

***GOD SMAK – DÅRLIG SMAK –
ELLER KITSCH?***

AV

HANNA CECILIE SKURDAL

HØSTEN 2006

MASTEROPPGAVE I SOSIOLOGI

INSTITUTT FOR SOSIOLOGI OG SAMFUNNSGEOGRAFI

UNIVERSITETET I OSLO

INNHold:

1.0.0 FORORD	1
1.1.0 INNLEDNING	1
1.2.0 DEFINISJONSHISTORIKK	2
1.2.1 PROBLEMSTILLING	3
1.3.0 TEORISTUDIEN	6
1.3.1 TEORETISKE RAMMER	7
1.3.2 PRODUKSJON	8
1.3.3 DISTRUBIERING	9
1.3.4 KONSUM	11
1.4.0 OPPGAVENS STRUKTUR	14
2.0.0 SMAKENS NATUR	15
2.1.0 SMAKEN OG FORESTILLINGSFØLELSENE	15
2.2.0 SMAKSDEFINERING	20
2.3.0 SMAKEN SOM REN OG UREN	21
2.4.0 KANT OG SMAKEN SOM FELLES	22
2.5.0 SMAK I RELASJON TIL SANSENE OG REFLEKSJON	22
2.6.0 SMAKEN OG LIVSKRAFTEN	23
2.7.0 SMAKENS BEGRENSNING	23
3.0.0 DISTINKSJONEN	25
3.0.1 SMAKEN SOM EN SOSIAL VERDEN	26
3.0.2 HABITUS OG DEN STRUKTURERENDE PERSONLIGHET	26
3.0.3 FELTET OG KAPITALEN	27
3.0.4 PIERRE BOURDIEUS FREMSTILLING	29
4.0.0 METODE	31
4.0.1 INNSAMLING OG BRUK AV EMPIRISK MATERIALE	31
4.1.0 PRODUKSJONEN	31
4.2.0 DISTRUBIERINGEN	32
4.3.0 KONSUMET	35
4.4.0 GJENNOMFØRINGEN AV KONSUMDEL	36
4.5.0 EMPIRISKE FUNN	38
4.5.1 EMPIRIENS BEGRENSENINGER OG MULIGHETER	40

5.0 FORTELLINGENE OG FANTASIENE OM NERDRUM OG KOONS	43
5.1.0 ODD NERDRUM	43
5.1.1 HVEM ER JEG?	43
5.1.2 HVA SKAPER JEG?	45
5.1.3 HVEM HENVENDER JEG MEG TIL?	46
5.2.0 JEFF KOONS	48
5.2.1 HVEM ER JEG?	48
5.2.2 HVA LAGER JEG?	50
5.2.3 HVEM TALER JEG TIL?	52
5.3.0 NERDRUM OG JEFF KOONS - EN OPPSUMMERING	55
6.0.0 DISTRUBIERING AV NERDRUM OG KOONS	57
6.0.1 ODD NERDRUMS RETROUTSTILLING	57
6.1.0 HVORFOR ODD NERDRUM UTSTILT?	58
6.2.0 HVA KAN MAN VENTE SEG (NERDRUM)	60
6.3.0 PRESSEMØTET TORS DAG 24.09.98	61
6.4.0 ODD NERDRUM OG PRESSEMØTET	62
6.5.0 PRONUTATIO – NERDRUM FORSVINNER	65
6.6.0 'HISTORIEFORTELLER OG SELVAVSLØRER'	69
6.7.0 ÅPNINGSDAGEN 25.09. 1998	73
6.8.0 HVA HANDLER BILDENE OM?	75
6.9.0 SAMMENDRAG	78
7.0 RETROUTSTILLING MED JEFF KOONS	79
7.1.0 HVORFOR JEFF KOONS UTSTILT?	79
7.2.0 ÅPNINGSDAGEN 04.09.04	83
7.3.0 PRONUNTIO – TILGJENGELIGHET	87
7.4.0 HVA FÅR MAN UT AV KULTURBEGIVENHETEN	92
7.5.0 HVA HANDLER BILDENE OM?	95
7.6.0 INTRODUKSJONSVEGGTEKST OM 'JEFF KOONS	97
7.7.0 VEGGTEKSTER RUNDT OBJEKTENE TIL JEFF KOONS	97
7.8.0 SAMMENDRAG	103
8.0.0 KONSUM AV VELLYKKET DÅRLIG SMAK	105
8.1.0 SMAKEN OG VIRKELIGHETSFORANKRING DEL 1	107
8.2.0 SMAKEN OG FØLELSENE - DEL 1	110
8.3.0 SMAKEN OG DET GODE	112

8.4.0 SMAKEN OG ERFARINGER – DEL 1	118
8.5.0 SMAKEN OG ERFARINGER - DEL 2	120
8.6.0 SMAKEN OG SELVAVSLØRINGEN AV FØLELSSELIVET	122
9.0.0 DEN UTOPIISKE KONSTRUKSJON AV SMAK	129
9.1.0 DÅRLIG SMAK OG MORAL	130
9.2.0 UTOPIA – KROPP OG SJEL INTEGRERT	132
10.0.0 KITSCH OG CAMP – DIREKTE OG SELVBEVISST	133

1.0.0 FORORD

Da temaet i denne oppgaven til tider er komplisert å følge, har jeg valgt å gi en så detaljert *steg for steg* beskrivelse av prosessen som overhode tillatt i et innledningskapittel i masteroppgave i sosiologi.

'*God smak – Dårlig Smak eller Kitsch*' vil prøve å finne spor av avsmak for gjenstander som pirrer lysten med rå og vulgær smak¹. Den ønsker å studere en avsky for dårlig smak, en refleksjon mot sansenes smak, en distinksjon og en kamp for å finne den gode vilje. Den vil omhandle den rene og respektfulle smak i den urene og nedlatende smak - en renselse av det urene. Oppgaven vil søke ut konstruktive perspektiver som kan ses på som en kritisk analyse av den sosiologiske kritikken om den estetiske dømmekraft. Det er derfor en vurdering av smakshierarki og symbolske objekter, som ikke behøver være av samme mynt.

Dette er en kritisk analyse av den sosiologiske kritikk av persepsjon om kunst - og en hyllest til dommeren.

¹ Bourdieu, Pierre 1995: 253

1.1.0 INNLEDNING

To tungvektene på den internasjonale kunstarena - Jeff Koons og Odd Nerdrum - er anerkjent av kunstinstutisjonen og det eksklusive kretsløp¹. Begge erklærer seg selv som produsenter av *dårlig smak*, populært kalt *det vulgære*. Koons og Nerdrum spiller på det brede publikum som er åpent for en sansing, for det som er lettvinnt og gir umiddelbare gleder². Det gjelder objekter som tilskueren umiddelbart tiltrekkes av, og de får ofte betegnelsen '*kitsch*'².

Kitschfenomenet blir i estetikk og sosiologi beskrevet som en folkelig kulturell handlingsmåte, og tilnærmingen til kitsch-objektene blir gjennom sin enkelhet gjerne definert som *naiv*.

Både Odd Nerdrum og Jeff Koons har hatt retroutstillinger i et godt etablert kunstmuseum i det eksklusive kretsløp i Norge. Det heter Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst og ligger i Oslo.

Koons og Nerdrum, som sosiale fenomen, hevder at det de lager er dårlig smak. Samtidig lykkes de på utstillinger og i mediadekning. De er derfor også interessante for en empirisk analyse om smak.

1 Solhjell, Dag 1995: 58-59

2 Bourdieu, Pierre 1995: 250, 103

1.2.0 DEFINISJONSHISTORIKK

Odd Nerdrum er kjent som en figurativ maler i den gammelmesterlige Rembrandt-tradisjonen. Bildet 'Solen vender tilbake' er malt i perioden 1986 – 1995, og 'Tvillingene' i 1998 er begge gode eksempler på hans malemåte.

Odd Nerdrum gikk fra å være kunstner til å bli kitsch-maler i 1998, og definerte seg selv slik ved åpningen av retroutstillingen 'Malerier – 1978 - 1998' i Astrup Fearnley Museet i 1998: *"Kitsch er lidenskapens uttrykksform, på alle nivåer, og ikke sannehtens tjener. En godt malt Madonna overgår derfor det hellige. Sannheten overlater kitschen til kunsten."* (Utdrag fra 'Kitsch tjener livet' av Odd Nerdrum).

Jeff Koons er kjent som en "kitschy pop-kunstner, med en historie som tidligere børsmegler på Wall Street. Etter dette ble han skaperen av "Warhole-aktige" 'readymades' med sterk påvirkning fra massekonsumet . (Han er også kjent som elsker, mann og eksmann av tidligere pornostjerne Cicculina.) 'Michael Jackson and Bubbles' er produsert i 1988 av mesterhåndverkere, og ikke ham selv. Figuren er i porselen. ' Ilona on Top er produsert i 1990 der Koons og hans kone Cicculina er fotografisk plassert i olje på lerret. Jeff Koons har siden slutten av 1980 tallet hatt merkelappen kitsch ved seg¹, og da særlig etter "Banality", utstillingen av 'Bubbles' i New York 1988, da flere kritikere kategoriserte Koons som kitsch, ('Koonstneren' av Anders Gjesvik, *Dagens Næringsliv* 21/08/2004).

Jeff Koons og hans estetiske objekter befinner seg i den kunstneriske tradisjon som jobber med trivielle hverdagsobjekter, såkalte 'readymades', og han er i kreativ dialog med Marcel Duchamp og Andy Warhole¹. Under Jeff Koons retroutstilling 'Jeff Koons' på Astrup Fearnley Museet i 2004 oppsto det imidlertid et sterkt brudd med kitschdefinisjonen da Koons ble omtalt som *appropriasjons-kunstner* av direktør Gunnar B. Kvaran. I følge Kvaran fremstiller Koons hverdagslige objekter og bilder ved å *"gjenskape objekter basert på folkelig estetiske preferanser eller ideer, ofte omtalt som kitsch, men alltid på et høyt nivå med*

*hensyn til materiell perfektjon og overlegen originalitet”*¹. I produksjonene der Koons kopierer stilarter fra rokokko og barokk ’approprierer’ han ikke objektene, men bearbeider eller approprierer i stedet folks smak¹. I de seneste produksjonene fra Koons fremstiller han nye objekter og motiver ved å appropriere. Det betyr at han tilegner seg former og motiv som han setter sammen til nye, merkelige motiv.

Nerdrum erklærer seg som kitschmaler, slik Hermann Broch omtaler Wagner og Tchaikovsky som kitsch fordi *”arbeidene involverer stort drama og komplekst tema, samt er vakkert utført. Dette er dualiteten av kitsch på et høyere nivå”*². Odd Nerdrum er selverklært kitschmaler, mens Koons, inntil 2004, ble erklært kitsch av kunstverden. Erklæringene kommer fra kunstinstitusjoner, media og publikum.

Koons kan av enkelte være assosiert med den kitsch som oppfattes som: *”Sentimentality or vulgarity, - often pretentious bad taste, especially in the arts. When money tries to buy beauty it tends to purchase a kind of courteous kitsch”* (sitat av William H.Gass hentet fra internett). Odd Nerdrum hevder at Koons ikke er ’kitsch’ men ’camp’². Den tradisjonelle definisjonen av ’camp’ er: *”Camp is essentially something that is so bad – that it’s good”*. Camp, -som kan ligne på den ovenfornevnte definisjon av kitsch, - er et nokså nytt fenomen, og det brukes stadig oftere i kunstverden³.

Kunsthistoriker Paul Grøtvedt forteller i Dagens Næringsliv, 14.12.04: *”Han (Koons) er en amerikansk kunstner i toppsjiktet, (han) får syvsifrede summer for produktene sine og er svært kontroversiell i hjemlandet. I visse henseender minner han om vår egen Odd Nerdrum, bare med motsatt fortegn. Nerdrum er en betydelig kunstner som gjerne vil være kitschmaler, Koons er en kitschmaker som streber etter å være en betydelig kunstner. Koons snobber oppover, Nerdrum snobber nedover.”*

1 AF Katalog 2004: 10, 10, 10, 8

2 Nerdrum, Odd et al 2001: 14, 20

3 Rolness, Kjetil 1999: 25

1.2.1 PROBLEMSTILLING

Jeg har ønsket å utforske den dårlige smaken mest mulig i bredden. Siden utgangspunktet for undersøkelsen er retroutstillingene av Nerdrum i 1998 og Koons i 2004 på Astrup Fearnley

Museet er det snevret inn til et metodisk forsvarlig fokus. Fokus vil ha en bredde som omfavner vulgære smaksdommer gjort av kitschprodusentene selv. Rundt det vil det i denne oppgaven være analyser av kitschmalerier og kitschobjekter, av kunstinstitusjonen Astrup Fearnley Museets forvaltning av retroutstillingene, av media og kritikernes konsum av utstillingene, og av ulike publikumssegments konsum av bilder utstilt.

Oppgaven har følgende hovedproblemstilling:

Hvordan produseres, distribueres og konsumeres dårlig smak i lys av Odd Nerdrum, Jeff Koons, den norske kunstinstitusjonen og publikum?

Denne problemstillingen omfatter følgende del problemstillinger:

- Hvordan produseres, distribueres og konsumeres den dårlige smak, og hva krever det av kunnskap?
- Hva kjennetegner den dårlige smak?
- Vil objektene til Nerdrum og Koons gi en fornøyelse som på et høyere nivå forvandles fra å være vulgær til å bli fortellinger og fantasier om noe finere og høyere i kulturen¹?
- Vil det som kalles dårlig på det norske kunstfeltet kunne bli noe bra? Vil den vulgære smak ha en relasjon til hverdagslivet¹?
- Vil denne relasjonen inneha moralske funksjoner? Hva kan være av moralsk verdi i den dårlige smaken? Hvordan kan den vise seg som refleksjon i publikum?
- Hvordan konstrueres tankeskjemaene til de som leser naivt?

Problemstillingene vil fordeles på følgende områder:

Jeg vil utforske den dårlige smaken i sin *bredde* med fokus i Astrup Fearnley Museets to retroutstillinger.

I del 1 av oppgaven redegjøres det for produksjondelen av Koons og Nerdrums kitschaktige objekter. Selv om produksjonen er delvis uavhengig kunstfeltet, tolker jeg det likevel som at produsentene befinner seg i kunstinstitusjonen².

Fokus her er rettet mot om de definerer seg som skapere av det gode eller dårlige i kunstverden, og hvordan dette er rettet mot ulike lesegrupper i samfunnet. Snakker de til det gode publikum, - også kalt det fine eller verdige publikum, eller snakker de til det vulgære publikum - gjerne kalt det dårlige eller mindreverdige publikum? I denne oppgaven er dette

publikum representert ved Pierre Bourdieus skille mellom de kultiverte og de ikke-kultiverte lesere¹.

