de som skapte den såkalte høyrenessansen tidlig på 1500-tallet. *Mona Lisa* ble malt i Firenze i perioden 1503-1505. Portrettet er Leonardos mest subtile forsøk på å skildre psyke i bevegelse. De bløte skyggene rundt munnvikene, øynene og selve omrisset gir inntrykket av at modellen stadig skifter ansiktsuttrykk.

Kilde: *Dreyers kunstleksikon*

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), italiensk komponist. Skrev verket *Stabat Mater* for sopran og alt akkompagnert av orgel og strykere ved et fransiskanerkloster i Pozzuoli under sin siste sykdom (sannsynligvis tuberkulose) i 1736.

Kilde: Nicholas Kenyons forord til Deutsche Grammophons *Pergolesi: Stabat Mater*, 1985.

Rembrandt (egentlig Rembrandt Harmensz Van Rijn) (1606-1669), hollandsk maler, tegner og grafiker. Hans produksjon omfatter mer enn 2000 verk (ca. 500 malerier, 300 raderinger og 1500 håndtegninger, dette er tall som er under stadig revisjon siden det kan

være svært vanskelig å skille Rembrandts stil fra hans elevs stil). Rembrandts kunst mangler det skjønnhetsidealet og de reglene for bildekomposisjon som var gjeldende i sydeuropeisk maleri. Til gjengjeld har bildene hans et sterkt poetisk –realistisk preg som er blitt mer verdsatt i vår egen tid.

Kilde: *Dreyers kunstsleksikon*

Andy Warhol (egentlig Andrew Warhola) (1928-1987), amerikansk multikunstner som var med på å skape den såkalte pop art, eller popkunsten. Det typiske for denne kunstformen var at den utfordret den på den tiden allmenne oppfatningen om hva kunst var ved blant annet å kopiere vanlige ting eller å lage kopier av kopier. Dermed ble originalitetskravet som lenge hadde preget kunsten utfordret og opphevet. Blant hans mest kjente verk er de plakatlignende framstillingene av *Marilyn Monroe* (kopier av fotografi, som han senere malte på og eventuelt satte sammen i såkalte serigrafier), samt serien med *Campbells suppebokser* (kopier av helt vanlige amerikanske suppebokser). *Brillo-pakkene* (som Arthur Danto nevnte i artikkelen ”The Artworld” fra 1964 (jf. avsnitt 2.1 s. 9 i denne oppgaven)) var kopier i tre av helt vanlige kartonger som inneholdt små vaskeputer med såpe til rengjøring og pussing av bestikk o.l. Warhol stablet dem blant annet i høye tette rekker akkurat som de ville stått i et helt vanlig lagerrom.

Kilde: *Dreyers kunstsleksikon*

Liste- og tabelloversikt

Kapittel 1

- 1a: Kjennetegn ved den allmenne oppfatningen
av Dickies institusjonelle kunstteori s. 3

Kapittel 2

- 2a: Inspirasjonskildene til Dickies institusjonelle kunstteori s. 14
2b: Teorifaser s. 14
2c: Fire endringer i TF III ifølge Dickie s. 26
2d: Fire antagelser i TF III s. 29

Kapittel 3

- 3a: Kritikkfaser s. 39
3b: Den ideologiske bakgrunnen til den analytiske kunstfilosofien s. 65
3c: Generelle kjennetegn ved analytisk kunstfilosofi s. 71

Kapittel 4

- 4a: Dialogrelevante tilnærminger i TF III s. 80
4b: Kjernen i Dickies institusjonelle kunstteori s. 80
4c: Det som "ble borte" i TF III s. 81
4d: Kritikere og deres holdninger som Dickie nevnte i TF III s. 83

Sitater på originalspråket*

Kapittel 1

- s. 1:** Nevertheless Dickie's institutional theory points, I think, in the right direction, since it views art as a social and cultural phenomenon. But the theory is mistaken, nevertheless, because it concentrates on only one aspect of art as a cultural phenomenon, its institutional setting. Moreover, the institutional theory's conception of an institution is rather shallow, and in so far as art can be viewed as an institution, art should not be defined in institutional terms.
Åhlberg (1993) s. 152.
- s. 1:** But may there not be a work of art that has had no such treatment? Suppose someone paints a picture, composes a piece of music, or writes a poem, and these are never exhibited or published. Would it follow that they are not works of art? Do they become works of art only when they are offered for appreciation? This implausible conclusion seems to be entailed by Dickie's theory.
Hanfling (1992) s. 25.
- s. 2:** (...) he is driven by a model of reflective, compartmentalizing definition (...).
Shusterman (1992) s. 39.
- s. 2:** (...) all and only those objects which must be called works of art according to the accepted understanding of that domain.
Shusterman (1992) s. 39.
- s. 2:** The definition is thus shown to be either too wide or too narrow; its motivating ideal is perfect coverage, and it might well be called the "wrapper" theory. Like the better food wraps, such theories of art transparently present, contain, and conserve their object – our understanding of art. They do not significantly transform that understanding; nor, except incidentally, do they enhance or modify our experience and practice of art.
Shusterman (1992) s. 40.
- s. 3:** Dickie has subsequently reformulated his institutional theory in *The Art Circle*. But the essential approach has not changed, and for my genealogical purposes the early influential version is more appropriate.
Shusterman (1992) ss. 268-269 (fotnote).
- s. 3:** Dickie is not a particularly elegant writer (...). But he is lucid and thorough.
Sharpe (1974) s. 460.
- s. 3/f.n. 10:** (...) Danto, as I see it, is a more subtle and more exciting philosopher of art than Dickie, not least because Danto's interest in and knowledge of art is evident on almost every page he has written.
Åhlberg (1993) s. 140.
- s. 4/f.n. 12:** Some seem to think it is so easy to see that this theory of art and its earlier incarnations are wrong that reasons do not have to be given for declaring so.
Dickie (2000) s. 228.

* Dette er ikke en fullstendig oversikt over alle sitater i oppgaven. Her står bare de *oversatte* sitatene.

Kapittel 2

- s. 9/f.n. 33:** Is this man a kind of Midas, turning whatever he touches into the gold of pure art?
Danto: "The Artworld", s. 141.
- s. 10:** To see something as art requires something the eye cannot describe – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld.
Danto: "The Artworld", s. 140.
- s. 10/f.n. 39:** Nor would these things be artworks without the theories and the histories of the Artworld.
What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art.
Danto: "The Artworld", s. 144, s. 141.
- s. 12:** To understand the role of aesthetic theory is not to conceive it as definition, logically doomed to failure, but to read it as summaries of seriously made recommendations to attend in certain ways to certain features of art.
Weitz (1967) s. 11.
- s. 15:** A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation.
Dickie (1969) s. 254.
- s. 16:** (...) in the explanation of appreciation, only subconcept terms appear.
Dickie (1969) s. 255.
- s. 16:** What I want to suggest is that, just as two persons can acquire the status of common-law marriage within a legal system, an artifact can acquire the status of a candidate for appreciation within the system which Danto has called "the artworld".
Dickie (1969) s. 254.
- s. 17/f.n. 63:** (...) vested with any authority in this regard.
Dickie (1969) s. 255.
- s. 17:** (...) the actual practices of the artworld of the past and of the present day.
Dickie (1969) s. 256.
- s. 18:** Perhaps both may be thought of as theories of *aspects* of art, that is, theories which have a limited application within the class of art and which point to significant and widely pervasive features in art.
Dickie (1971) ss. 42-43.
- s. 20:** A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld).
Dickie (1974) s. 34.
- s. 21:** (...) to inform someone of the meaning of an expression one is ignorant of by means of words one already knows.
Dickie (1997a) s. 79.

- s. 22:** I) An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.
 II) A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.
 III) A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.
 IV) The artworld is the totality of all artworld systems.
 V) An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public.
 Dickie (1997a) ss. 80-82.
- s. 24:** The failure to realize that things of the kind just mentioned are conventions can result in confused theory; for example, certain aesthetic-attitude theorists failed to see that the nonparticipation theater rule is a conventional rule and concluded that it is a rule derived from "aesthetic consciousness" and is written in stone.
 Dickie (1997a) s. 73.
- s. 24:** (...) in an established activity or practice within which there is a variety of different roles: creator roles, presenter roles, and "consumer" roles.
 Dickie (1997a) s. 74.
- s. 24:** (...) if one wishes to make a work of art, one must do so by creating an artifact (...).
 Dickie (1997a) s. 74.
- s. 25:** The artworld consists of the totality of roles just discussed with the roles of artist and public at its core. Described in a somewhat more structured way, the artworld consists of a set of individual artworld systems, each of which contains its own specific artist roles plus specific supplementary roles. For example, paintings is one artworld system, theater is another, and so on.
 Dickie (1997a) s. 74.
- ss. 25-26:** What the institutional theory try to do is to describe the human practice of creating and consuming art. In giving the description of the art enterprise that I have, I spoke of the *essential* framework of art. In so speaking, I do not intend to make any claim about a timeless essence of art but mean to describe the conditions necessary for a particular activity or practice. The institutional theory conceives of this practice as one which has emerged in and through time, as a historical development. This conception contrasts with the view of the earlier philosophers of art who conceived of their theories as ahistorical reflections of the timeless essence of art.
 Dickie (1997a) s. 111.
- s. 26:** (...) quite alien to anything I believe.
 Danto (1981) s. viii.
- ss. 26-27:** By contrast, the institutional view as I have conceived of it holds that the relevant institution is art-specific, that is, that it is an institution or practice the specific function of which is the creation of art and which does not necessarily involve the category of language.
 Dickie (1997a) s. 10.
- s. 27:** It now seems to me that artifactuality is just not the sort of thing that can be conferred and that *Fountain* and its like must be construed as the artifacts of artists as the result of a kind of minimal work on the part of those artists.

- Dickie (1997a) s. 11.
- s. 28:** (...) the new emphasis on artefactuality.
Dickie (1997a) s.12.
- s. 28:** In the new version, it is the work done in creating an object against the background of the artworld which establishes that object as a work of art. Consequently, there is no need for the conferring of status of any kind, whether it be of candidacy for appreciation or artefactuality.
Dickie (1997a) s. 12.
- s. 28:** In *Art and the Aesthetic* I cheerfully admitted to the circularity involved in the one definition formulated there. In the new version, nothing is admitted, the circularity involved in the theory is flaunted. Moreover, in the new version, not one definition but a whole series of interlocking definitions is given. The justification for the interlockingness of the definitions is that the objects on which they focus constitute a complicated, interrelated system.
Dickie (1997a) s. 12.
- s. 30:** There may not be any Platonic essence which fixes and defines "art" and which can be discovered by philosophical reflection or intuition, but this does not mean that we cannot discover necessary and sufficient conditions of art by a careful attention to those human activities which are the arts. The institutional theory is an attempt to state such conditions of art.
Dickie (1997a) s. 6.
- s. 31:** (...) artmaking is something that almost everyone can do. It is not a highly specialized activity such as nuclear physics which is closed to those who lack a certain high degree of mathematical skill.
Dickie (1997a) s. 14.
- s. 32:** The content of the institutional theory and its central definitions are radically different from those of the traditional theories, and the institutional theory's method of arriving at its conclusions also contrasts sharply with that of the earlier theories.
Dickie (1997a) s. 111.
- s. 33/f.n. 111:** Admittedly, in a sense the definition is circular, but it is not viciously so.
Dickie (1974) s. 43.
- ss. 33-34:** Although circularity in definition and explanation is widely regarded as a grave logical fault, little or nothing seems to have been written which explores the question in any depth. No doubt the explanation for this lack is that most have thought it obvious why circularity is a fault. No doubt circularity is a fault in many cases where it occurs, but is it always a fault?
Dickie (1997a) s. 77.
- s. 34:** The artist is the origin of the work. The work is the origin of the artist. (...) Art is the origin of the art work and of the artist.
Heidegger (1964) s. 650 og s. 683.

- s. 34:** What art is should be inferable from the work. What the work of art is we can come to know only from the nature of art. Anyone can easily see that we are moving in a circle. Ordinary understanding demands that this circle be avoided because it violates logic. What art is can be gathered from a comparative examination of actual art works. But how are we to be certain that we are indeed basing such an examination on art works if we do not know beforehand what art is?
Heidegger (1964) s. 651.