I del 2 av oppgaven vil *distribueringen* bli forstått som Astrup Fearnley Museets symbolske formidling² under Koons' og Nerdrums retroutstillinger. Fokus vil her være på hvordan Astrup Fearnley Museet definerer 'kitschprodusentene' og 'kitschobjektene', og om det snakkes til det gode eller vulgære publikum på ulike måter. Dette tolker jeg som et språk som er innenfor kunstfeltets legitimitet og verdisystem.

I del 3 vil oppgaven redgjøre for den generelle lesing av Nerdrums malerier og Koons bilder. Betrakning av kunst eller kitsch er et viktig ledd i sosiale og kulturelle ritualer² som er på kunstfeltet. *Konsumet* vil tolkes i lys av hvordan det gode og dårlige publikum gir sin dom. I tillegg til den høye og lavkulturelle lesegruppe, har jeg tatt med en gruppe med såkalte naive kjennetegn: barn på 7 år. De skal tolkes som tilsynelatende ikke-sosialiserte i forhold til sosiale og kulturelle rituale¹. De vil tolkes som direkte – utopisk lesende gruppe, (- min tolkning av Meyer's betegnelse av den 'objektive og eksterne' leser)³, og er tatt med som eksempel på en mulig utopisk 'base' utenfor kunstfeltets dominerende verdisystem.

I lys av del 1, der Odd Nerdrum og Jeff Koons gir en presentasjon av seg selv som produserende subjekter i en kunstverden, er de empiriske eksemplene hentet inn gjennom bøker, manifest og utstillingskataloger. Dette handler om Odd Nerdrums og Jeff Koons' presentasjon av seg selv som subjekter i det norske kunstfeltet i anledning retroutstillingene hos Astrup Fearnely Museet i 1998 og 2004.

I henhold til distribuerings-vinklingen i oppgaven er empirien utstillingsmaterieell formidlet av Astrup Fearnley Museet. Dette materiellet, tekstene, skal i denne oppgaven tolkes ved hjelp av Dag Solhjells retoriske lære fra '*Formidler og Formidlet*' (2001), som paratekster, veivisere og påpekninger til de høye og lave kulturelle verdier, (topos), i museums konteksten⁴. I denne distribueringsprosessen vil vi også se hvordan redaktørene bestemmer om noe er bra eller dårlig i form av en autorisert verdidom⁴. De utstilte objektene hos Astrup Fearnley Museet vil også forstås som tekster som også befinner seg i en kontekst⁴, og kontekstene kan være henvisning til andre kontekster, som f.eks. kunstnere, kunstverk, retninger og plassering i tid⁴.

Når det gjelder konsumvinklingen, er empirien hentet inn gjennom samtaleintervju med masterstudenter i kunsthistorie og økonomi, samt barn på syv år. Intervjuene er gjort ved hjelp av et utvalg av bilder fra Nerdrum og Koons retroutstillinger.

I de tre delene nevnt ovenfor utfolder valg av kulturell verdi seg. Det vil vise topoi som i denne oppgaven befinner seg i ”*det sted talerene finner sine argumenter, og om de argumenter, synspunkter eller poeng som befinner seg der*”⁴, og som kan hjelpe å identifisere ulike kvaliteter ved den dårlige smak. Henvisningene kan også bidra til å identifisere ulike belønningssystemer og lesekrav i den dårlige smaken.

Ettersom denne studien vil fokusere med et kritisk blikk på strukturellt betingete objekter i produksjonen, distribusjonen og konsumet av dårlig smak, vil språket og tekstene analyseres som et uttrykk for gjensidighets- og motsetningsforhold. Dette motsetnings- og kanskje konfliktfylte forhold avdekkes best i denne kontekst med en kritisk lesning som definerer elementer og verdier satt opp mot hverandre. Jeg begrunner dette med at tekstene står i forhold til andre tekster, som f.eks. kunstretninger og epoker. Det er derfor ikke bare interntekster som er tekst i forhold til hverandre, men trekk som kan henviser til topoi i språket, og som igjen kan være av ideologisk interesse⁴.

'God smak – Dårlig smak eller Kitsch' ønsker å avdekke hvordan den vulgære smak produseres, distribueres, og konsumeres. Ut fra teoretiske og empiriske funn stilles en vurderende interesse om hva dårlig smak egentlig er.

1 Boudieu, Pierre 1995: 103, 37, 222

2 Solhjell, Dag 1995: 22, 22, 22 3 Meyer, Siri 1993: 45

4 Solhjell, Dag 2001: 26, 23, 26, 26, 56, 245

1.3.0 TEORISTUDIEN

I lys av problemstillingen skal den dårlig smak avdekkes med to faktorer: *smakshandling / lesningen* som er erkjennelse hos tilskuer og maler, og det *strukturelle underlaget for erkjennelsen*. Dette kan også tolkes som veien til *skjønnheten*, samt *hva som er sannhet* i det som *blir sett*. Ettersom en teoretisk ramme kan avdekke det strukturelle underlaget for erkjennelsen - det skjønnne og sanne bak motivet, anser jeg til Pierre Bourdieus pioner arbeid som en viktig teoretisk ramme. Fordi *'Distinksjonen'*, (Bourdieu, Pierre 1995), er en bok om estetikk og sosiologi, (Immanuel Kant + Pierre Bourdieu), er den et godt utgangspunkt for en

masteroppgave i estetisk sosiologi. En sosial problemstilling om smakshandlinger, der Immanuel Kant og hans teorier om veien til sannhet, skjønnhet, fornuft og føleser vil gjøre Bourdieus etiske teorier mer estetisk fruktbare. Moralen i Kant, vil også gjøre Bourdieus etiske teorier tydeligere i kunstkontekst.

1.3.1 TEORETISKE RAMMER

Problemstillingens tre-delning begrunnes gjennom teoristudien, men selv om tre-delingen er gjort på bakgrunn av et ønske om *bredde* i forskningen, vil jeg gå i dybden innen konsumdelen. Dette begrunner jeg med min store *interesse* for hvordan vi mennesker omgås bilder. Denne oppgaven vil utrede om mekanismer som man finner i produksjon, distribusjon og konsum rundt objekter som spiller på koder i den vulgære smak på en vellykket måte. Det er derfor jeg også valgte å fordype meg i begrepet 'dårlig smak'. Jeg ville se om det som er 'dårlig' kanskje ikke behøver å være så dårlig siden det lykkes på kunstfeltet. Jeg tolker videre den dårlig smak som en *ren* eller *uren* erkjennelse, (også forstått som smakshandling), av objektene til Nerdrum og Koons på kunstfeltet. Den dårlige smaken behøver dermed ikke være forstått som kun en erkjennelse som er *uren*, og derav uforfinet, men også *ren* forankret i et forfinet tankesett¹.

I henhold til teoristuiden har jeg har gjort et analytisk forbehold, for å gi en bedre teoretisk oversikt. Studien har hovedsakelig blick på Kant og Bourdieu, og det er et innhold med mange tekniske begrep, og derfor har begrepene fått en utvidet presentasjon i et eget kapittel.

I forkant av teoristudien, i kapittel 2, ' *Smakens Natur*', vil jeg redgjøre for begrep rundt erkjennelsesprosessen, med utgangspunkt i Imanuell Kants tredje og siste kritikk, ' *Kritikk av dømmekraften*' (Kant, Immanuel 1995, norsk utgave). Jeg trekker også frem i det strukturelle underlaget for erkjennelse, begrepene om kulturell kapital og habitus, forstått som vår objektiverte kroppsliggjøring av sosial og kulturell kompetanse fra Pierre Bourdieus verk, ' *Distinksjonen*', utgitt på Pax Forlag i 1995 .

Jeg har valgt å ikke gå så dypt inn i de andre teoretiske bidragsytere, noe som skyldes min egne ressurser og studiens begrensinger. Selv om de har fått en status som supplement, er de likevel høyst nødvendig for studiens komplementærhet. I delene om produksjon, distribusjon

og konsum nedenfor har jeg valgt å presentere de andre teoriene som har vært viktige som et supplement til studien.

1 Boudieu, Pierre 1995: 254

1.3.2 PRODUKSJON

I den første hoveddelen, *'Fortellingene og fantasiene om Nerdrum og Koons'*, der de presenterer seg selv som produserende subjekter i kunstinstutisjonen, har jeg valgt et viktig teoretiske bidrag: En artikkel av Siri Meyer fra boken *'Jeg?Refleksjoner over tekst, bilde og individ'*, 1993, som heter *'Fra utopisk til ironisk diskurs – TV-mediets representasjon av kunstnersubjektet'*. Ettersom dette er en masteroppgave i sosiologi, vil analysene av aktørene på kunstfeltet, produsentene Koons og Nerdrum, sees i møte med sosio og matrielle strukturer. I tradisjonen fra Schiller, Kant, Marx og Bourdieu, vil jeg se på subjektene som *"evig uforanderlig jeg"*, der kjernen går forut for all erfaring¹. Den romantiske tradisjonens store fortelling om subjektens splittelse, kropp fra sjel, handler også i moderne tid om å søke en forsoning med seg selv. Nerdrum og Koons sett som produserende subjekter kan tenkes å gå i oppløsning eller i forsoning med sine omgivelser.

Hvordan Koons og Nerdrum internaliserer og realiserer seg selv med å underlegge det ytre til noe indre¹, og hva intensjonen er, (hvis den eksisterer), bak verkene, vil vise seg i hvordan Nerdrum og Koons snakker om dem, og hvordan vi reagerer på dem. Hva som er veien til følelsene og hva som er veien til fornuften, (tolket av meg som erkjennelse), kan differensiere og berike problemstillingen når Meyers drøftning av Nerdrum som subjektets, representant i den utopiske diskurs, og Koons som subjektets representant for den ironiske diskurs, viser til verdier som dominerer i subjektens verden. Den utopiske diskurs blir definert av Meyer som en objektiv og ekstern vinkel, (tolket som Guds øye), der subjektene ønsker et forhold, (tolket av meg som forholdet mellom aktør og struktur), til det opprinnelige, forklart som en naturilstand. Jeg tolker denne tilstanden som *'før-sosialiseringen'*¹. Den ironiske diskurs blir definert av Meyer som en formålsrettet orden skapt av subjektets egen fornuft, (fremstilt av Meyer som universets herre), og som derved overflødiggjør en hver lengsel eller ønske etter noe ytre¹. Det utopisk emosjonelle er erstattet med en vending der fokuset heller ligger i bevisstheten om subjektets evne til fornuft og kritiske refleksjon¹. Denne bevisstheten er i henhold til Meyer ironisk, forklart av henne som en selvtilfreds og narcissistisk tilstand blottet

for melankoli, som defineres av Meyer som en ulykkelig bevissthet om subjektets splittelse¹. Dette vil tolkes av meg som ulike sinnstilstander, (forholdet mellom aktør og struktur), der det utopiske er en naiv innlevelse, mens den ironiske er distansert og selvbevisst¹. Dette vil tydeliggjøres i hvordan Koons og Nerdrum taler til verden, og det kan fortelle oss hvilket rom de snakker til - privat eller offentlig. Studien vil undersøke videre hvordan de definerer de objektene de skaper og hvilke retninger innen kunsthistorien referer de til. Hvem snakker de til?

Nerdrum og Koons' *'følelser om atskillelse'* vil i denne studien prøve å møte deres forsøk på forsoning i det norske kunstoffet, symbolisert og analysert som tap eller redning, død eller levende, natt eller dag, fortvilelse eller håp, og mørket eller lyset - når de forteller oss hvem de er, hva de skaper og hvem de taler til. Verdiene som kommuniseres, tolkes som credo. Jeg vil så spørre om hva som skal til for å nå erkjennelse av det rommet de henvender seg til og det de skaper.

Jeg vil også ha stor nytte av Dag Solhjells artikkel *'Den omvendte transfigurasjon – Koons, Nerdrum og kitsch'* som igjen har sitt utgangspunkt i den amerikanske kritiker og filosof Arthur Dantos bidrag *'The transfiguration of the Commonplace'* (2005) om temaet hverdagsobjekter som kunst. Fordi kunstoffet kan gi symbolsk ære til hverdagsobjekter utstilt, kan man også gjøre det motsatte: gjøre den vakre kunsten til noe kjedelig og overfladisk. Objektene til Nerdrum og Koons kan derfor gi fornøyer som på et metaplan forvandles fra å være vulgære goder til å bli fortellinger og fantasier om en distingvert og distingverende kultur². Spørsmålet er da om dette vil vise til en *"kontinuitet mellom kunsten og hverdagslivet, noe som innebærer at formen underordnes funksjonen"*²?

Disse estetiske verdidommer betegner noe som interessant eller banalt, og er avhengig av kunstinstutisjonen³.

1 Meyer, Siri 1993: 44, 44, 45, 58, 55, 61, 61

2 Boudieu, Pierre 1995: 103, 103

3 Solhjell, Dag 1995: 222

1.3.3 DISTRUBIERING

I det andre hovedperspektivet – *'Distribieringen av Nerdrum og Koons'* – vil jeg i samspill med Astrup Fearnley Museet undersøke prosessen rundt hvordan materielle gjenstander omformes til symbolske objekter, og hvordan det igjen bør konsumeres som opprinnelig og

ikke skal tjene god moral og smak. 'Distinksjonen' (1995) er et godt utgangspunkt som veileder om smaksdommer over estetisk og etiske handlinger, og slik kartlegges det høye og lave publikum. De estetiske objekter blir lest ved bruk av ulike kapitalformer og ved hjelp av henvisningene gitt av Astrup Fearnley Museet. De vulgære objekter, (Nerdums kitsch og Koons' kitsch\ appropiasjon), kan derfor øke innsikten i hvordan man forvandler verk til å bli noe sublimt og opphøyet¹.

I følge Immanuel Kant kjennetegnes den gode og rene smak som *interesseløs*, fremført som en avstandstagen, (standpunkttagen), der innstillingen til et objekt ikke skal vekke lyst, men behag. Sansenes behov, pirring og tilfredsstillelse må sjaltes ut, og er sansing altfor direkte, blir det stemplet som dårlig og vulgært². Lyst viser seg umiddelbart, behaget krever tid. Disse handlingene, som i høy grad også kan være følelser, kan være et middel som kan belyse noe om den distingverte væremåte som underkuer andre, og om dette innebærer en viss selvtvang. Det kan hjelpe å undersøke om det kultiverte og folkelige er betinget av hverandre gjensidig, og om hvordan publikums posisjon i det sosiale rom er i henhold til dette. I del 2 vil jeg utrede om det eksisterer gjeldende konflikter og kamp om smaksdommer mellom produsentene Koons og Nerdrum og distributøren Astrup Fearnley Museet².