Kapittel 3

- s. 38/f.n. 123:** (...) the theory attracted a great deal of attention – attention sufficient after a short time to leave the institutional theory a thing of shreds and pieces.
Dickie (1997a) s. vii.
- s.40/f.n. 126:** As far as I can tell this theory has no necessary connection with the institutional theory of art.
Dickie (1988) s. ix.
- s. 40:** (...) own 'theory of art' (it is so described on page 69).
Lyas (1973) s. 82.
- s. 40/f.n. 131:** I do not blame Dickie for not yet supplying such a catalogue.
T. Cohen (1977) s. 193.
- s. 41:** Professor George Dickie has recently presented recently the bare skeleton of an institutional theory of art. If he is successful in achieving his goal, or if his theory can be modified so as to accomplish that objective, he will have made a significant contribution to art and the theory of art.
Blizek (1974) s. 142.
- s. 42:** More might be done here to make matters clear.
Lyas (1973) s. 83.
- s. 42:** (...) an examination of those aspects of the theory which appear to be problematic will facilitate a preliminary evaluation and may contribute to the further development of the theory.
Blizek (1974) s. 142.
- s. 43:** The analogue chosen by Dickie, declaring someone a candidate in the uttering of certain words, is an illocution. To improve on it, we need a different illocution. I will use the act of promising, (...) Before getting back to the definition of art, I need to use promising to illustrate a point about illocutions which is not reflected in Dickie's conception of what is required to make art.
T. Cohen (1977) s. 189.
- s. 43:** Things like that cannot acquire the status required by Dickie's second condition because it would be pointless or bizarre to give it to them.
T. Cohen (1977) s. 191.
- s. 44:** (...) the very things that Cohen cites as paradigms of things that cannot be appreciated – ordinary thumbtacks, cheap, white envelopes, and plastic forks – have appreciable qualities which can be noted if one focuses attention on them. Photographs frequently bring out these qualities of quite ordinary things by

focusing narrowly on them. It seems very likely that the constraint of appreciability which Cohen wishes to place on my definition is vacuous, since it is unlikely that any object would lack some quality which is appreciable.

Dickie (1977) s. 200.

s. 45/f.n. 143: (...) turns out to be a disappointment (...).

Binkley (1976) s. 107

s. 46: I think that much that Dickie has to say is useful if we regard it as emphasizing what the *analysis* of the world of art reveals as characteristic or normal or dominant or the like, but it is demonstrably wrongheaded if it is treated (as Dickie himself would wish) as informing a *definition* of art.

Margolis (1974/75) s. 341.

s. 46: Chapter 2, I'm afraid, is rather a homogenized view of eighteenth-century English and German contributions to the theory of taste and so-called aesthetic-attitude theories. Dickie attempts a general summary of eighteenth-century of taste.

Margolis (1974/75) s. 343.

s. 46: Obviously, there is no single theory of taste to be fitted to even these three authors.

Margolis (1974/75) s. 343.

s. 46: Strange as it will seem, Dickie never actually supports his claim: he merely exhibits it.

Margolis (1974/75) s. 342.

ss. 46-47: The definition of art is a troublesome but fascinating endeavour (...). George Dickie has contributed to this effort a small book that is partly the result (on his own account) of attempting to unite earlier speculations about the nature of works of art and aesthetic objects and of quarreling with Monroe Beardsley and Morris Weitz about their views on art and its definition. But I should say that, on the evidence, Dickie's theory is essentially a combination of Maurice Mandelbaum's well-known little article on the implications of genetic, "unexhibited" relationship implied in a literal reading of the notion of "family resemblances" and of Arthur Danto's intended use, in another well-known paper, of the term 'artworld', namely, the cultural setting for a certain sort of production and appreciation. There are ingredients that belong to Dickie alone and to other sources; but the principal sources are clear; and there is hardly any development at all of the bearing of the problem of definition on the allied matters mentioned above.

Margolis (1974/75) s. 341.

s. 47: You won't be able to understand what art is unless you consider this social structure as a whole. (...) You cannot achieve an understanding of art through some more or less complete definition of the works of art. (...) And though definitions that mention the relationship of the work of art to its creator or to the audience may seem to be a little more to the point, even these are not only too narrow, but fundamentally mistaken.

Kjorup (1976) s. 46.

s. 48: But it will not, I believe, have any room for the bloated, unwieldy, concept of art which Dickie is after. That concept covers an enormously inelegant hodgepodge. (...) The distinction between what belongs to it and what does not is, I believe, a useless and uninteresting one, not one we would want to occupying an important position in a theory.

Walton (1977) s. 100.

- s. 49:** The preceding argument against the Institutional theory presents it with a dilemma. Roughly, if the theory takes one alternative, it forfeits its claim to be an *Institutional* theory of art: if it takes the other, it is hard to see how it is an Institutional theory of *art*.
Wollheim (1980) s. 164.
- s. 50:** To describe their use or to describe what you mean by a cultured taste, you have to describe a culture.
Wittgenstein (1966) s. 8.
- s. 50:** Sometimes our puzzlement in the face of new and unfamiliar art forms is expressed in the form of the question, "Is this really art?" First of all, to clear the air, I want to insist that this is not to be answered by advancing a definition or theory of art, no more than is the question, "Is this supposed to be a joke?" to be met by a definition of the joke or a theory of the comic. In the latter case it is obvious that what is wanted is an explanation of the point of that particular joke and, similarly, what is behind the question about art is bewilderment about how the thing is to be understood and appreciated.
Tilghman (1976) s. 80.
- s. 51:** Dickie's claim that a work of art is an object "upon which some person (...) has conferred the status of candidate for appreciation" leaves so many of the important issues that have lurked behind the "what is art?" question still unsettled.
Tilghman (1976) s. 80 (footnote).
- s. 52:** NOT PART OF THE EXHIBITION.
Binkley (1976) s. 90.
- s. 52:** The perplexed decider wants relief. Perhaps a dashing definition of art will come to the rescue. Scenario: The decider's distress is relieved in short order by seeing whether the resistant object meets the demands of the definition. If it fits, it's art; if not, no.
Binkley (1976) s. 92.
- s. 52:** The Institutional Definition of art, which first appeared as a way of getting around the indefinability of art, turns out to be a disappointment, especially for the decider hoping to relieve his uncertainty about the brown spiral notebook.
Binkley (1976) s. 107.
- s. 53:** By its works we shall know art. If art is its works there is nothing to know but works. There is more to know than works.
Binkley (1976) s. 109.
- s. 53:** Likewise, art is not defined by explaining membership in the class of artworks.
Binkley (1976) s. 109.
- s. 53:** But an individual armed with Dickie's definition alone, would not have the slightest inkling of this, since in the situation described there was no clue as to whether any of the objects lying about have ever had the status conferred of candidates for appreciation.
Schlesinger (1979) s. 170.
- s. 54/f.n. 175:** A work of art is an artifact which under standard conditions provides its percipients with aesthetic experience.
Schlesinger (1979) s. 175.