Hegemoniet - i vår kontekst Astrup Fearnley Museet i samspill med Nerdrum, Koons og media, spiller på og om aksiomene, reglene og kodene, (tolket av meg som doxa). Gjennom hele studien vil vi oppleve hvilken smaksdom som dominerer hos produsentene, distributøren AF, konsumentene, publikum og media, og hvordan de ulike aktørene posisjonerer seg med et vokabular bestående av verdier. Aktørene - i vår kontekst kunstnere, kunstformidlere, kritikere og publikum - vil drøftes i motsetning av hverandre. Vi vil undersøke om de reproduseres ved en investering og tro, (tolket av meg som *illusio*), på verdisystemet, (tolket av meg som doxa), som igjen internaliseres og reproduseres¹. Dette er også kalt teorien om 'ortodoxien'¹. Dag Solhjells teori om kunstformidling, 'Formidler og Formidlet' (Solhjell, Dag 2001, Universitetsforlaget), vil berike problemstillingen angående hvorvidt skjønnhetsdommer betegnes i eksklusive former nedfelt i et 'kunst for kunsten skyld'-vokabular, der nytten er irrelevant³.

Da masteroppgavens problemstilling har Norge som kontekst, vil de teoretiske arbeidene til Dag Solhjell om *KunstNorge* (1995) være til god hjelp. Dag Solhjell har sin teoretiske ramme i Pierre Bourdieus teorier om det kulturelle felt, (Bourdieu, Pierre 1993: *The Field of Cultural*

Production). ”Kunstinstutisjonen er et helt sosialt og kulturelt system av mennesker og instutisjoner med ulike verdier som stadig skifter posisjoner, standpunkter og handleformer i et uoversiktlig, men likevel strukturelt samspill av konflikt og samarbeid.”⁴.

Kunstinstutisjonen er det sosiale og kulturelle mønster ’bak’ den formelle strukturen som kalles kunstsektor⁴. Denne studien vil ha det største fokus på kunstinstutisjonen, og følgende utsagn:

”Kunstnere produserer kunstverk som galleriene og andre distribuerer til kritikere og publikum som konsumerer objektene”⁴, tolket videre av meg som symbolske verdier i et rangsystem. Dette vil jeg definere som verdisystem, der det ene dominerer det andre.

Den norske kunstinstutisjonen er således et system av verdier som skal forvalte objekter om smak for allemenheten og det felles beste. Imidlertid kan ulike smaksdommer og objekter kan skape en ulik form for konflikt, og denne studien vil prøve å forstå om man kan se konflikten som en samfunnsverdi. Studien vil undersøke hvilke verdier, og hvorvidt det folkelige habitus, som kjennetegnes som ”resignert og ikke stolt av seg selv” – ”ikke verdig”, og som ”avfinder seg med sin smak” – ”uten refleksjon”², vil posisjonere seg som produkt av den norske kunstinstutisjonen. Det samme er gjeldende for det brede folkelige lag, som ikke fullt ut er resignert, men som prøver å legge god-viljen til, og derved forsøke å tilegne seg ’den bedre kultur’¹. Hvordan det eventuelt internaliseres og reproduseres utforskes i del 3.

1 Boudieu, Pierre 1995: 103, 228, 134

2 Boudieu, Pierre 1995, innledning av Østerberg, Dag: 15, 15, 16

3 Solhjell, Dag 2001: 133

4 Solhjell, Dag 1995: 18, 18, 23

1.3.4 KONSUM

I det tredje perspektivet, ”konsum av dårlig smak”, vil vi gå dypere inn på erkjennelsesprosesser av de ’kitschaktige’ objektene til Koons og Nerdrum. Her skal vi se eksempler på hvordan de inntrykk som møter oss i museer eller utenfor kan ha sine strukturerte årsaker. Dette vil analyseres i følge Pierre Bourdieus distinksjons terminologi om sosialisert kulturell kapital, (Bourdieu, Pierre 1995, ’Distinksjonen’, norsk utgave).

Del 3 fordyper seg i dårlig smak ved å utforske elementer av smaksdommer som ikke behøver å være en betingelse basert på en beherskelse av en kulturell eller sosial konvensjon, nedfelt i en strukturert personlighet, som er vår kultiverte eller ikke-kultiverte ’habitus’¹. I lys av mine

analytiske grep, valgte jeg et utsagn om Aristoteles av Pierre Bourdieu som jeg vil ha med gjennom denne studien om smak: *"Aristoteles lærte oss at vi skiller mellom forskjellige ting ved at de i utgangspunktet ligner hverandre, dvs. gjennom felles kjennetegn..."*². Dette utsagnet kan hjelpe oss å se om det man konsumerer, kitsch-objektene til Koons og Nerdrum, som i utgangspunktet skal være lett tilgjengelig for alle, virkelig vil skille seg ut i forskjellige kognitive, (mentale/symbolske), strukturer. Dette siteres av Bourdieu som *"...historiske skjema for persepsjon og vurdering, (klassifikasjonsskjema), som er frembrakt av den objektive klassesdelingen, (i samfunns- eller i alders- eller kjønnsbestemte klasser), og som virker uten at en er seg bevisst og uten at man snakker om det... De er felles for alle aktører i dette samfunnet, og det er de som gjør det mulig å frembringe en felles og meningsfull verden, en verden av felles meninger, av 'common sense' ..."*². Dette vil tolkes videre av meg som ulik fordeling av kunnskap man har med seg som ballast for å se en epistemologisk virkelighet i bilder. Denne ballasten skiller seg ut som ulike skjelninger, differensieringer, gjennom et felles grunnleggende skjema man har for persepsjon, *"...men som begynner å objektiveres ved alle de motsetningspar av adjektiver som anvendes i dagligtalen for å klassifisere og betegne personer eller gjenstander på alle ulike områder for praksis."*². Dette vil øke innsikten i de distingverte og distingverende fantasier om bildene gitt av ulike smaksgrupperinger.

Pierre Bourdieu's *'The Rules of Art'* (2005) vil være til hjelp i henhold til det å forske rundt de naive trekk, tolket av meg i denne oppgaven som et subjekt eller aktør som er subjektiv og objektiv fremmed i feltet for kulturell produksjon². Den kulturelle ballast er representert ved høy kulturell kapital og generell lav økonomisk kapital, det lave som lav kulturell kapital og generell høy økonomisk kapital, og det naive, tolket av meg som mulig 'utopiske' trekk, er representert av barn. Barna kan eventuelt tolkes som en gruppe som ikke er sosialisert inn i kunstfeltet og dets kapitalform. Hvorvidt kapitalen kan relateres til klasse og strukturelle muligheter for persepsjon vil diskuteres, og dette kommer vi dypere inn i metodekapitlet.

Kjetil Rolnes begrepsmessige fremstilling av massefenomenene kitsch og camp i boken *'Vulgært og vidunderlig'* 1999, har jeg også hatt nytte av. Studien skal ikke klargjøre hva som er hva, men om hva som kan eksisterer av sosiale egenskaper ved objektene, og hva som kan betegnes som 'camp-aktig' og 'kitsch-aktig'. For Kjetil Rolnes er kitsch definert som følgende: *"Tingen, (kitsch), gir seg ut for å være noe den ikke er, eller gjør seg tiltalende på en frastøtende måte (hvilket vil si: den appellerer kanskje til de lettlurte, men vi som vet*

bedre...)"³. Dette tolkes av meg som en estetikk som "flørter åpenlyst" med tilskuer, og den uskolerte betrakteren gir seg hen i dypeste alvor. Den som er lettlurt, kan også betraktes som naiv (min tolkning).

Følgende definisjon av camp er valgt for å belyse disse aspekter: "*Kjernen i camp er forkjærligheten for det unaturlige: for kunstferdighet og overdrivelse*", sitat fra Susan Sontag 'Notes on Camp' skrevet i 1964 og hentet fra Kjetil Rolnes "*Vulgært og vidunderlig*"³. Camp's natur og dets publikum defineres videre som 'sensible', tolket av meg som en erkjennelsesprosess av objekter med en viss kvalitet (smak). Camp forutsetter at alt tas "bokstavelig", men med den forutsetning at man har "objekter å snylte på"³. Snylting tolker jeg som utgangspunktet for at man kan overdrive og tilslutt krever en latter. I følge Kjetil Rolnes er denne holdningen dekkende for begrepet ironi³, og definerer videre at "den (camp) viser seg fra en uant komisk side, usynlig for den alminnelige observatør"³. Jeg velger å tolke dette som at objektet viser seg med en unaturlighet som gjør at vi skal le, men at den latteren er forbeholdt visse smaksegenskaper hos tilskueren. Begrep som utpeker seg er da: 'unaturlig bokstavelighet', (min tolkning og definisjon), og dette begrepsparet kan, som vi så i avsnittet om produksjon, ha ironiske egenskaper. Ironien blir beskrevet som en selvbevissthet som distanserer seg fra Alvoret. Dette vil være analogier til Linda Hutcheon's redegjørelser om ironibegrepet og tilskuers rolle i boken *'Irony's edge – The theory and politics of Irony* (1994).

Camp og kitsch fenomenene ligner på hverandre, men denne studien vil nyansere begrepene i lys av det dårlige smaksbegrepet. Objektene som er camp skal underholde, mens kitsch skal bevege og imponere³. Skillet mellom det 'kitschaktige' og 'campaktige' finner vi i objektene selv og hos betraktere som ser på, og det er de som avgjør om vi skal frastøtes, le eller gråte.

Moralen i den dårlige estetiske holdning er også tilstede i vurderingen og den blir tydelig når den østerrikske filosof og kunstteoretiker Hermann Broch sier: "*Den som produserer mindreverdige kunst, er ikke en som kan lite eller ingenting. Han kan absolutt ikke måles ut fra en estetisk målestokk, han er en forkastelig person, en forbryter som vil det radikalt onde: Han er gris!*"⁴. Bourdieu legger til: "*Smaken er alltid barbarisk når den blander attraktivitet og emosjoner med tilfredstillelse, og desto mer om dette utgjør samtykkets målestokk*"².

Oppgaven ønsker å gå i dybden i denne tilsynelatende viten om kunstverdens mest behagelige ord om følelser, og kanskje fornuft.

1 Boudieu, Pierre 1995, innledning av Østerberg, Dag: 36

2 Boudieu, Pierre 1995: 254, 220, 221, 222, 255

3 Rolness, Kjetil 1999: 110, 31, 31, 31, 31, 38

4 Broch, Hermann 1975: 85

1.4.0 OPPGAVENS STRUKTUR

Teoristudien omfatter ulike teoretiske tilnæringer i et *samlet sett* ganske snevert perspektiv, men *likevel ganske bredt* perspektiv, der relevante empiriske eksempler integreres i teorien. Smaksbegrepet, konstruert av Immanuel Kant og Pierre Bourdieu, danner basis for drøfting, og er samtidig den røde tråden som, sammen med annen teori og empiri, løper gjennom oppgavens tre hovedkanaler på det norske kunstfeltet: produksjon, distribusjon og konsum. Disse tre hovedkanaler utgjør ikke adskilte rom ettersom de vil innbefatte en vrangforestilling av den sosiale virkelighet¹. De vil drøftes adskilt for å belyse bredden i bruk av smaksbegrepet, og for å ordne og strukturere problemstillingen. Smaksbegrepet vil også knyttes til begrepet kulturell kapital, de sosialiserte kompetansefaktorer av høy, lav eller naiv (utopisk) verdi. Flere ulike sammenhenger mellom de tre hovedkanalenes topoi og de sosialiserte kompetansefaktorene, (kulturell kapital), kan forekomme. Samtidig kan den vise til nyanserte motsetnings- og gjensidighetsforhold som kan berike problemstillingen. Det kan derfor forekomme drøftinger på tvers av perspektivene, som vil tolkes videre som anskuelsesformer eller tankeskjema².

1 Solhjell, Dag 1996: 23

2 Boudieu, Pierre 1995: 224

2.0 SMAKENS NATUR

Da denne studien redegjør for smaksbegrepet, definert av Immanuel Kant (1995) og Pierre Bourdieu (1995), vil min forståelse av den være en tolkning. Denne tolkningen er en av tusener av tolkninger som allerede finnes av de to tunge vitenskapsmenn. Dette åpner for konflikter, og ikke minst radikale misforståelser, om innholdet i *Kritikk av Dømmekraften* (Immanuel Kant 1995, Pax forlag, Norsk utgave) og *Distinksjonen* (Pierre Bourdieu 1995, Pax Forlag, Norsk utgave), noe jeg hevder kan ødelegge studien i sin helhet.

Med bakgrunn i disse potensielle misforståelsene har jeg valgt og legge frem min egen forståelse av innholdet i enkelte paragrafer av Kant i et eget kapittel, og en redegjørelse av teoretiske nøkklebegrep fra Pierre Bourdieu. Jeg setter mitt subjektive jeg inn i en objektiverende og objektivert ramme.

2.1.0 SMAKEN OG FORESTILLINGSFØLELSENE

§1: Smaksdommen er estetisk

”For å avgjøre om noe er skjønt, bruker vi ikke forstanden for å relatere forestillingen til objektet i den hensikt å oppnå erkjennelse, derimot bruker vi innbildningskraften, (kanskje i forbindelse med forstanden), for å relatere forestillingen til subjektet og dets følelse av lyst eller ulyst. Smaksdommen er altså ingen erkjennelsesdom, og følgelig er den ikke logisk , men estetisk. Med estetisk forstår man det hvis bestemmelsesgrunn ikke kan være annet enn subjektiv...”¹.

Jeg tolker dette som at i kunstkontekst vil betrakteren forestille dette i overenstemmelse mellom gjenstandens form og hans/ hennes erkjennelsesevne, (i denne kontekst fantasien og forstanden, uten noe bestemt begrepmessig subsummerende tvang som er regelbundet av fornuften) og dermed uten noen bestemt begrep som kan gi oss en erkjennelse². Denne bevissthet er ’før-begrepslig’, og forstått i denne studien som en ’ ikke-erkjennelses-dom og derfor ikke logisk’, men snarere en skjønnhetsdom som ligger til grunn for en subjektiv følelse av velbehag, en særegen sensibilitet ovenfor verden, som generelt fortrenses av den prinsippdedete rasjonaliteten.

§1 *"...hver eneste av forestillingens relasjoner, selv når det gjelder fornemmelsene, kan imidlertid være objektive (og da betyr de reale i en empirisk forestilling), bare ikke relasjonen til følelsen av lyst eller ulyst, hvorved intet ved objektet blir betegnet, men gjennom subjektet føler seg affisert av forestillingen"*¹.

Jeg vil tolke Kant dit at anskuelsesformene er betinget av tid og rom, og den objektive erkjennelsen er bare mulig dersom subjektet selv frembringer betingelsene for objektivitet. Dette skjer ved at forstanden foreskriver naturen et sett av erfaringsuavhengige, ('apriori'), regler eller kategorier. Erkjennelsen er alltid et produkt, både av det mangfoldet som gis gjennom sanselige anskuelser, og av subjektets begrepmessige bestemmelse av mangfoldet, en anskuelse betinget i tid/rom. Det vi erkjenner er ikke tingen i seg selv, men tingen slik den fremtrer for våre erkjennelsesbetingelser. Anskuelsesformer i tid og rom er igjen avhengig av en symbolsk kunnskap til selve trancederingsprosessen i kunstfeltet, og det er det man kaller fremtredelse, ('erscheinung'). Dette viser til det individuelle og autonome hos Kant. Dette tolker jeg som *'forestillingens relasjoner'*.