- s. 55:** The question What is a work of art? Is not one which we are often brought up against in daily life or in our ordinary commerce with art. (...) But among aestheticians the question has become a basic one around which controversy now flares and flickers. (...) It is my hope that this paper may do something towards clearing the air of the haze of dust that has been so generated.
Osborne (1981) s. 3.
- s. 55:** What things in the world around us are correctly designated works of art? (...) What is meant by calling anything at all a work of art?
Osborne (1981) s. 3.
- s. 55:** Professor George Dickie's much quoted saying that an artwork is anything called a work of art by the artworld is a correct generalization indicating the sort of answer required by the factual question. But it is not an answer to a philosophical question. It makes no suggestion about what is *meant* by members of the artworld when they call anything a work of art.
Osborne (1981) ss. 4-5.
- s. 57:** *The Art Circle* is elegantly presented and illustrated, and written with much clarity and grace. The reader will find in it much wisdom from one of the established figures in American aesthetics.
Wieand (1985/86) s. 82.
- s. 58:** (...) Dickie is relying on the common ability to recognize art. Since nothing that can be spelled out in a definition distinguishes in an informative way art from non-art, it appears to be our recognitional ability itself that maintains the distinction (...).
Stecker (1986) s. 128.
- s. 59:** Dickie has not provided an illuminating sufficient condition for being art. It is doubtful that he has provided a sufficient condition of any sort.
Stecker (1986) s. 127.
- s. 59:** Dickie is not altogether clear about what his definitions are definitions of. (...) The definitions themselves suggest that Dickie is more concerned with the nature of art rather than the meaning of certain expressions. (...) Dickie may think that the nature of art is revealed in the meaning of certain words. However, he does not argue that it is so, and it does not seem obvious that it is.
Stecker (1986) s. 125.
- s. 59/f.n. 190:** My thesis is that if Dickie's new theory is going to work, the expression "artworld" must be indexical.
Lord (1986/87) s.229.
- s. 60:** There is much to ponder in Dickie's definitions. (...) Again, in what "degree" must the public be prepared to understand artworks? (...) Dickie's theory is strongest when it emphasizes the "institutional" character of art. I think this can be done without seeking to define "art".
Wieand (1985/86) s. 81.
- s. 61:** *The Art Circle* is intended as an update and presumable improvement on *Art and the Aesthetic* (1974), in which Dickie first laid out at length his well-known institutional theory of art. Viewed in this light, the present effort must be judged a failure (...).
Levinson (1987) s. 141.

- s. 61:** (...) this fairly slender book (...).
Levinson (1987) s. 141.
- s. 62:** (...) less interesting (...). (...) more empty (...).
Levinson (1987) s. 142.
- s. 62:** Finally, it is hard to avoid an impression of philosophical anemia in making one's way through *The Art Circle*. Its new ideas, such as they are, are not elaborated or supported to any extent – they are just spread out before one unadorned – and the book is woefully thin in illustrations or examples of an artistic sort.
Levinson (1987) s. 142.
- s. 62:** But as to matters of philosophical substance, as to representing progress in the theory of the arts, and as to prospects for stimulating thought outside the narrow orbit of "institutionalists", pro and con, my verdict on *The Art Circle* remains adamantly negative.
Levinson (1987) s. 146.
- s. 63:** (...) *The Art Circle* has an undeniable importance in the world of contemporary analytic aesthetics.
Levinson (1987) s. 146.
- s. 63/f.n. 201:** Surely Dickie would smooth his own path by simply giving up the terminology of 'definition', 'circularity' and the like, and acknowledge that he is producing neither necessary nor sufficient conditions for arthood. (...) it does not seem to me that Dickie takes seriously enough the question 'why is an object presented to an art-world public?'
Levinson (1987) s. 73.
- s. 63:** In spite of any criticisms one may have of the text itself, any writer on aesthetics must be glad of a new book by George Dickie. Yet it is surprising that the work of so important a figure appears here in something less than 'leather and gold'.
McFee (1986) s. 74.
- s. 64:** A major problem for any putative overview is also the essentially contested nature of the applicability of this description; it is not at all clear what exactly analytic aesthetics is or who precisely should be counted as an analytic aesthetician.
Säätelä (1998) s.1.
- s. 64:** (...) by the year 1900, the linked problems of communication, authenticity and symbolic expression had been faced in parallel in all the major fields of thought and art – by Kraus and Schönberg, Loos and Hofmannsthal, Rilke and Musil. So the stage was set for a *philosophical* critique of language, given in completely general terms.
Janik & Toulmin (1973) s. 119.
- s. 65:** The present collection attempts to diagnose and clarify some aesthetic confusions, which it holds to be mainly linguistic in origin.
Elton (red.) s. 1.
- s. 66:** While it is difficult to affix on to these essayists a general label, and certainly incorrect to associate them with positivism or other dogmatic, procrustean attitudes toward meaningfulness, one may say that they share the climate of analysis to which such men as Gottlob Frege, Bertrand Russell, G. E. Moore, and, especially, Ludwig Wittgenstein contributed.

Elton (red.) s. 11.

s. 66/f.n. 211: (1) Questions about the meaning of words, phrases & forms of expression: Analysis, (2) Questions about Reality as a whole, (3) A number of questions about human knowledge, (4) Still more questions about what it's *reasonable for us to believe & in what degree*.

Moore (1966) s. 190.

s. 67: They confess frankly that the human intellect is unable to find conclusive answers to many questions of profound importance to mankind, but they refuse to believe that there is some 'higher' way of knowing, by which we can discover truths hidden from science and the intellect.

Russell (1994) s. 789.

s. 67: (...) the true philosopher is prepared to examine *all* preconceptions.

Russell (1994) s. 788.

s. 69: (...) the philosophical dignity (...).

Weitz (red.) s. v.

s. 70: The result has been – I think no one would deny it – that philosophers of the first ranks have interested themselves in these and that methods enjoying the greatest philosophical respect have been brought to bear on the repertory. In fact, it is now not at all uncommon that younger philosophers of promise apply their most recently acquired techniques to questions of aesthetics first. (...) As a matter of fact, aesthetics is enjoying a certain vogue among professional philosophers. Undoubtedly, one of the reasons for this is the impression that there are clean-cut questions that deserve to be investigated that are also not quite picked-over yet.

Margolis (red.) s. 6.

s. 70: And that means, simply, here we have the most recent handling and the old philosophical questions, provided by commentators who know the older answers and the latest methods for providing answers.

Margolis (red.) s. 9.

Kapittel 4

s. 75: Both writers seem to believe what they claim to know with such assurance that they apparently feel that they can assert their claim without any argument or elaboration and then get on to the main task with which they are concerned.

Dickie (2000) s. 229.

s. 76: (...) the theory as standardly conceived can be broken down into two logically independent parts.

Matraves (2000) s. 242.

s. 77: My realization of the need for revising the theory is largely the result of objections raised by its critics.

Dickie (1997a) s. 7.

s. 81/f.n. 248: In this chapter I have attempted to show that artifactuality is a necessary condition of art, or at the very least that it is a necessary condition of the art in which philosophers of art are concerned.