Denne relasjonen tolker jeg at er en transcendent holdning, som også er definert som en ren smaksdom. Den går tilbake til Kants trancedente elementlære, der subjektet i form av sitt trancedentale ego opplever verden gjennom kognitive strukturer: anskuelsesformene. Disse opplevelsene eller erfaringenes anskuelse i tid og rom eksisterer bare gjennom andre ting. Objektet i seg selv kan ikke erfares direkte. Selv om objektet er reellt, kan man aldri nå objektet direkte fordi opplevelsen da er preget av egenskaper, bestemmelser og inndelinger ut fra hvor man er og når. Det er mao. ikke de formelle egenskaper man skal bli tiltrukket av, også definert som en 'uren smaksdom'. I senere kapitler vil jeg komme dypere inn på Kant's bruk av følelser som evne til erkjennelse.

§2: Velbehaget som bestemmer smaksdommen er interesseløs:

*"Velbehaget vi forbinder med forestillingen om en gjenstands eksistens, kalles interesse. Et slikt velbehag er derfor alltid relatert til begjærsevnen... ...den som spør om noe er skjønt, ønsker imidlertid ikke å vite om noe avhenger av gjenstandens eksistens (jmf §1, 2 avsnitt og §5), men om hvordan man som rent betraktende, (ved anskuelse eller refleksjon), bedømmer den."*¹.

I henhold til §2 og §5 tolker jeg det slik at der velbehaget i begjærsevnen er avhengig gjenstandens eksistens, er tilskueren avhengig av egenskaper ved objektet. Denne holdningen, eller forestilling, er bundet av interesse. Skal en skjønnhetsdom være skjønn, må den oppleves subjektivt som noe følelsessprengende og fritt intuitiv, og logisk nok ikke være styrt av de formålsrettede materielle og formelle egenskaper³.

§3 Velbehaget ved det behagelige er forbundet med interesse:

”Det som behager sansene i fonemmelsen er behagelig... ..ved ordet fornemmelse forstår vi det som er sansenes objektive fremstilling, som til enhver tid er subjektivt, og som slett ikke kan utgjøre en forestilling om en gjenstand, med det ellers vanlige ordet følelse... ..Forestillingen om en gjenstand eller ting (gjennom sansene, forstått som en reseptivitet som tilkommer erkjennelsesevnen) relateres til et objekt, mens følelsen av lyst og ulyst som vi kaller en fornemmelse relateres kun til subjektet og tjener ikke til noen erkjennelse, ikke engang til subjektets følelse av seg selv.”¹.

Jeg tolker denne prosessen slik at *’subjektets forestilte forbindelse eller sansenes objektive fremstilling, gitt av anskuelsen, er fornemmelser og derav følelser av lyst og ulyst’*. Dette tjener ikke til noen erkjennelse, eller til subjektets følelse av seg selv. Denne objektive fremstillingen tolkes av meg som subjektets egenskap eller kunnskap til å fremkalle en *’subjektiv objektivitet’* (min tolkning og definisjon). Der fremstillingen av en gjenstand som har kun med følelser å gjøre, tolker jeg dette som at det er *en annen form for objektivitet* som kreves. I henhold til følelsesaspektet i §3, redgjør Kant for at *”ingen gjenstand forestilles ved hjelp av den subjektive fornemmelsen, og behaget må således tilbakeføres til følelsen , hvorved gjenstanden blir betraktet som velbehagets (fornemmelens) objekt (hvilket ikke er noen erkjennelse)”¹*. Dette tolker jeg som kjernen i den *”Kopernianske Revolusjon”*, og er derav forskjellen mellom subjektiv objektivitet og en annen form for objektivitet.

Følelsesaspektene skildres som noe der *”velbehaget forutsetter ikke bare dommen om gjenstanden, (tolket av meg som ’anskuelsen’), men også relasjonen mellom gjenstandens eksistens og min tilstand, (tolket av meg som ’fornemmelsen’), såfremt tilstanden affiseres av et slikt objekt.”¹*. Dette omhandler anskuelsen mellom subjektet og objektet, og objektet i seg selv.

I følge Kant er et behag noe som er umiddelbart, og er i tillegg istand til å fremkalle en tilbøyelighet hos betrakteren. I henhold til det behagelige, - som jeg tolker som noe sanselig, - formulerer han det slik i §3:

”Alt som behager er behagelig, (og i overenstemmelse med de forskjellige gradene eller forholdene til andre behagelige fornemmelser som yndig, elskelig, morsomt, gledelig o.s.v)”, men hvis man godtar dette som en smaksdom, da vil *”sanseinntrykk som bestemmer tilbøyeligheter, og fornuftens grunnsetninger som bestemmer viljen, og blotte reflekterte anskuelsesformer som bestemmer, være helt like hva angår virkningen av livsfølelsen.”*¹.

Jeg tolker Kant slik at der tilskueren selv fremkaller den objektive virkelighet gjennom mulighetsbetingelsene, der er det mulighet for fantasi og livsfølelse, definert som en smaksdom. Skjønnheten er imaginær, og bilder i kunstkontekst som gir oss en følelse av velbehag, som resultat av et subjektivt harmoniforhold, er et uttrykk for vår egen følelse. Det er et forhold mellom oss og verden, som Kant kaller *’livsfølelse’*, og som i retten til å kreve en konsensus om sin smaksdom, allikevel er rent subjektivt². Det subjektive velbehag - følelsen av harmoni, må tilbakeføres til erkjennelsen som vi forutsetter eksisterer hos alle, (*fra det særskilte til det allmenne*). Jeg tolker dette som at det kreves flere kriterier fordi man går fra velbehaget til livsfølelsen. Dette tolker jeg er en form for ekskludering av noe ved vårt individuelle jeg. Av dette kan man også påberope seg en allmenngyldighet når vi feller smaksdommer.

Kant problematiserer videre skjønnhetsfølelsen av det mest direkte velbehag med følgende: *”Når det gjelder det som er behagelig på den mest intense måten, fremkalles ingen dom over objektets beskaffenhet, for de som alltid bare søker nytelse, (for det er slik man betegner intens fornøyelse), bryr seg som regel ikke om å felle dommer.”*¹.

Jeg tolker det som et skille mellom hva som er en gyldig skjønn smaksdom eller ikke. Og hvem som kan være dommer eller ikke.

§4. Velbehaget ved det gode er forbundet med interesse:

”Godt er det som med hjelp av fornuften behager gjennom sitt blotte begrep. Det som bare behager som middel kaller vi godt for noe (umiddelbart), men det som behager for seg selv – kaller vi godt i seg selv (middelbart – et mål på noe). I begge tilfeller er begrepet formål tilstede, altså fornuftens forhold til en (i hverfall mulig) vilje, og således et velbehag ved et objekts nærvær eller en handling, d.v.s. en interesse (...) For å anse

noe som godt, må jeg til enhver tid vite hva slags ting gjenstanden er ment å være, dvs. jeg må ha et begrep om gjenstanden ...For å anse noe som skjønt, er det derimot ikke nødvendig å ha noe begrep om gjenstanden. Velbehaget ved det skjønne må avhenge av refleksjonen over en gjenstand, en refleksjon som fører til et hvilket som helst begrep (ubestemt hvilket) ...det skjønne er avhengig av en refleksjon av ubestemte begreper, i forhold til det behagelige som kun beror på fornemmelsen.”¹.

Her tolker jeg Kant dit hen at det skjønne er før-begrepslig, og det gode er avhengig av begreper . Det behagelige beror *bare* på fornemmelsen, (tolket av meg som en form for interesse). Det skjønne er avhengig av en refleksjon, (tolket av meg som en form for distanse der man graderer fornemmelsene). Den estetiske dømmekraften mangler bestemte begrep om hvilke formål den tjener, og det er viktig at dette er godt i seg selv, ikke bare et middel for noe annet. Det som bare behager som middel, er godt for noe og nyttig, mens det som behager for egen del kaller vi godt i seg selv. Hvis en gjenstand oppfattes som bare behagelig og fornøylelig, kan den bare forestilles i relasjon til sanseligheten, og beror bare på fornemmelsen. Den er alltid umiddelbar og dermed god for noe, (tolket av meg som et middel) . Motsatsen til dette blir i henhold til §1, 2 og 3, der man må transcendere en gitt følelse. Dette har jeg nyansert ovenfor om behaget og refleksjonen, i tiltrekningen, hvilket er i form av en matriell- og nytte-verdi, nyansert som godt for noe, og ikke godt nok i seg selv.

Velbehaget kan være både enten umiddelbart eller middelbart gjennom fornuften som spør og ser etter følger, og dette tolker jeg er selve målet, som jeg vil hevde har en moralsk karakter. Til slutt mishager den¹. Jeg tolker dette som at velbehagets godhet reflekteres rundt det som er umiddelbart eller middelbart godt, nyttig for betrakter eller godt i seg selv som noe allment. Smakshandlingene ses på i forhold til et formål, og om det kan gjøre oss opplagt til alle våre gjøremål.¹ Jeg tolker dette som en form for refleksjon.

§5. Sammenligning av de tre spesifikt forskjellige typer velbehag:

I denne paragrafen skiller Kant mellom forskjellige følelser. ”*Det behagelige og det gode står begge i relasjon til begjærsevnen. Det behagelige medfører en patologisk betinget (via sansene – stimuli) velbehag, det gode er rent praktisk.*”¹. Videre formulerer han i samme paragraf at: ” *smaken for det skjønne ene og alene er et desinteressert og fritt velbehag, for ingen interesse, hverken sansenes eller fornuftens, avkrever vårt bifall. Det behagelige har*

gyldighet hos fornuftløse dyr. Skjønnhet gjelder bare for mennesket.. Det gode gjelder imidlertid for ethvert fornuftsvesen overhodet.”¹.

Jeg tolker det slik at det som 'fornøyer er behagelig', beskrevet i avsnittet ovenfor som en 'patologisk handling', tolket av meg som en erkjennelsesprosess som er dirigert mot til sansene og gjennom sansene, og som også har gyldighet for fornuftløse dyr. Det som 'er skjønt' er bare gyldig for mennesker. Jeg tolker denne prosessen som en overgang. Man graderer følelser til en bestemt fornemmelse, til det som 'tillegges en objektiv verdi' og som er for et hvert fornuftsvesen absolutt 'godt'. I de senere kapitler vil jeg diskutere hva som er av gyldighet som objektiv verdi på kunstfeltet, og om hvordan prosessen i forbindelse med det skjønnne og det gode foreløper, i henhold til smaksdommen som 'det særskilte til det allmene'. Jeg vil likevel fastholde nødvendige forbehold ettersom Kant har skrevet paragrafer om skjønnhet, og ikke spesielt om kunst.

Jeg tolker Kants bruk av *interesse* som en form der man 'forutsetter et behov'. Dommen er derfor ikke lenger fri, autonom. Jeg tolker det dit hen at den som er mettet, ikke styres av den skitne begjærsevne. Jeg vil i de senere kapitler diskutere hva denne mettheten består i. Dette fører til selve problemstillingen om smak.

1 Kant, Immanuel 1995: 71, 72, 72, 74, 74, 75, 74, 75, 76, 77, 77, 78, 78

2 Kant, Immanuel 1995, innledning av Espen Hammer: 18, 20

3 Solhjell, Dag 2001: 30

2.2.0 SMAKSDEFINERING

”Smaksdommen, (det skjønnne) er (derimot) kontemplativ, dvs. en dom som er indifferent med hensyn til gjenstandens eksistens, som betrakter gjenstanden ved å sammenholde den med følelsen av lyst eller ulyst. Den er ikke rettet mot begreper da det ikke er snakk om en erkjennelsesdom, og er således ikke begrepslig fundert, og (den) har heller ikke begrep om sitt formål”¹. Smaksdommen sammenholdes i en 'subjektiv objektivitet'. ”Smaken er (derfor) evnen til å bedømme en gjenstand eller en forestillingsmåte gjennom et fullstendig interesseløst velbehag eller misbehag. Gjenstanden for et slikt velbehag kalles skjønn.”¹.

Jeg vil i de senere kapitler diskutere hvordan prosessen med å dømme en gjenstand, - eller skape en forestillingsmåte, slik jeg har forstått Kant, ”gjennom et fullstendig interesseløst velbehag eller misbehag” foreløper.

Det samme gjelder menneskets antatte evne til å 'dømme reflekterende'.

1 Kant, Immanuel 1995: 78, 79

2.3.0 SMAKEN SOM REN OG UREN

§6:

*"Da betrakteren føler et velbehag som knyttes til gjenstanden ikke stammer fra noen tilbøyeligheter ved subjektet eller fra noen annen overveid interesse, og siden den som dømmer føler seg fri i forhold til dette velbehag, kan han ikke finne dets grunn i private betingelser som hefter ham selv som subjekt, og derfor må det anses å ha sin grunn i det han kan forutsette (det) hos enhver annen person. Følgelig må han tro at han kan forvente et lignende velbehag hos enhver."*¹.

I følge til resonementene ovenfor ser vi at 'betrakteren vil omtale det skjønne', tolket av meg som om meta-skjønnheten var en beskaffenhet ved objektet. I henhold til §6 kan man tolke dette som en logisk dom, som gjennom begreper om objektet utgjør en erkjennelse så selv om dommen bare er estetisk og utelukkende uttrykker det en forbindelse mellom forestilling, (anskuelse), om gjenstanden og subjektet...denne allmenngyldigheten (i smaksdom) kan ikke ha sitt utspring i begreper, "... for fra begreper gis det ingen overgang til følelsen av lyst og ulyst (unntatt i rene praktiske lover, som til forskjell fra rene smaksdommer medfører interesse)." ¹. Det er viktig at den estetiske dom ikke har med begreper som er personlig nyttegivende. Jeg tolker det slik at følelser ikke har med erfaringer å gjøre, og er derfor noe apriorisk erfaringsuavhengig.

Jeg tolker det videre som at det kreves en epistemologisk standpunkttagen av dommeren, og at følelsene man får er et resultat av en prosess, definert av Kant som en 'overgang'. Derfor kan man også reflektere rundt begjærsevnen når man står ovenfor et estetisk objekt. I de senere kapitler vil jeg drøfte hvorvidt denne 'overgangen' berører fornemmelsene man har i forbindelsen med en forestilling mellom subjektene og objektene. Videre vil jeg nyansere *den urene dom* definert av Kant som en dom som kan bero på begreper om objektet, som kan inneholde en objektiv domskvantitet¹, og som for Kant er noe personlig. Hvorfor og hvordan den urene smaksdom ikke gir noen sosiale konsekvenser, definert av Kant som *ikke av autonom og kulturell verdi*¹, forstått videre av meg som noe som ikke gavner allmennheten, - blir også drøftet i de neste kapitler.