Dickie (1997a) s. 46.

- s. 82/f.n. 249:** Still, I hope that the arguments and insights advanced in the book give enough support to make the institutional theory plausible enough to be taken seriously.
Dickie (1997a) s. 7.
- s. 82:** In spite of its curious name, the theory attracted a great deal of attention – attention sufficient after a short time to leave the institutional theory a thing of shreds and pieces. *The Art Circle* is my attempt to pick up the pieces, rework them, and put them back together.
Dickie (1997a) s. vii.
- s. 83/f.n. 253:** I want to thank Peter Kivy for calling my attention to this point (...).
Dickie (1997a) s. 114 (fotnote).
- s. 84:** But then what happens to the concept of artifactuality? It becomes useless, and to no apparent purpose outside securing a place for an artifactuality requirement in a definition.
Binkley (1976) s. 100.
- s. 84:** In *Art and the Aesthetic* I followed Danto's lead, concluding that fakes are not works of art. I now think that it was a mistake to have drawn this conclusion.
Dickie (1997a) s. 26.
- s. 84:** I now believe it was a mistake to think that artifactuality can be conferred (...).
Dickie (1997a) s. 44.
- s. 84:** William Kennick, who read the manuscript of *Art and the Aesthetic*, warned me against concluding fakes are not art. I should have accepted his advice then.
Dickie (1997a) s. 114 (fotnote).
- s. 85:** It is to be hoped that with the detailed description of the artworld in the next chapter the essential relation of works of art to their artworld context will become even clearer. For lack of a more conclusive argument that my conception of art's essential framework is the right one, I shall have to rely on the description itself in this chapter and the next to function as an argument for the rightness of the conception. If my description of the essential framework is correct, or approximately so, then the description should evoke a "that's right" experience in the reader.
Dickie (1997a) ss. 67-68.
- s. 86:** Walton does not really take his suggestion about "crucial similarities" seriously because he later claims that the class of works of art is a hodgepodge of exceedingly diverse items, saying that it is "hardly a natural class". He makes clear that he also thinks the class of artworld systems is a hodgepodge. (...) A central point of the institutional approach is that despite the "hodgepodge aspect" of the class of works of art (...), the class is unified by the fact that its members are members in virtue of their place within an artworld system.
Dickie (1997a) s. 76.
- s. 87:** Kendall Walton in a review of *Art and the Aesthetic* raises what appears to be a difficulty for the institutional approach as I have presented it. (...) Walton then remarks that "we need a way of telling whether a given system not on the list is part of the artworld" and that I do not furnish a way of making this identification.
Dickie (1997a) s. 75.
- s. 87:** The institutional theory, however, places virtually no restrictions on what art may do, it seeks only to catch its essential nature. The institutional nature of art does

not prevent art from serving moral, political, romantic, expressive, aesthetic, or a host of other needs. So there is more to art than the institutional theory talks about, but there is no reason to think that the more is peculiar to art and, hence, an essential aspect of art.

Dickie (1997a) s. 86.

s. 88: The definitions help us get clear about something with which we are already familiar but about whose nature we have not been sufficient clear from a theoretical point of view.

Dickie (1997a) s. 82.

s. 88: In my judgement, definitions even in the form of rough delimitations, which also point toward the more significant and important traits implicit in a given term, can serve the function of opening doors to further exploration of these terms, and are certainly not doomed to failure, logically or otherwise.

Alexander (1976) s. 118.

s. 89: This very way of putting it will, I suppose, send logical shudders through many, but if art is the sort of thing I think it is, the only correct account of it would have to be a circular account.

Dickie (1997a) s. 78.

s. 89/f.n. 278: Dickie's analysis is a good deal more illuminating. It may even turn out to be right.

Beardsley (1976) s. 200.

s. 89/f.n. 279: That's certainly an askable question, but it is no adequate substitute.

Beardsley (1976) s. 209.

s. 90: For when we know what things are called, or not called, "art" by artistic establishments, we still do not know whether there are basic and pervasive human needs that it is the peculiar role of art to serve.

Beardsley (1976) s. 209.

s. 90: Indeed anyone who made such a strong claim, based on necessary and sufficient conditions in the history of ideas, or in the history of anything else, for that matter, would be rash in the extreme and headed for inevitable disaster.

Kivy (1994) s. 142.

s. 90: (...) I believe that they are vitiated through and through by the 'essentialist fallacy': they presuppose, that is, that whenever we are in a position to define a substance or activity we must know its essence or ultimate nature – and know this by methods that are entirely different from those used in the experimental and mathematical sciences or in our common-sense judgements about minds and material things.

Gallie (1959) s. 13.

s. 91: (...) but this does not mean that we cannot discover necessary and sufficient conditions of art by careful attention to those human activities which are the arts.

Dickie (1997a) s. 6.

s. 91: (...) if we consider its spirit, the new account turns out to be closer to the approach of those who claim that art cannot be defined than to Dickie's earlier approach.

Stecker (1986) s. 124.

- s. 92/f.n. 291:** By "inflected nature" I mean a nature the elements of which bend in on, presuppose, and support one another.
Dickie (1997a) s. 79.
- s. 92:** The theory attempts to describe the art enterprise and the definitions are the distillation of that description.
Dickie (1997a) s. 111.
- s. 93:** There is nothing about the institutional theory which inhibits or restricts art in any way. Art has been the bearer of a myriad of things, ranging from those of the greatest importance to the trivial. The institutional theory allows the freedom for art which Weitz quite correctly is so anxious to preserve in his attack on traditional theories of art. There is a sense in which the institutional theory absorbs all of the earlier theories, each of which has caught a glimpse of something that art can do.
Dickie (1997a) s. 110.
- s. 94:** Being a work of art does not guarantee any value or any degree of value. Another way of putting this is that a theory of art should not have the result of making the expression "good art" redundant or the expression "bad art" self-contradictory.
Dickie (1997a) s. 13.
- s. 94:** A classificatory theory deals with both the valuable and the worthless products.
Dickie (1997a) s. 13.
- s. 94/f.n. 296:** It is perhaps worth noting that (...).
Dickie (1997a) s. 13.
- s. 95/f.n. 297:** The primary task of aesthetics is not to seek a theory but to elucidate the concept of art.
Weitz (1967) s. 9.
- s. 95:** This piece of driftwood is a lovely piece of sculpture.
Weitz (1967) s. 9.
- s. 95:** Weitz rejects artifactuality as a necessary condition of art because we sometimes make statements such as "This driftwood is a lovely piece of sculpture." We do sometimes speak this way of natural objects, but nothing follows from this fact. Weitz is confused because he takes the driftwood remark to be a descriptive statement and it is not. Weitz himself, quite correctly, distinguishes between an evaluative use and a descriptive use of "work of art", and once this distinction is understood it can be seen that the driftwood remark is an evaluation of the driftwood.
Dickie (1969) s. 253.
- s. 96/f.n. 302:** There are at least three distinct senses of "work of art":
Dickie (1974) s. 25.
- s. 96:** Even if we do not often talk about art in this classificatory sense, however, it is a basic concept that structures and guides our thinking about our world and its contents.
Dickie (1974) s. 27.
- s. 97:** In *Art and the Aesthetics* I spoke of "art" (or "work of art") as having more than one sense, (...) Whether or not speaking of a number of senses of "work of art" is the correct way of conceiving this matter I am not sure.

Dickie (1997a) s. 37.

- s. 97:** I am not claiming of course to have mapped out all the ways in which "art" or "work of art" can be used. There are endless uses of the terms.
Dickie (1997a) s. 43.
- s. 98:** The classificatory sense of "work of art" which indicates simply that a thing belongs to a certain category of artifacts (...).
Dickie (1974) s. 26.
- s. 98:** In the foregoing the concept of art was the focus of attention; let me now shift emphasis a bit and talk about the closely related topic of the meaning of "art" or "work of art".
Dickie (1997a) s. 37.
- ss. 99-100:** Let's consider the following cases. If, after a great performance of the *Coral Symphony* I exclaim: 'This is music!', this rather unimaginative statement expresses my excitement. The statement 'This is music' can, of course, under special circumstances have a classificatory use, for example, if I wish to inform someone unacquainted with Western art music, that the thing we had been listening to was not noise, or some elaborate religious ritual, but in fact music. But if this were my intention, I had better say 'This is music' before the performance and also try to explain why music is valued in our culture.
Åhlberg (1993) ss. 145-146.
- s. 101:** Between *Fountain* and the rocks Dali pointed at there is a gap, the gap which marks the dividing line between artifact and nonartifact.
Dickie (1997a) s. 46.
- s. 101:** There does not seem to be any sense in which something is *made* by "pointing and calling". The rocks are not altered in any way by the "pointing and calling". Nor are the rocks used in any way similar to the way in which driftwood may be used to dig a whole in the sand or the like or the way Duchamp used the famous urinal.
Dickie (1997a) s. 46.
- s. 102:** A theory of art must allow us to conceive of and talk about all art, not just good art. Some philosophers insist, however, that to *be* a work of art is to be valuable in some way or in some degree. Of course, the expression 'work of art' can be used in an evaluative way. When, for example, someone says (with indicated emphasis and pausing), '*This* (pause) is a *work* (pause) of *art*'. That person is making an evaluative remark. There is, however, a *basic*, classificatory sense of 'work of art' that is the primary target of the philosophy of art. It should perhaps also be noted that, while the activity of making art is a valuable kind of activity, not every product of a valuable kind of activity needs to be valuable.
Dickie (1995) s. 110.
- s. 105:** Thus, the 'classificatory' sense of 'tin-opener' (which ignores an object's ability to function, and therefore covers would-be and broken tin-openers as well as the functioning variety) is parasitic on the 'evaluative' sense which only covers those which actually work. The same holds good for any other functional artifacts.
Rowe (1991) s. 216.
- s. 108/f.n. 341:** The final, or at least my most recent, version (...).
Dickie (2000) s. 228.

s. 108: According to the new version it is clear that not everything can become a work of art.

Dickie (1997a) s. 12.

Forkortelser

<i>AJP</i>	-	<i>Australasian Journal of Philosophy</i>
<i>APQ</i>	-	<i>American Philosophical Quarterly</i>
<i>ASP</i>	-	<i>Aristotelian Society Proceedings</i>
<i>BJA</i>	-	<i>The British Journal of Aesthetics</i>
<i>JAAC</i>	-	<i>The Journal of Aesthetics and Art Criticism</i>
<i>JP</i>	-	<i>The Journal of Philosophy</i>
<i>NET</i>	-	<i>Nordisk Estetisk Tidsskrift</i>
<i>NFT</i>	-	<i>Norsk Filosofisk Tidsskrift</i>
<i>PR</i>	-	<i>Philosophical Review</i>
<i>SJP</i>	-	<i>Southwestern Journal of Philosophy</i>

Oppslagsverk

- A Companion to Aesthetics*, David Cooper (red.), Blackwell Companions to Philosophy, Oxford/Cambridge 1995.
- Bokmålsordboka*, Marit Ingebjørg Landrø og Boye Wangensteen (red.), (5. opplag) Universitetsforlaget, Oslo 1990.
- Dreyers Kunstleksikon*, Bjarne Jørnæs og Peter Michael Hornung (red.), Dreyers Forlag A/S, Oslo 1989.
- Engelsk-Norsk ordbok*, Bjarne og Torkjell K. Berulfsen, Kunnskapsforlaget, (4. utg., 2. opplag) Aschehoug og Gyldendal, 1984.
- Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, (4. utg., 2. opplag) Oxford University Press, Oxford 1990.
- Politikens Filosofileksikon*, Poul Lübcke (red.), (4. opplag) Politikens Forlag A/S, København 1990.
- Vor Tids Filosofi. Videnskap og sprog*, Poul Lübcke (red.), (4. opplag) Politikens Forlag A/S, København 1991.

Litteraturliste

- Aagaard-Mogensen, Lars** (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Alexander, Hubert G.**: "On Defining in Aesthetics", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Baldwin, Thomas**: *G. E. Moore*, i Ted Honderich (red.): *The Arguments of the Philosophers*, Routledge, London/New York 1992.
- Beardsley, Monroe C.**: "Is Art Essentially Institutional?", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Binkley, Timothy**: "Deciding About Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Blizek, William L.**: "An Institutional Theory of Art", *BJA* (jf. *Forkortelser* s. 135), vol. 14, 1974, ss. 142-150.
- Cassirer, Ernst**: "Art", i Morris Weitz (red.): *Problems in Aesthetics*, The Macmillan Company, New York 1963.
- Cohen, Marshall**: "Aesthetic Essence", i M. Black (red.): *Philosophy in America*, Cornell University Press, Ithaca 1965.
- Cohen, Ted**: "A critique of the institutional theory of art: the possibility of art", i Dickie & Sclafani (red.): *Aesthetics: A Critical Anthology*, St. Martin's Press, New York 1977.
- Danto, Arthur**: "Artworks and Real Things", *Theoria*, 1973, ss. 1-17.
- Danto, Arthur**: "Transfiguration of the Commonplace", *JAAC*, vol. 33, 1974 /75, ss. 139-148.
- Danto, Arthur**: "The Artworld", i Joseph Margolis (red.): *Philosophy Looks at the Arts*, (rev. utg.) Temple University Press, Philadelphia 1978.
- Danto, Arthur**: *Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1981.
- Davies, Stephen**: "Dickie's Institutional Theory of the Definition of Art", *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca/London 1991.
- Dawson, Sheila**: "'Distancing' as an Aesthetic Principle", *AJP*, 1961, ss. 155-174.
- Dickie, George**: "Defining Art", *APQ*, vol. 6, 1969, ss. 235-256.
- Dickie, George**: *Aesthetics: An Introduction*, Pegasus, Indianapolis 1971.
- Dickie, George**: "Defining Art II", i Lipman (red.): *Contemporary Aesthetics*, Allyn and Bacon, Boston 1973. (I fotnotene: 1973a)
- Dickie, George**: "The Institutional Conception of Art", i B. Tilghman (red.): *Language and Aesthetics*, University Press of Kansas, Lawrence 1973. (I fotnotene 1973b)
- Dickie, George**: *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, London 1974.