Kant, Immanuel 1995: 80, 80, 84, 811

2.4.0 KANT OG SMAKEN SOM FELLES

I det man peker på en gjenstand og betegner at noe er skjønt, eller snakker om skjønnhet 'som om' det var en egenskap ved tingene, er det annerledes fordi det fordrer en tilslutning av dem rundt oss, samtidig som man mener at de andre, som ikke er enige, ikke har smak¹. I §7 forklarer Kant at:

*"Derfor er det ikke noe som sier at enhver har sin egen smak fordi det vil være ensbetydende med at det ikke finnes noen smak, dvs. ingen estetisk dom som rettmessig kan gjøre en fordring på andres tilslutning"*¹.

Hva Kant mener er 'rettmessig', og hvorfor det er noen mennesker som ikke besitter denne rettmessige evnen, og som i følge Kant derfor ikke har den rene smak, - vil jeg prøve å nyansere i denne studien.

Kant, Immanuel 1995: 82, 81

2.5.0 SMAK I RELASJON TIL SANSENE OG REFLEKSJON

En sansedom, (materielle estetiske dommer), som kalles *empirisk estetisk dom*, feller bare private dommer og er uren¹. Refleksjonssmaken feller offentlige og allmenngyldige dommer og er rene¹. Det er bare rene estetiske dommer, (formelle), som egentlig er smaksdommer. De er rene dersom man kan uttrykke at gjenstanden eller forestillingsmåten er skjønn, men som også gavner allmennheten¹. *"Fellesgyldigheten betegner gyldigheten ved forestillingens relasjon til følelsene (fornemmelsene) av lyst og ulyst for ethvert subjekt, og derav ikke erkjennelsesevnen."* Det er dette jeg vil tolke som refleksjon, og jeg tolker videre at en refleksjon som er autonom, er fri, men som likevel søker en allmenngyldighet av moralsk og sosial betydning. Sansesmaken kan tolkes som fri i den forstand at den er dyrisk behagelig, men samtidig ufri i den forstand at den er knyttet til nytte og materielle egenskaper ved objektet, definert av Kant som *"objektiv domskvantitet"*. Jeg vil drøfte hva den såkalte objektive målestokk har av egenskaper, samt hvordan man kan nå den i erkjennelsesprosessen, som en erkjennelse av tingen i seg selv¹.

¹ Kant, Immanuel 1995: 83, 83, 93, 15

2.6.0 SMAKEN OG LIVSKRAFTEN

I henhold til §14 kan pirring komme i tillegg, ”*men tilføyer ikke velbehaget ved formen ved å gjøre den skjønn eller betrakningsverdig*”. Den kan imidlertid opprettholde en oppmerksomhet om selve gjenstanden¹. Det som skader den ekte skjønnheten er pirringer som skal heve en gjenstands skjønnhet alene, - f.eks. gullrammen rundt et maleri. Det samme gjelder den rørelse der fornemmelsen fremkaller en behagelighet som virker hemmende og utgytende på livskraften¹. Dette utdypers i §14 at ”*en smaksdom skal verken ha pirring eller rørelse – ingen fornemmelse – da fornemmelsen utgjør bare materien i en estetisk dom.*”¹.

Det *sublime*, (som ligner på rørelsen), er en annen standard i henhold til smaksdom fordi dens bestemmelsegrunn viser til en sjelsevne som overgår den enkelte målestokk¹. Det sublime skilles fra det skjønne, da det skjønne i naturen er begrenset til gjenstandens form, mens det sublime finnes ved en formløs gjenstand, der man ”*forestiller noe ubegrenshet samtidig som gjenstanden kan tenkes som en totalitet*”¹. ”*Det sublime er det som umiddelbart behager gjennom sin motstand mot sansenes interesser*”¹.

I følge Kant kan ikke våre begreper gripe det sublime fordi fantasien, som ellers formidler vårt forhold til verden - er som lammet. Den aktelsen som oppstår ovenfor det sublime, forøker den sjelelige styrken utover dens dagligdagse gjennomsnittsnivå, og lar oss oppdage en evne til å stå imot av et helt annet slag¹. Likevel skiller denne overskridelsen seg ved at den ikke er en dom som først er blitt skapt av kulturen og som senere er blitt en kulturell eller sosial konvensjon, - tolket av meg som noe som er sosialisert inn i menneskets natur¹. ”Denne evnen vil derved kunne, i tillegg til sunn fornuft, forlange og fordre av enhver et anlegg for følelser for praktiske ideer, dvs. moralske følelser”, §29. Jeg tolker det slik at den sublime følelse er ikke noe som krever en sosial kunnskap, men en egenskap, (av Kant gjerne kalt aktelse), hos tilskueren som kan være på mottaker nivå. De sensible, sårbare, følsomme, o.l.

¹ Kant, Immanuel 1995: 95, 96, 96, 124, 117, 143, 29, 29

2.7.0 SMAKENS BEGRENSNING

”*Det er bare når behovene er tilfredsstilt at man kan avgjøre hvem som har smak*” (Kant, Imanuell 1995).

Fra dette sitatet ser vi at det er kriterier for hvem man kan definere som besittere av smak. I følge §48, har geniet, den ubevisste skaperen av den skjønne kunst, smak¹. Det samme gjaldt det åndelige blikk vi finner beskrevet i §54¹. De har aktelsesfølelsen for moralske ideer, og skiller seg fra det blotte naive blikk¹.

Jeg tolker det her slik at det er gjennom sosialisering vi oppøver forstanden som delegerer fornuften, og derav evnen til å ville og begjære eller ikke, mao. å gjøre en dom, en vurdering, - en adskillelse fra noe. Mennesket har tre grunnleggende evner, forstand, fornuft og dømmekraft. Sosialiseringen vil derfor i denne kontekst være det som har tillagt betraktere kunnskap til å avgjøre om noe er skjønt, behagelig, sublimt, eller godt. Vi kan se dette i måten Kant definerer evnen til å skille pirring fra det skjønne i §14:

”Pirring skader smaksdommen hvis den oppfattes som et kriterium for skjønnhet... ..den må bare tillates som fremmed når smaken ennå er svak og uøvet, og bare såfremt den ikke forstyrrer den skjønne formen”¹.

Vi øver opp forstanden, og vi skiller oss fra andre ved å betrakte en gjenstand som direkte sanset, og videre til en refleksjon som er et resultat av en trent dømmekraft. Dette tydeliggjøres i §40 der:

”...en sans er ikke på noen måte evner til å uttrykke allmene regler. Ingen forestilling om sannhet, sømmelighet, skjønnhet eller rettferdighet, osv. kunne nå våre tanker dersom vi ikke kunne heve oss over sansingen, til høyere erkjennelsesevner. Fellesmenneskelig forstand er bare den sunne, (tolket av meg som den ennå ikke kultiverte), forstand, og blir ansett som det minste man kan forlange av et menneske. Slik kan man også forstå det vulgære, det man støter på overalt, og som det hverken er en fortjeneste eller et fortrinn å besitte.”¹. Det er noe mer man bør besitte som menneske for å gjøre en skjønnhetsdom.

”... man må heve seg over sensus communis ved å tenke seg ideen om en sans som er felles for andre, dvs. en bedømmelsesevne som, i sin refleksjon, tar hensyn til alle andres forestillingsmåte i tankene, (a priori), for så og si sammenligne sin dom med den kollektive menneskefornuft, og sågar unngå illusjonen som oppstår fra subjektive privatbetingelser, som lett kunne tas for å være objektive, og på uheldigvis påvirke dommen.”¹.

Jeg tolker at å heve seg over 'sensus communis' krever likevel en evne som er bedre enn den naive og vulgære, samt private pirringer og rørelser. Samtidig utreder Kant i §8 at den eventuelle uenighet som oppstår i spesielle tilfeller ved den allmenne enighet av smaksdommer, vil kun dreie seg om den riktige anvendelse av den evnen¹. Det kreves altså ideen om en felles sans, samt riktig bruk av denne evnen. Vi kan ikke tilegne oss smaken i etterligningen av andres, men smaken må være vår *egen evne*, §17. Vi må selv lære å bedømme, samtidig som det er et skille mellom de som besitter evnen og de som ikke gjør det slik Kant utreder i "*Kritikk av dømmekraften*"(1995). *Noen kan dømme allment bedre enn andre*. Jeg vil i denne studien drøfte om dette er et resultat av en kultivering, gjennom sosialisering og kunnskap. Jeg vil også tolke det slik at Kant legger opp sosiale skiller, som senere kan vise seg å være strukturelt betinget gjennom ulike persepsjonskategorier.

Smaken kan også være en evne av moralsk karakter fordi det skjønne er et symbol for det moralsk gode, tolket av meg som en løsrivelse fra det gjenkjennelige og avhengige. I §60 blir smak forstått som en bedømmelsesevne for den sanselige fremstilling av moralske ideer². Likevel hevdes det i §17 at den estetiske dom ikke reduseres til den moralske². Denne analogien mellom den estetiske og etiske verdifære, og spørsmålet om den estetiske autonomi, samt smakens begrensinger vist i "*forestillingenes relasjoner*" og dens fornemmelser's "*objektivitet*", skal vi utrede mer om ved hjelp av den franske sosiologen Pierre Bourdieu 's *Distinksjonen* (1995, Norsk utgave). Jeg vil diskutere konsekvensene av at Immanuel Kant's autonome og frie smak underlegges det oversanselige subtrat, der forstanden foreskriver naturen et sett av erfaringsuavhengige regler eller kategorier, samt delegerer fornuftens ønske om å ville begjære.

1 Kant, Immanuel 1995: 191, 217, 217, 95, 171-172, 172, 83

2 Kant, Immanuel 1995, innledning av Espen Hammer: 32, 32

3.0.0 DISTINKSJONEN

I følge en tungvekt i sosiologi faller ovenfornevnte paragrafer inn under objektive rammer med makt – som er et resultat av et historisk og symbolsk arbeide. Pierre Bourdieu har i *Distinksjonen* (1995) vist hvordan smaken, en estetiske og etiske erkjennelse og handling, - er betinget av symbolsk kapital, (gjerne i form av feltspesifikk kapital), og kulturell kapital, - som gir en posisjonering i det sosiale rom.

3.0.1 SMAKEN SOM EN SOSIAL VERDEN

'God smak – dårlig smak eller Kitsch' er en studie om "forvaltningen av blikket som produkt av historien, og reproduksjon gjennom sosialiseringen"¹. Det er dermed en studie om forvaltning av feltspesifikk kapital, og kampen om smaksdommer som gjør krav på sin etiske allmenngyldighet, selv om de ikke trenger å være allmenngyldige. Den omhandler også den evige kamp mellom smaksbegrepene hos 'folket' og de 'kulturelle'. Denne studien skal øke forståelse av ulike klassifikasjonsskjema, ulike prinsipper for klassifisering, ulike prinsipper for anskuelse og innledninger i henhold til dårlig smak¹.

¹ Bourdieu, Pierre 1995: 47, 37

3.0.2 HABITUS OG DEN STRUKTURERENDE PERSONLIGHET

Pierre Bourdieu ser den sosiale virkelighet som historisk, skapt av strukturelle forskjeller. Subjektet er underlagt objektive strukturer, og resultatet av denne prosess er at aktørene har en strukturert personlighet. Den strukturerte personligheten er ubevisst gjennom de objektive strukturer, men likevel bevisst fordi den kan investeres med strategiske midler. Graden av investeringen vil likevel tolkes av meg som *'noe som er sosialisert innen ulike kunnskapsinstitusjoner, og er derav objektivt historisk bestemt'*, (min tolkning og definisjon).

Pierre Bourdieu's ideer om forskjeller er nøkkelen til hans relasjonelle lesning av verden. Denne relasjonelle lesning kan også øke innsikten om hvorfor den sosiale virkelighet er konstruert som den er. Konstruksjonen er skapt av meningsdannende aktører som praktiserer inne i hvert sitt rom. Anskuelsen av verden er derfor avhengig tid og rom, samt en felles *'common sense'* kunnskap, definert av Kant og Bourdieu som praktisk kunnskap. Kunnskapen kan likevel utvikles og sosialiseres med investering i de riktige ressursene, (illusio). Enhver skal da ha en mulighet for å delta i hverdagslig praktisk kommunikasjon. Disse felles inndelingsprinsipper om fornuftig oppførsel i den sosiale verden er de prinsipper som muliggjør en felles verden av felles mening, en *'common sense'*, men det kreves mer av en strukturert og strukturende habitus¹ for å utvide mulighetsbetingelsene. De kognitive strukturer som blir brukt i anvendelsen av praktisk fornuftig (*'common sense'*) kunnskap om den sosiale verden, er kroppsliggjorte, sosial strukturer¹. Det er likevel historiske inndelingsprinsipper som objektiverer dette grunnleggende og allmenne skjema for

persepsjon, og denne inndelingen begynner så snart man tar fatt på klassifisere og betegne noe som vulgært eller noe annet som kultivert. Og motsatt: Jeg tolker det også dit at avhengighet av ulike anskuelsesformer i tid og rom, avgjør en homologisk avhengighet og gjensidighet om hva som anses som fornuftig oppførsel eller ikke, i handlemåte eller kategorisering.

Det er bare mellom sammenligning mellom ulike system - det homologiske forhold mellom aktør og struktur, som er mulig, der ideen om avstander, distinksjoner og avstands- eller standpunkttagen ligger til grunn for selve begrepet om det sosiale rom¹. Det er forholdet mellom sosiale posisjoner, disposisjonene hos aktørens habitus, og de standpunkts- eller avstandstagen som viser de valg eller ikke valg ulike aktører gjør. Dette bestemmer de sosiale persepsjonskategorier. Den sosiale persepsjon blir dermed til symbolske forskjeller som adskiller verkene, som noe bra eller dårlig, standpunktstagen eller avstandstagen, som god eller dårlig smak i form av adskilte og adskillende virksomheter. Vi forholder oss til og perseperer annerledes pga. muligheten og evnen i tid og rom¹. Klassifiseringen er ulike prinsipper for anskuelse, inndeling, og smak. Jeg tolker anskuelses prinsipper der noe er betinget av ulike midler for å nå en viss erkjennelse om en bestemt virkelighet, (epistemologi). Inndelingsprinsipper tolker jeg som ulike midler av moralsk eller symbolsk karakter som definerer noe som av bedre kulturell verdi enn en annen. Smak tolker jeg som en estetisk samlebetegnelse basert på disse to faktorene. Dette vil jeg diskutere videre i de senere kapitler.

¹ Bourdieu, Pierre 1995: 37, 200, 33, 37

3.0.3 FELTET OG KAPITALEN

Det sosiale rommet er i denne kontekst kunstfeltet. *Kunstfeltet* skal i denne oppgaven ses på som et sosialt system, underlagt et regime med et noenlunde enhetlig sett av kriterier, tolket av meg som et dominerende verdisystem¹, utgangspunkt for kollektive dommer av personer, (kunstnere), og aktiviteter, (skjønnhetsdommer). Kriteriene skal i denne studie forstås som *verdier*. *Kapital* skal forstås som en ressurs, som er et uttrykk for de verdiene som er 'verdt noe' i systemet, og som gir en fordeling av ressurser. Kapitalen kan være kulturell, økonomisk eller symbolsk.