- Dickie, George:** "A Reply to Professor Margolis", *JAAC*, vol. 34, 1975, ss. 229-231.
- Dickie, George:** "A response to Cohen: the actuality of art", *ACA*, 1977, ss. 196-201.
- Dickie, George:** "An Earnest Reply to Professor Stalker", *Philosophia*, vol. 8, 1979, ss. 713-718.
- Dickie, George:** "The New Institutional Theory of Art", *Proceedings of the Eight International Wittgenstein Symposium*, Wien 1983.
- Dickie, George:** "Stolniz's Attitude: Taste and Perception", *JAAC*, vol. 43, 1984/85, ss. 195-203.
- Dickie, George:** "Evaluating art", *BJA*, vol. 25, 1985, ss. 3-16.
- Dickie, George:** "Why Not the Both?", *JAAC*, vol. 45, 1987, s. 297.
- Dickie, George:** *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia 1988.
- Dickie, George:** "Reply to Ryckman", *JAAC*, vol. 47, 1989, s. 177. (I fotnotene 1989a)
- Dickie, George:** "Reply to Stecker", i Dickie, Sclafani & Roblin (red.): *Aesthetics: A Critical Anthology*, (2. utg.) St. Martin's Press, New York 1989. (I fotnotene 1989b)
- Dickie, George:** om "definition of 'art'", i David Cooper (red.), *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Companions to Philosophy, Oxford/Cambridge 1995.
- Dickie, George:** *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston, Illinois 1997. (I fotnotene 1997a)
- Dickie, George:** *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*, Oxford University Press, New York/Oxford 1997. (I fotnotene 1997b)
- Dickie, George:** "Wollheim's Dilemma", *BJA*, vol. 38, 1998, ss. 127-135.
- Dickie, George:** "Art and Value", *BJA*, vol. 40, 2000, ss. 228-241.
- Elton, William** (red.): *Essays in Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford 1959.
- Feagin, Susan L.:** "On Defining and Interpreting Art Intentionalistically", *BJA*, vol. 22, 1982, ss. 65-77.
- Fine, Artor:** anmeldelse av Dickie (1997a), *Nous*, 1986, ss. 281-282.
- Frege:** "On Sinn and Bedeutung", i Michael Beaney (red.) *The Frege Reader*, Blackwell, Oxford 1997.
- Gallie, W. B.:** "The Function of Philosophical Aesthetics", i Elton (red.), *Aesthetics and Language*, Basil Blackwell, Oxford 1959.
- Gardner, S.:** om betegnelsen 'Aesthetics', i N. Bunnin og E. Tsui-James (red.): *The Blackwell Companion to Philosophy*, Oxford 1996.
- Glickman, J.:** "Creativity in the Arts", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Goodman, Nelson:** *Languages of Art*, Oxford University Press, London 1969.
- Hanfling, Oswald:** "The Problem of Definition", i Oswald Hanfling (red.): *Philosophical Aesthetics: An introduction*, Blackwell/The Open University Press, Oxford/Cambridge 1992.

- Hanfling, Oswald:** “The Institutional Theory: A Candidate for Appreciation?”, *BJA*, vol. 39, 1999, ss. 189-194.
- Heidegger:** “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Frankfurt 1950.
- Heidegger:** “On the Origin of the Work of Art”, i A. Hofstadter & Richard Kuhn (red.): *Philosophies of Art and Beauty: Selected Readings in Aesthetics from Plato to Heidegger*, The Modern Library, New York 1964, ss. 649-701.
- Holgernes, Bjørn:** “Kunstverkets opprinnelse – kontekst og interpretativ kommentar”, filosofisk institutt, Universitetet i Bergen.
- Hospers, John:** *Introductory Readings in Aesthetics*, The Free Press/Collier Macmillian Limited, New York/London 1969.
- Iseminger, Gary:** “Appreciation, the Artworld, and the Aesthetic”, i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Janik, Alan & Toulmin, Stephen:** *Wittgenstein's Vienna*, Simon & Schuster, New York 1973.
- Johannessen, Kjell S.:** ”Den institusjonelle kunstanalysen”, *NFT*, nr. 2, 1977.
- Johannessen, Kjell S.:** *Kunst og kunstforståelse*, Universitetsforlaget, Bergen 1978.
- Johannessen, Kjell S.:** *Kunst, språk og estetisk praksis*, filosofisk institutt, Universitetet i Bergen 1984.
- Johannessen, Kjell S.:** *Tradisjoner og skoler i moderne vitenskapsfilosofi*, (5. Oppl.) Sigma Forlag A.S, Bergen 1989.
- Johannessen, Kjell S.:** ”Begrepdannelsens uhåndgripelige mangfold”, filosofisk institutts skriftserie, Universitetet i Bergen, Bergen 1997.
- Kenyon, Nicholas:** forord til innspillingen av Pergolesi: *Stabat Mater*, Deutsche Grammophon, 1985.
- Kivy, Peter:** “From Literature as Imagination to Literature as Memory: A Historical Sketch”, i Robert J. Yanal (red.): *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1994.
- Kjørup, Søren,** “Art Broadly and Wholly Concieved”, i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Levinson, Jerrold:** “Defining Art Historically”, *BJA*, vol. 19, 1979, ss. 232-250.
- Levinson, Jerrold:** anmeldelse av Dickie (1997a), *PR*, vol. 96, 1987, ss. 141-146.
- Lord, Catherine:** “Indexicality, not Circularity: Dickie's New Definition of Art”, *JAAC*, vol. 45, 1986/87, ss. 229-232.
- Lüdeking, Karlheinz:** *Analytische Philosophie der Kunst*, Altenäum, Berlin 1987.
- Lyas, Colin:** “Aesthetic and Personal Qualities”, *ASP*, 1971/72, ss. 171-193.
- Lyas, Colin:** anmeldelse av Dickie (1971), *BJA*, vol. 13, 1973, ss. 81-83.