Ressurser skal i denne studie forstås som den kognitive evne aktørene besitter til mulighet for domsavgjørelse, og dets etiske atferdmessige konsekvenser. *Kapital* tolkes av meg som en evne til å utvide den vanlige *common sense* anskuelsen betinget av tid og rom. *Common sense* forstås av meg der aktørene besitter praktisk kunnskap om den sosiale verden. Gjennom de kognitive strukturene de får kunnskap om er igjen de kroppslige sosiale strukturer². Jeg tolker at de sosiale aktørene *dels* ikke er seg selv bevisst at de besitter denne kunnskapen². Den virker naturlig, siden man ikke har ervervet den med '*hardt arbeid*'.

Kulturell kapital defineres av Pierre Bourdieu som ulike former av kulturell kunnskap eller kompetanse, tolket videre som en strukturell historisk disposisjon, nedfelt i aktørens habitus³. Det defineres også som en internalisert kunnskap om koder, som gjør at aktørene viser en naturlig empati for kulturens goder. Denne letthet, - eller besittelsen av de riktige godene for å tilegne seg verkenes mening, - er en kulturell kapital, akkumulert gjennom læring hos familien, skoler og universiteter. Den kan akkumuleres ved å investere i kulturelt lærerike tilbud som kurs, seminarer eller prosjekter. *Kapital* er delt inn i høye og lave kapitalformer som høy eller lav kulturelt volum, der det måles i utdanningslengde og økonomisk volum - basert på inntekt.

Man kan også akkumulere denne kulturelle kapitalen ved hjelp av det sosiale nettverk man tilhører, også kalt *sosial kapital*. Sosial og kulturell kapital representerer nettverkets kvalitet, og personlig dømmekraft, og i denne studie skal vi se hvordan spesifikk kulturell kapital, økonomisk kapital og symbolsk kapital betinger logiske erkjennelsesdommer, og hvorvidt dette er i henhold til oppøving av forstanden (§ 40).

Den symbolske aura er symbolsk kapital, og denne fordelingen får sin spesifikke betydning avhengig det felt man opererer på¹. Dette kan man også kalle feltspesifikk kapital. Den symbolske kapital blir definert av Pierre Bourdieu som gradene av akkumulert prestisje, kunnskap og anerkjennelse³. Man må ha det lille symbolske ekstra som viser seg av å være en symbolsk verdi på kunstfeltet. *Den symbolske kapital* er nært knyttet til symbolsk makt og er ikke redusertbar til økonomisk kapital. Koons' og Nerdrums materielle og kulturelle kapital transformert til symbolske kapital endrer seg i det eksklusive og kommersielle felt. Med dette vil den dermed kunne endre kriteriene for kvalitet i nettverket, og kravet til dømmekraft i lys av kulturell kapitalform. Etersom denne studien har en tredje representant, den naive i utopia, vil kulturell kapitalform, som en mulig kognitiv ressurs, også diskuteres. I '*God smak – Dårlig*

smak eller Kitsch' vil vi studere kvaliteten og egenskapene i nettverket brukt i praksis som en personlig dømmekraft.

1 Solhjell, Dag 2001: 23 , 71 2 Bourdieu, Pierre 1995: 220, 220 3 Bourdieu, Pierre, introduksjon av Randall Johnson 1993: 7, 7

3.0.4 PIERRE BOURDIEUS FREMSTILLING AV DEN SANSENDE OG REFLEKTERENDE SMAK

Kapitlene i 'Smakens Natur' - nedfelt i kantianske paragrafer, viser distinksjonen mellom det som er bra eller dårlig. Bourdieu definerer det videre som 'ren' og 'urene'. Det rene er forstått som en avstandstagen fra det enkle lett tilgjengelige, det 'sansede', og vist i en handling som er en umiddelbar barnlige glede, mens det legetimt rene viser seg som nyanserte gleder¹, og alltid med en 'avsmak' for det åpenbare og enkle¹. Det som fremtvinger lyst, og som er avhengig av det umiddelbare nuet, er av liten verdi, mens det som er 'nøytralisert ned til en desinteresse, og reflektert uten interesse' er legitimt¹. Den rene smaken, med sitt forfinete tankesett, forsvaret seg mot den volden som det urene og dårlige påtvinger¹.

Avsmaken forstås som en avvisning av alt som ikke er et "mål i seg selv", og er heller et middel med en kjødelig tiltrekningskraft som er rå og vulgær, nedfelt i "sansene og formens attraktivitet"¹. Avsmaken avdekker det alminnelige dyriske ved å trekke inn den moralske sjelevne, som gjennom en *kultivert prosess* vender seg bort fra det direkte sansende¹. Dette kan også tolkes som en asketisk evne¹, lært gjennom en sosialisering av det siviliserte og kultiverte, og som skiller det "menneskelige" fra det "ikke menneskelige"¹.

Jeg forstår det slik at den symbolske rene og gode smaken stigmatiserer det urene i en udelelighet, der den rene er avhengig av den urene, og vi skal i de neste kapitler gå nærmere inn på hvordan den urene er avhengig av den rene¹.

1 Bourdieu, Pierre 1995: 250, 249, 252, 254, 253, 254, 256, 256, 258

4.0.0 METODE

Masteroppgaven løses som en teoristudie, der empiriske eksempler inngår som et supplement til teorien. Mine primærkilder er tekster av Nerdrum og Koons, Astrup Fearnley Museet, og media og publikum. Disse tekstene omhandler mekanismer tilknyttet produksjon, distribusjon, og konsum av dårlig smak.

4.0.1 INNSAMLING OG BRUK AV EMPIRISK MATERIALE

Oppgavens empiri tar som nevnt utgangspunkt i selvpresenterende tekster, (tolket av meg som tekster som er minst mulig styrt av andre enn dem selv), om Odd Nerdrum og Jeff Koons som produsenter av kitsch eller kunst. Hva som eventuelt finnes bak deres subjektpresentasjon¹, vil nyanseres i hoveddelene 2 og 3 .

Meyer, Siri 1993: 61

4.1.0 PRODUKSJONEN

I del 1 er erfaringsmaterialet en tekst som Nerdrum leste høyt på pressekonferansen før åpningen av utstillingen 'Odd Nerdrum Tyve Års Tilbakeblikk, Malerier 1978 – 1998' den 24 september 1998 ved Astrup Fearnley Museet. Han kalte den sitt '*Kitsch Manifest*' eller '*Kitsch tjener livet*'. Denne ble senere trykket i en revidert utgave i Dagbladet 07.10.1998. Jeg har også valgt et intervju gjort i Morgenbladet av Sindre Mekjan den 23 oktober, 1998. Disse tekstene er begge uavhengige av bokform, samtidig som begge tekster ble utgitt i samme bokform under tittelen '*Hva er Kitsch*' (Nerdrum, Odd mfl , 2001).

Teksten jeg skal analysere er den originale teksten fra åpningstalen som heter '*Kitsch tjener livet*', og intervjuet som er gjengitt i boken. Analysen er gjort ved hjelp av analytiske grep som er sosialt relevante egenskaper, som Nerdrum tillegger seg selv for å eventuelt å kategorisere og klassifisere seg selv, sitt verk og sine tilskuere¹. Det var ingen katalog distribuert av Astrup Fearnley Museet i anledning Nerdrums retroutstilling, som også kan være en påpeker, men derimot en bok om maleren Odd Nerdrum, skrevet av kunsthistoriker Jan Åke Petterson, *Odd Nerdrum Historieforteller og Selvavslører* (Petterson, Jan Åke 1998).

Denne boken vil også bli drøftet under distribueringsdelen, men er til mest nytte i henhold til problemstillingen som dekker del 1 og 3.

I henhold til retroutstillingen 'Jeff Koons: RETROSPEKTIV' 04.09.05 – 12.12.04, ved Astrup Fearnley Museet, baserer erfaringsmaterialet seg på en åpen samtale mellom Jeff Koons, arkitekten Rem Koolhaas og Hans Ulrich Obrist som er kurator ved Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Denne samtalen eller uformelle intervjuer gjengitt i utstillingskatalogen som Astrup Fearnley Museet solgte i anledning Koons' retroutstilling i 2004. Ettersom samtalen er en selvpresentasjon gjort av Jeff Koons med to andre, tolker jeg den ikke som en del av distribueringsprosessen, noe jeg kunne ha gjort da samtalen er sammenfattet i en katalog utgitt av Astrup Fearnley Museet. Dette begrunner jeg med at det er Koons selv som styrer mye av den åpne samtalen, gjort i New York, 13 -14 mars, 2004. Analytiske begrep i denne kontekst er, som i Nerdrum's kontekst, indikatorer på sosialt relevante egenskaper som Koons betegner seg selv med for eventuelt å kategorisere og klassifisere seg selv, sitt verk og sine tilskuere¹.

Der jeg har tolket at det er relevante egenskaper for tydeliggjøring og drøftelese, gjelder det for begge produsenter i denne studien at klassifisering og kategorisering også kan tolkes som henvisninger til andre kontekster. Kontekstene skal i denne sammenheng ses i lys av hvilket rom de henvender seg til, hva de definerer seg som, og hvem de snakker til². Disse kontekstene vil også innebære en henvisning til andre kontekster igjen som feks kunstnere, kunstretning, kunstverk og plassering i tid. Tekstene kan derfor enkelte steder analyseres som en kritisk innholdsanalyse av paratekstene, både de som er tilstede i kontekst og de som ikke er det, samt å se hva de henviser til av topoiske verdier, og om de to aktørene står i et motsetningsforhold til seg selv , eller hverandre².

1 Bourdieu, Pierre 1995: 64, 64

2 Solhjell, Dag 2001: 214, 56

4.2.0 DISTRUBIERINGEN

I del 1 ser vi hvordan tekstene henviser til romlige kontekster. Imidlertid etablerer kontekstene også relasjoner mellom kunstverk og noe utenfor kunstverkene som bidrar til å gi dem mening¹. I del 2 skal vi derfor se hvordan fysiske, økonomiske og sosiale kontekster i form av hva museet og deres formidlere bruker av andre hjelpemidler som pekere, paratekster,

som henvisning til kunstverket selv og dets kontekster¹. Analytiske grep er gjort av de sosiale egenskaper Astrup Fearnley Museet formidlet, og disse egenskaper tolkes av meg som kategoriseringer og klassifiseringer som gir et sosialt bilde av utstillingene til Koons og Nerdrum². Dette analyseres også i henhold til det sosiale rom der de posisjonerer seg med henvisning til vulgære eller kulturelle verdier². Analysen i del 2 er basert på hvordan Nerdrum og Koons, og deres objekter, blir forvaltet og distribuert av Astrup Fearnley Museet. Paratekstene i denne sammenheng eksisterer hos Astrup Fearnley Museet som interne peritekster, og ligger utenfor selve verket, men fysisk inne i bygningen, tilgjengelig for dem som aktivt oppsøker stedet³.

I tillegg har vi de offentlige peritekstene som er tilgjengelig for enhver, og da gjerne gjennom media, men disse har ikke museet særlig kontroll over³. Jeg har derfor jeg valgt å fokusere på selve distribueringsprosessen fra Astrup Fearnley Museet *til* media, selvom jeg har tatt med noen utsagn fra media for å nyansere og tydeliggjøre mitt eget språk. Jeg har ikke vært fysisk til stede under pressekonferansen, åpningen eller utstillingen under Nerdrum's og Koon's retroutstillinger så alt analyseres fra tekster jeg har hentet ut fra andre kilder om utstillingen. Dette tolker jeg som originaltekster og andre-hånds tekster. Jeg kan ha mistet mye erfaringsmateriale ved at jeg ikke har observert alt 'live', og da tenker jeg særlig på de pronuntatio trekk som viser til mimikk, stemmebruk og klesdrakter, samt selve det arkitektoniske der det gjelder de fysiske delene av utstillingen som lyd, lys og den rene visuelle fremstilling³. Jeg tolker det likevel slik at det er nok erfaringsmateriale for å kunne nyansere og tydeliggjøre de sosiale fenomenene.

Erfaringsmaterialet fra Odd Nerdrum's retroutstilling i 1998 omhandler i liten grad – men av betydning artikler og intervjuer gitt i Dagbladet og VG. Det er intervju knyttet til selve utstillingen, men også tidligere intervju som jeg finner relevant for å berike problemstillingen. Det er pressemeldinger, pressemøte med Hans Jakob Brun og Odd Nerdrum, åpningstalen ved Hans Jakob Brun, samt en kort veggtekst inne i utstillinglokale. Dette er sympatiserende og overbevisende tekster - retoriske - som i denne kontekst tolkes som paratekster med topoiske verdier. De henviser til høy eller lav kulturell verdi i den dårlige smaken Nerdrum produserer. Topoiske verdier bruker jeg for å gripe de sosiale egenskapene som objektivt distingverer produsenten og hans verk innen kunstfeltets logikk - i denne kontekst Astrup Fearnley Museet².

Erfaringsmaterialet fra Jeff Koons utstillingen i 2004 er sitat fra riksaviser som VG, Osloposten og Aftenposten knyttet til retroutstillingen som jeg fant metodisk relevant. Det er også en utstillingskatalog, pressemeldinger, veggtekst rundt bildene, tekst fra mobilinformasjon i form av mobiltekster om bildene, en veggtekst der Astrup Fearnley Museet inviterer til åpningen. Åpningstalen ”som var så kort og spontan at det ikke var materiale på den”, ifølge en ansatt på Astrup Fearnley Museet - kan også tolkes som en paratekst. Likevel er det også sympatiserende og overbevisende tekster av retorisk karakter, som i tilfellet om Nerdrum, disse vil tolkes som paratekster med topoiske verdier, som henviser til høy eller lav verdi av den dårlige smaken Koons lager.

I lys av begrepene jeg drøfter med tanke på erfaringsmaterialet vist ovenfor, har jeg med metodisk hjelp fra boken *Formidler og Formidlet* organisert paratekstene rundt Koons og Nerdrum i fem retoriske momenter eller faser: *'invento'*; Astrup Fearnley Museets valg av kunstnere, *'disposito'*; fordelt og ordnet som kunst/kitsch-verkene i en meningsfull måte, *'elocutio'*; ved hjelp av argumentasjon over valg av kunstner eller kitschprodusent, *'memoria'*; som minner publikum om hvilke kontekster kunst/kitsch-verkene skal huskes som, nå eller til en senere anledning, og *'actio'*; i en vel fremført retroutstilling med veltalende og pedagogiske rammer¹. Dette er tekster som viser til kontekster av topoisk karakter. De vil gi innsikt i Astrup Fearnleys Museets erkjennelse og syn på virkeligheten, om det er noen premisser som er underforstått, og hvilke indirekte paratekster de viser. Dette er analysert som sosiale egenskaper, gjerne definert som kulturell praksis, - som omhandler det høye og lave i den dårlige smaken, og som konstruerer distinksjoner i form av språk².

'Konsten å informera och overtuga' (1994) av Selander og Englund er en god metodisk bok for en person som er helt på begynnerstadiet i det retoriske faget, så den har vært i bakhodet mitt selv om jeg ikke har brukt den som et direkte analyseverktøy.

1 Solhjell, Dag 2001: 26, 132

2 Bourdieu, Pierre 1995: 62, 53, 46, 68

3 Solhjell, Dag 2001: 89,90,63, 55

4.3.0 KONSUMET

I del 1 og 2 baserte mye av min tilgang til feltet seg på eget initiativ og interesse. I del 3 baseres det derimot på en dialog, en toveis kommunikasjon i et moralskt univers, og derfor var jeg avhengig en etisk tillatelse og tillit¹.

I del 3 er empirien intervjuer av to ulike grupper av publikum fra det Bourdieuske kunstfeltet; fem masterstudenter i kunsthistorie som jeg tolker kan være representanter for den legitime og intellektuelle smaken, og fem masterstudenter i økonomi jeg tolker kan være representanter for den legitime og folkelige smaken. Jeg registrerer deres ulike erfaringer og omgang med fem bilder av Odd Nerdrum og fem av av Jeff Koons². Det ble vist ti bilder totalt, og disse er analytisk valgt med bakgrunn i at jeg vil å knytte teori til virkeligheten om smak som klassifisering og kategorisering². I disse samtalene var jeg opptatt av hvilken sosial og kulturell kompetanse, de ulike gruppene brukte for å nå erkjennelsen i motivene hos Nerdrum og Koons. Jeg setter det forbehold ved mine sosiale beskrivelser at bildene er vist i form av digitale bilder, og derfor ikke vist i fysisk kontekst, men isolert fra den. Selv om dette er et forbehold av betydning vil mine drøftelser prøve å abstrahere det til å bli både valid og gyldig.

Vil analytiske grep vise hvordan de ulike gruppene skjelner de metafysiske virkelighetene i bildene, og med hvilken epistemologisk kunnskap ville de nå dem² (se vedlegg 12). Denne vinklingen kan hjelpe å se om smaksdommene de gir kjennetegnes av det Immanuel Kant betegner som en kultiverende reflekterende smak eller den vulgære sansenes smak, og hvordan de står i forhold til Pierre Bourdieu's kategorisering av det høye kulturelle, kunsthistoriker studentene, og det lave kulturelle, forstått som master i økonomi-studentene². Gruppen kalles høy kulturell fordi jeg i denne kontekst hevder den har sosialisert kjennskap (kulturell kapital) som er lært gjennom utdanningen som gir symbolsk kunnskap om kunsthistorien². Den andre gruppen kalles lav fordi jeg i denne kontekst vil hevde at den i utgangspunktet ikke har høyverdig symbolske kunnskap, men en materialiserte nytte-kostnad, som jeg vil betegne som en lavere form for kulturell kapital². Det mest interessante er hva slags lesning eller smaksdom vi får fra den tredje gruppen. Det er fem barn på 7 år i første trinn på barneskolen når denne gruppen møter de samme 10 bildene fra Nerdrum og Koons. Denne gruppen vil tolkes som de naive respondentene, som jeg tolker som en mulig utopisk gruppe². Gruppen kalles utopisk fordi jeg i denne kontekst hevder de kan tolkes som ikke å ha sosialisert kjennskap (kulturell kapital), til det subjektive og objektive doxa på kunstfeltet².

Dette kan øke innsikt om hva slags naiv anskuelsesform som kan oppstå i farevannet drøftet i del 1, og om det er verdig en sosial utopisk gruppe-status på kunstfeltet.

Utvalget av bilder vil frembringe fantasier og fortellinger blant respondentene og vil vise seg i erfaringsmaterialet i henhold til utsagnet gitt av Pierre Bourdieu (Distinksjonen 1995, norsk utgave), om Aristoteles ”vi skiller mellom forskjellige ting ved at de i utgangspunktet ligner hverandre; dvs gjennom felles kjennetegn”². Jeg tolker det i denne kontekst som at: ’det er gjennom like ting vi skjelner, (kategoriserer), annerledes’ Med dette tolker jeg videre Bourdieus tolkning av utsagnet, og sikkert hans hensikt med bruken av det, som at det er i anskuelsen av de samme objekt, (ti ulike bilder av Nerdrum og Koons), som gjør at de tre ulike gruppene distanserer seg fra hverandre gjennom henvisning til høy eller lav kulturell verdi. Her kommer jeg også inn på det ukjente, og til tider mentalt utfordrende, feltet om ”*utopisk kulturell verdi* (min tolkning og definisjon).

Bildene ble vist i par der temaene er like i form av symbolske virkemidler, mens formen er ulik. De fleste bildene er lett å identifisere fordi de i denne oppgaven tolkes som lett gjenkjennelige motiver. Lett gjenkjennelighet kan gjerne defineres som ’mimesis’, etterligning av den sosiale virkelighet, eller som lett identifiserbar passiv kitsch³. I selve analyseprosessen grep jeg materiale med sosiale egenskaper de ga bildene i form av distanserte koder eller fortellinger som kan tolkes som en naiv innlevelse. Den analytiske prosessen viste også at det var lite relevant hva man kalte objektene, kunst eller kitsch, men mer relevant hvordan betrakteren fantaserte eller fortalte om dem, og ikke minst hva bildene *ga* dem av mening. I lys av drøftingene om bruk av høy eller lav verdi i hoveddelene 1 og 2, vil del 3 tilslutt vise til en moralsk diskusjon om kulturell verdi på kunstfeltet i kjølvannet av den vellykkete dårlige smak.

1 Silverman, David 2001: 271

2 Bourdieu, Pierre 1995: 59-60, 52, 46, 253, 47, 60, 49, 222, 254 3 Carroll, Noell 1998: 68

4.4.0 GJENNOMFØRINGEN AV KONSUMDEL: TOPPUNKT OG FALLGRUVE

I begynnelsen måtte jeg få *tilgang* til feltet. Jeg forsto at jeg ville få en mer intensiv¹ innsikt ved hjelp av et åpent, muntlig og ustrukturert samtaleintervju¹. Forut for undersøkelsen i del 3 - konsum av dårlig smak, hengte jeg opp en forespørsel om samtale-intervju om kitsch på fakultetet til kunsthistoriestudentene. Selvseleksjon virket som en enkel løsning til å begynne

med, og en mannlig respondent sa seg interessert. Dette kunne likevel føre til en skjevhet som kunne berøre egenskapene i resten av det universet jeg kontaktet¹, i denne kontekst forhåndkunnskap om kitschfenomener, og derfor valgte jeg istedet kvoter basert på en kvinne og to menn i alderen 25 til 40 år. De hadde lest forespørslen min, og de hadde nok en forhåndsoppfatning om hva de skulle se på. Jeg er redd det kan ha ført til en skjevhet i materialet. Dagen etter måtte jeg finne nok en kvinne, noe som ble en vanskelig prosess da et rykte om meg hadde gått på fakultetet. Det kan være hegemoniets kamp om ære at han eller hun ikke var interessert.

Dette førte til at jeg gikk annerledes frem på den økonomisk skolen. Jeg foretok den samme kvoteutvelging hos den økonomiske skolen på tre menn og to kvinner i alderen 24 til 32 år, og vervet dem på lesesalen og i kantinen. Begge grupper fikk et prospekt om hensikten med intervjuet og et etisk løfte om anonymitet, konfidensialitet og tilgjengelighet¹. Nå kan man jo diskutere om det i det hele tatt er etisk å tilnærme seg det autonome moralske univers hos repondentene, samt prosessen med forpliktelser før, under og etter intervjusamtalene², men det var ett nokså ufarlig tema vi snakket om, så Den Trojanske Hest kom ikke galopperende.

Jeg gir respondentene fiktive kodenummer i oppgaven. Sitater som benyttes i de empiriske eksemplene er hentet fra intervjunotatene, og er rekonstruksjoner av repondentens egne formuleringer. Dette er mulig fordi intervjusamtalene foregikk med båndopptaker, og selve transkriberingsprosessen er overført så langt som mulig med alle nyanser. Når det gjaldt de fem barna – ble de kvotevalgt ut fra naive kjennetegn som lav alder, 7 år. Dette fordelte seg på tre jenter og to gutter i første trinn på en barneskole. Jeg ringte skolen, som var veldig flinke og behjelpelige med å sende ut forespørsler til foresatte. Jeg fikk informert samtykke fra samtlige³. Jeg valgte ut tre jenter og 2 gutter som jeg hadde en introduksjonssamtale med. Deres foresatte fikk den samme informasjonen i form av et prospekt om masteroppgaven.

Samtaleintervjuene ble foretatt ved hjelp av en intervjuguide og 10 bilder av Nerdrum og Koons, utformet i tråd med oppgavens tredje del av problemstillingen, ”*konsum av dårlig smak*”. Intervjuguiden var nokså strukturert fordi jeg ønsket en sammenligning mellom de tre ”*typologiske*” informantgruppene (vedlegg 11). Det er også slik jeg har foretatt sammenligninger mellom svar fra den enkelte informant, selvom klassifikasjonen av erfaringsmaterialet tok tid¹ fordi jeg ønsket å utforske bestemte egenskaper og eventuelle mønster i forhold til disse som resultat av likhet og ulikhet i erkjennelse, erfaring og

opplevelse av unike og vellykkete dårlig smaksobjekter . Informantene styrte samtalen slik at det noen ganger forekom naturlige endringer i rekkefølgen av tema. De to første tema i guiden stilte jeg alltid først, de resterende kunne variere litt fra informant til informant. Man kan også si at bildeparene som ble vist styrte samtalen til en viss grad. Denne empirien vil også vise styrken ved det uformelle som ikke er utarbeidet på en standardisert måte på forhånd. Den viser at informantene har uttrykt og utdypt sine meninger mye friere¹. I samtale med barna, viste dette seg også uten ord³. Ettersom intervjukontrakten var på barneskolen, virket barna trygge i sin situasjon, og samtalen og bildene så ut som de ga en høy grad av mening for barna³, selv om validiteten av tekstene kan være litt tynne pga. mange 'vet ikke'-svar³. Jeg oppdaget imidlertid at 'vet ikke' kunne referere til betydningen av enkelte ord.

Fordi samtaleintervjuene ble tatt opp på bånd fikk jeg et stort erfaringsmateriale med mange nyanser i språket som overgikk de ulempene jeg møtte. En ulempe av teknisk art er at det kan bli litt støy på båndet, særlig i en intervjusituasjon som en barneskole, der du i tillegg kjemper for barnets oppmerksomhet⁴. Jeg kan også ha virket litt nervøs når jeg måtte sjekke begynnelsen av båndet, og om jeg faktisk gjorde opptak av det vi snakket om i begynnelsen av samtalen⁵. Det var likevel ingen av mine informanter som reagerte på at jeg brukte båndopptaker fordi de tillot dette fra begynnelsen av⁵. Fordelen ved denne metoden var at jeg kunne bruke energi på informanten, og ikke på det skriftlige⁵. Metodologisk kom jeg nøytralt kledd og sminket, uten glitrende smykker, i møtet med alle tre gruppene, og fant meg i en ganske komfortabel rolle i den uvanlige situasjonen vi var i⁶.

Selv om jeg måtte sloss noen ganger for motivasjon og oppmerksomhet i en lang samtale.

1 Halvorsen, Knut 2003: 81, 87, 102, 163-164, 87, 87-88 2 Fog, Jette 2004: 27 3 Kjær Jensen, Mogens 1988: 50, 175, 175, 174
4 Kjær Jensen, Mogens 1988: 50 5 Bauer and Gaskell 2000: 52, 51, 52 6 Silverman, David 2001: 57

4.5.0 EMPIRISKE FUNN

I henhold til de empiriske undersøkelsene, fant jeg interessante begrep som jeg kunne feste teori til. Dette gjelder min oppdagelse av at gullfarven hadde sterk følelsesmessig respons hos kunsthistoriestudentene, økonomistudentene og barna. Kunsthistorikerne så den som glørete og ekkelt fordi det pirret oppmerksomheten og ødela helheten (§ 14). Økonomistudentene så den som vulgær og voldsom (§14) , mens barna elsket den¹. Jeg tolket det som at gullfarven

oppfordrer til distinksjoner i form av symbolikk og skjønnhetssans, og opplevdes som en ”prangende” og ”glorethet” som i neste gruppe ble materialisert i form av at det ikke skal være ”overdådig” og ”ikke for mye” av det eksklusive metallet som er resultatet av tiden og derav nedfelt i en klassehistorie. Tilslutt ble gullfarven snarere en invitasjon enn en distinksjon til naiv begeistring.

Det er også interessant at respondentenes ulike oppfatninger av estetikkens mening, - refleksjoner rundt objektene, var tydelig i de objektene som var lette å identifisere og de som ikke var det. I henhold til økonomistudentenes tolknings skjema ga de indikasjoner på at ”*det gir ikke noen mening*” og ”*det er tomt*”, mens kunsthistorikerene ga det en symbolskt hyllest ved at ”*det transcenderer*” og ”*det er subtilt*”. Der barna ikke forsto det jeg i denne studies kontekst har tolket som en menneskeskapt sosialisert virkelighet, var svarene entydig ”*vet ikke*” og at ”*det er rart*” og ”*ikke naturlig*”. Eller helt stille.

Barna var begeistret der det var sterke farver, og da særlig gullfarven som var ’yndlingsfarven’ deres. De dro også frem begrep der de søkte en kvalitet, vist som en målestokk der det ”kunstneriske” var det som er malt og det som overgikk deres egne evner, men de hadde også bestemt oppfatning av sterke farver. Melankolien, humoren og nostalgien viste seg der de selv visste de hadde vært, nemlig gjennom den personlige erfaringen - og der de selv visste at de hadde vært, der kom følelsene også. Dette gjelder alle gruppene. De tre gruppene skilte seg likevel ved at de forskjellige følelses aspekter kunne dekkes til med vedhengende symbolikk, eller med frykten for ikke å være sikker på sitt forhold til den økonomisk kapital.

De ulike gruppenes målestokk av ”*interesse*” var basert på minner eller erfaringer gjort i livet, og igjen er dette avhengig hvor stor symbolsk betydning de la i objektet, om noen. Sterke eller svake følelser var avhengig av identifisering og ulike forståelser av objektet. De ulike tolknings skjema skilte seg ut i tre skjemaer, der sterke følelser viser seg som en uavhengig, barnlig fantaserende, fortellende instans. Dette svekkes jo høyere kunnskap og kjennskap økte og ble transformert til en avhengig voksens fantasidistans.