- Lyas, Colin:** "Danto and Dickie on Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Mandelbaum, M.:** "Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts", *APQ*, vol. 2, 1965, ss. 219-228.
- Margolis, Joseph** (red.): *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, Charles Scribner's Sons, New York 1962.
- Margolis, Joseph:** *The Language of Art and Art Criticism*, Wayne State University Press, Detroit 1965, ss. 37-47.
- Margolis, Joseph:** anmeldelse av Dickie (1974), *JAAC*, vol. 33, 1974/75, ss. 341-345.
- Margolis, Joseph:** "Works of Art Are Physically Embodied and Culturally Emergent Entities", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Matraves, Derek:** "The Institutional Theory: A Protean Creature", *BJA*, vol. 40, 2000, ss. 242-250.
- McFee, Graham:** anmeldelse av Dickie (1997a), *BJA*, vol. 26, 1986, ss. 72-74.
- Meyer, Siri:** "Institusjonsbegrepet som tolkningskontekst", *NET*, nr. 1, 1988, ss. 50-65.
- Moore, G. E.:** *Principia Ethica*, Cambridge University Press, Cambridge 1903.
- Moore, G. E.:** *A Reply to My Critics*, i Schlipp (red.), *The Philosophy of G. E. Moore*, Evanston, Chicago 1942.
- Moore, G. E.:** *Lectures on Philosophy*, C. Lewis (red.), Allen & Unwin, London 1966.
- Næss, Arne:** *Filosofiens historie 2. Fra renessansen til vår tid*, (6. utg., 2. opplag) Universitetsforlaget AS, Oslo/Bergen/Stavanger/Tromsø 1985.
- Osborne, Harold:** *Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction*, Longmann, London 1968.
- Osborne, Harold:** "What is a Work of Art?", *BJA*, vol. 21, 1981, ss. 3-11.
- Rowe, M. W.:** "Why 'Art' doesn't have two Senses", *BJA*, vol. 31, 1991, ss. 214-221.
- Russell, Bertrand:** *History of Western Philosophy and its Connection with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to The Present Day*, (2. utg., 4. opplag) Routledge, London 1994.
- Ryckman, T. C.:** "Dickie on artifactuality", *JAAC*, vol. 50, 1989, ss. 175-177.
- Schlesinger, George:** "Aesthetic Experience and the Definition of Art", *BJA*, vol. 19, 1979, ss. 167-176.
- Scholz, Barbara C.:** "Rescuing the institutional theory of art: implicit definitions and folk aesthetics", *JAAC*, vol. 55, 1994, ss. 309-325.
- Schultz, Robert:** "Does Aesthetics Have Anything to do with Art?", *JAAC*, vol. 36, 1977/78, ss. 429-440.
- Sclafani, Richard J.:** "'Art' and Artifactuality", *SJP*, 1970, ss. 105-108.

- Sclafani, Richard J.:** "Art as a Social Institution: Dickie's new Definition", *JAAC*, vol. 32, 1973/74, ss. 111-114.
- Sclafani, Richard J.:** "The Theory of Art", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Sharpe, Robert A.:** anmeldelse av Dickie (1971), *Mind*, vol. 83, 1974, ss. 459-460.
- Shusterman, Richard:** *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford/Cambridge 1992.
- Silvers, Anita:** "The Artworld Discarded", *JAAC*, vol. 34, 1976, ss. 441-454.
- Stecker, Robert:** "The end of an institutional definition of art", *BJA*, vol. 26, 1986, ss. 124-132.
- Svendsen, Lars Fr. H.:** *Kunst. En begrepsavvikling*, Universitetsforlaget, Oslo 2000.
- Sätelää, Simo:** *Aesthetics as Grammar: Wittgenstein & Post-Analytic Philosophy of Art*, Doktoravhandling ved estetiska institutionen, Uppsala Universitet, Uppsala 1998.
- Tilghman, Ben:** "Artistic Puzzlement", i Lars Aagaard-Mogensen (red.): *Culture and Art*, Midtfyns Bogtryk, Ringe 1976.
- Walton, Kendall:** anmeldelse av Dickie (1974), *PR*, vol. 86, 1977, ss. 97-101.
- Weitz, Morris (red.):** *Problems in Aesthetics*, (3. utg.) The Macmillian Press, New York 1963.
- Weitz, Morris:** "The Role of Theory in Aesthetics", i Beardsley og Schneller (red.): *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Dickenson's Publishing Company Incorporated, Belmont, California 1967.
- Wieand, Jeffery:** "Can There Be an Institutional Theory of Art?", *JAAC*, vol. 39, 1980/81, ss. 409-417.
- Wieand, Jeffery:** anmeldelse av Dickie (1997a), *JAAC*, vol. 44, 1985/86, ss. 80-82.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Cyril Barrett (red.), University of California Press, Berkely/Los Angeles 1966.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Filosofiske undersøkelser* (overs. Mikkel B. Tin), Pax, Oslo 1997.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Den Ukjente Dagboken* (overs. Knut Olav Åmås), Spartacus Forlag A/S, Oslo 1998.
- Wollheim, Richard:** "The Institutional Theory of Art", *Art and Its Objects: With Six Supplementary Essays*, (2. utgave) Cambridge University Press, Cambridge/New York 1980.
- Yanal, Robert J.:** anmeldelse av Dickie (1974), *BJA*, vol. 16, 1976, ss. 174-176.
- Yanal, Robert J. (red.):** *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*, The Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 1994.
- Zaine, Tommie:** "Dickie's Institutional Analysis of Art: A Critique from the Perspective of Literary Art", i Lars-Olof Åhlberg & Tommie Zaine (red.): *Aesthetic Matters: Essays presented to Göran Sörbom on his 60th Birthday*, Uppsala Universitet 1994.

Ziff, Paul: “Art and the ‘Object of Art’”, i Elton (red.): *Æsthetics and Language*, Basil Blacwell, Oxford 1959.

Åhlberg, Lars-Olof: “Concepts and Conceptions of Art”, *NET*, nr. 10, 1993, ss. 127-155.

Åmås, Knut Olav: forord, i Ludwig Wittgenstein: *Den ukjente dagboken* (overs. Knut Olav Åmås), Spartacus Forlag A/S, Oslo 1998.