Følelsene som noe passivt eller aktivt viste seg i objekter som var lett å gjenkjenne. Estetikkens påberopelse av det autonome, som refleksjon og derav en høy kulturell verdi, mistet i denne kontekst sin legitimitet for enkelte av respondentene fordi avhengigheten til

kapitalformer ikke er noe uavhengig eller fritt². Unntaket her var forellingene der motivene ga ulike og personlige følelser som resultat, og denne uavhengighet diskuteres som et mulig utopisk verdisystem.

1 Kant, Immanuel 1995: 96

2 Bourdieu, Pierre 1995: 50

4.5.1 EMPIRIENS BEGRENSENINGER OG MULIGHETER

Det kan sikkert diskuteres hvorvidt det jeg kaller høy og lav estetisk verdi egentlig er så høyt eller lavt, og om det jeg kaller en verdi egentlig er en verdi. Men, det er definisjoner jeg har gjort i møte med et komplekst og rikt erfaringsmaterialet. Man kan også diskutere om barn på syv år kanskje er sosialiserte, noe de i høy grad er. De hadde vært på besøk i et museum en gang sammen, og jeg aner ikke hva som henger på veggene i hjemmene deres fordi jeg ikke kjenner foresattes utdannelse og inntektsnivå. I mitt møte med barna og deres fasinasjon av gullfarven, sammenlignet med kunsthistorikerens og økonomistudenters manglende fasinasjon, tolker jeg det som at de naive ikke har en symbolsk eller materialisert kapital hvilket de to andre gruppene hadde.

Min utfordring var å forstå barnas tanker og få deres tillit, som jeg også hadde med de to andre gruppene og som krever sin unike empati og forståelse¹. Med barna har jeg fått testet min tålmodighet ved å ha lange pauser², og dermed ikke i uro forsøke å lede dem. Intervjuguiden åpnet for lette og vanskeligere spørsmål, direkte og indirekte spørsmål som jeg satte i gang ved hjelp av bilder og ulik sammenheng². Gjennom masse-probing fulgte jeg opp spørsmålene, og la vekt på nøytraliteten: ”det er ingen riktige eller gale svar”³. Man kan også drøfte om jeg har lyktes i mitt skønnsmessige utvalg av de ulike respondentene, om jeg har valgt respondenter som står til min forhåndsoppfatning. Jeg har egentlig gjort det, fordi jeg valgte representanter for den høye og lave gruppen, samt barn på syv år som er typisk naive. Denne masteroppgaven skal imidlertid påvise likheter og ulikheter i fenomen og egenskaper ved de tre ulike gruppene i lys av det dårlig smaksbegrepet som gjør eksemplene deskriptive. Utfordringen blir heller da å oppleve ulike subjektive erfaringer, for så å skrive om dem i objektiverende og objektiverte rammer. Det er denne intersubjektivitets-prosessen som er viktig i samtaleintervjuene. Særlig viktig har det vært med barna der jeg har måttet sikre deres objektive, reliable pålitelighet ved å finne samsvar med andre objektive målingsresultater. Likevel har det nok, med min bakgrunn, vært enklere å innta Piagets bruk av begrepet ”de-

sentrere”³ enn for andre i mitt felt, fordi jeg, i kommunikasjonskontekst, har forsøkt å innta syv-åringenes perspektiv. Som 27 åring har jeg naturlig nok et voksent handicap³. Min rolle har likevel måttet oppgraderes og justeres i møte med alle informanter fra de tre ulike gruppene.

Selv om min skikkelse kan være nøytral metodologisk sett, er det likevel en fare for at jeg som ekspert³ i et felt hvor jeg har produsert artikler før jeg begynte med denne masteroppgaven, kan ha farvet mine anskuelser i henhold til alle intervju, all behandling, og all anvendelse av det innsamlende materialet. Det er imidlertid legitimt å ha forkunnskaper som kan styrke eller svekke både teori og empiri. Det er den generelle faren for skjevheter man møter generelt i ikke - sannsynlighetsutvalg⁴. I mitt tilfelle må jeg ransake meg selv mer, og reflektere sterkt rundt min strukturerte personlighet. Jeg har vært interessert i smak siden jeg begynte på Norges Markedshøyskole i 1998, og interessen toppet seg da Nerdrum erklærte seg kitschmaler samme år. Jeg har per dags dato omgang i miljøet rundt Odd Nerdrum og har derfor en interesse for det jeg skriver om.

Jeg tror likevel at det akkurat er min 'desinteresserte interesse' som har vært motivasjon til å skrive om smaksdommer, og som har ønsket å ransake smaksbegrepet til Immanuel Kant og dets sosiale forutsetninger gitt av Pierre Bourdieu. Jeg tror jeg heller ikke hadde hatt tålmodighet med det store erfaringsmaterialet uten den interesserte desinteressen. I følge Kant er våre anskuelser alltid nødvendige for å bevise realiteten i begrepene våre. Er det rene forstandsbegreper, kalles anskuelsene skjemaer. Er begrepene empiriske, kalles anskuelsene eksempler.

Jeg stiller ingen spørsmål om ting er rettferdig. Jeg spør bare om hvorfor det enkle ikke har verdi. Takket være min hovedveileder, Dag Solhjell, har jeg latt min fantasi falle innen forpliktende rammer. Gro Strøm i likemåte i henhold til grammatikk.

1 Fog, Jette 2004: 48

2 Doverborg - Osterberg og Pramling 1985: 33, 37-40

3 Kjær Jensen, Mogens 1988: 47, 45, 44, 47

4 Halvorsen, Knut 2003: 102

5.0 FORTELLINGENE OG FANTASIENE OM NERDRUM OG KOONS

I de følgende kapitler vil jeg drøfte Odd Nerdrums og Jeff Koons historier om seg selv i lys av retroutstillingene ”Malerier 1978-1998” og ”Jeff Koons” ved Astrup Fearnley Museet i Oslo i 1998 og 2004. Erfaringsmaterialet hos Nerdrum er talen ved åpningen, ’Kitsch tjener livet’ Hos Koons er det en åpen samtale med Rem Kollhaas (RK) og Hans Ulrich Obrist (HUO) gjengitt i Astrup Fearnley Katalog (AF).

5.1.0 ODD NERDRUM

Som et produserende subjekt – eller aktør - på kunstfeltet, nasjonalt og internasjonalt, har Odd Nerdrum ansett seg selv, og er ansett av andre, som en person utenfor modernismen¹. Det motsatte av modernismen – moderne kunst - kan tolkes på forskjellige måter, men i denne kontekst skal det forstås som en tilstand som søker det ”opprinnelige”¹. Dette betyr at subjektet Nerdrum ønsker å produsere med en nær tilstedeværelse til seg selv, skaperverket og tilskuer¹.

¹ Meyer, Siri 1993:47, 48

5.1.1 HVEM ER JEG?

I forkant av retroutstillingen ”Odd Nerdrum – malerier 1978- 1998” ved Astrup Fearnley Museet i Oslo ble det holdt en pressekonferanse, (24 september 1998). Odd Nerdrum holdt da en tale som han kallte ”Kitsch tjener livet”. Talen er høyst biografisk da Nerdrum er den som tilsynelatende både har skrevet og fremført den.

Nerdrum fremstiller her sitt subjekt som en prosess der:: ” Forståelsen av hvem man er og hva man egentlig gjør kommer ikke alltid så lett”...” Med meg har det kanskje tatt lenger tid enn for folk flest”¹. Jeg tolker det som at Nerdrum problematiserer det som å leve under en fordekt sannhet om sin egen eksistens , og med denne talen ønsker å avdekke sannhet både for seg selv og for andre. Han vil da avdekke de sannheter som går til kjernen i hans status som subjekt og produsent², og knytter dette til opplevelser i barndommen. Hans mor ”er et kultivert menneske, hun mener at det ikke er dannet å være religiøs”¹ og hans stefar var ”en

dannet mann som samlet på moderne kunst og hadde blant annet en del bilder av Rian og Weidemann"¹. Jeg tolker det som at Nerdrum befant seg mellom to ulike foreldreroller der den ene ikke ville at han skulle male solnedganger da: "*han ikke ville komme inn på Høstutstillingen*"¹. Jeg tolker det som at høstutstillingen er en årlig juryert utstilling med bilder og objekter som er representanter for tiden vi lever i. Moren var mer åpen for å oppleve "*Sigøynerpjente*" av Roka sammen med sønnen, og dette var viktig for Nerdrum da han erfarte en umiddelbar "hjemlig"relasjon i bildet. For Nerdrum selv var det: "*... en av mine første kunstopplevelser*"¹. Disse erfaringene, som er en blanding av det kultiverte og vulgære³ ga utløp i at selv om han "*var tidlig fanget av kunsten, kom han i rask kontakt med noe annet*"¹. Dette "annet" var det "hjemmelige" han ikke hadde truffet i i kunsten, og det "hjemmelige" kan tolkes som et møte der subjektet møter en del som er forenelig med Nerdrums eksistens. I møtet med kunstverden på slutten av 60 – tallet forteller Nerdrum at: "*Da jeg trengte meg inn på kunstverden på slutten av 60-tallet, hadde jeg (Nerdrum) ekkoene av ordene hans (stefaren Johan Nerdrum) i hodet*"¹. Dette medførte at han erfarte "motstand" som igjen medførte identitetsproblemer og andre eksistensielle problemer "*uten at han forsto hva som var galt*"¹. Som han sier: "*Jeg forsøkte å oppføre meg som en kunster så godt jeg kunne, og i mange år trodde jeg faktisk at jeg var kunstner*"¹. I talen "*Kitsch tjener livet*" forteller Nerdrum med dette om en lengsel som har vært en del i og av ham og som kanskje kan finnes igjen et sted: "*Men gud vet at jeg har strevet med å skildre menneskets lengsler med min kitsch. Og hva er det vel som driver oss sterkere enn barndommens og ungdommens lengsler*"¹.

Vi kan se av sitatetene ovenfor at de veksler mot det som er nært eller fremmed, intimt eller distansert. Det nære og intime ligger i ..."*sigøynerpiken som vandrer inn i solnedgangen*" og det fremmede og distanserte ligger i modernismens krav. Dette kan tolkes som at Nerdrum er et romantisk subjekt², der han søker en forening mellom sine egne uttrykk. Disse lengslene og handlingene beskrives av Nerdrum som noe "oppslukt", en følelse av "å være hjemme" eller erindringer om sterke lengsler etter noe som er tapt. Nerdrum fremstiller seg derved som en ensom aktør med en romantisk lidenskap for sin produksjon, og som blir stanset i møtet med noe annet, større enn ham selv. Det oppstår følelser og lengsler etter å la bevisstheten smelte sammen med den ytre verden¹.

1 Meyer, Siri 1993:45-58

2 Sitat fra talen "Kitsch tjener livet"

3 Bourdieu, Pierre 1995: 46, 50

5.1.2 HVA SKAPER JEG?

Ettersom produsenter på kunstfeltet distribuerer produkter, defineres produktene som skapes. Disse er definert av skaperen selv, eller av andre i kunstinstutisjonen. Nerdrum er en selverklært kitschmaler og har ikke gjort seg avhengig av andres definisjon. Han har også unngått fortellingen om skaperen som en ubevisst aktør, som ikke er seg bevisst hva han er og gjør, alt beskrevet i talen *"Kitsch tjener livet"*.

Odd Nerdrum er kjent for sin gammelmesterlige maleteknikk. Han maler slik at han kan sammenlignes med dyktige figurative malere gjennom kunsthistorien som feks Rembrandt eller Caravaggio¹. Odd Nerdrum har derfor blitt forbundet med det vi gjerne kaller 'en stor kunstner', men vil i henhold til kitscherklæringen selv også være i samme selskap som Roka. Han forteller : *" Der hang det en 'Sigøynerjente' av maleren Roka. Det var imponerende malt a la Zorn og kostet 4000 kroner...For meg var det en av mine første kunstopplevelser , jeg følte meg umiddelbart hjemme i denne malerens direkte uttrykk"*². Begrep som utpeker seg er at håndverket var godt og at han var knyttet til maleriets direkthet. Imponerende malt kan tolkes som dyktighet. Dette kvalitetskriterium utdypes når han sammenligner et bilde malt av Jean Heiberg med Roka: *"For meg var forskjellen klar og tydelig, Rokas bilde hadde mer liv, mer hud"*². Dette kvalitetsstempel utdypes senere når han gir en standard for kitschdefinisjonen: *" I kitschen er dyktighet et avgjørende kvalitetskriterium. Håndens arbeid er selvavslørende i lys av etablerte normer"*². Nerdrum utvider videre kvalitet som et uttrykk i tiden ved å hevde at : *"Slik sett er kitsch uten beskyttelse, for her er målestokken det beste i historien. For Picasso og Warhol derimot er det annerldes, de er beskyttet av tidens verdier"*². Vi kan tolke det dit hen at Nerdrum definerer seg slik på bakgrunn av hans store opplevelse av Roka som var så direkte og betydningsfullt at: *" Kitschens oppgave er å skape et alvor i livet , på sitt beste så sublimt at den kan holde latteren tilbake"*².

I henhold til kitschbegrepets historie har det med Nerdrum's ord vært: *"...et samlebegrep for alt det som ikke var intellektult nytt, for alt det som ble oppfattet som brunt, gammelt, sentimentalt, melodramatisk og patetisk"*², og han oppfatter det som: *"modernismens antitese"*². Kitsch *"er det som modernismen skjøv ut som sitt andre"*². Og dette 'andre' som Nerdrum er opptatt av, definerer hans uttrykk.

Kitsch objekter er kjent for å være dårlig smak³. Det er likevel i følge Broch med Nerdrums ord at: *" Det finnes genier innen kitsch, slike som Wagner og Tsjaikovskij"*². Med dette

utsagnet kan vi tolke det dit hen at Nerdrum finner en respekt i kitscharbeidet som kunstverden ikke har gitt ham, så: ”Djevelen er derfor ikke bare dum, og kitsch er ikke bare lavt”². Dette kan tolkes som en kombinasjon av henvisninger til det folkelige og kultiverte, der det vulgære sigøyneraktige uttrykk, som Rokas ”Sigøynerjente”, blir kultivert av en mestermaler’s hånd. Dette skiller seg også ut fra den generelle smaksteorien om den gode og dårlige smak, om hva som er kitschaktig og ikke³.

1 Kunsten å skyggebokse av Arild Tjomsland, Dagbladet 19.10.1998

2 Sitat fra talen ”Kitsch tjener livet”

3 Bourdieu, Pierre 1995: 103

5.1.3 HVEM HENVENDER JEG MEG TIL?

I talen ”Kitsch tjener livet” forteller Nerdrum om to forskjellige former for uttrykk. Modernismens kunst og det som er kitsch. Disse uttrykkene henvender seg til to forskjellige lese måter, tolket av meg som mentaliteter der : ”Kitsch tjener livet og søker det enkelte individ. Dette i motsetning til kunstens ironi og dens distanse”¹. Jeg tolker det slik at Kitsch snakker direkte til det enkelte mennesket, og er til for livet i seg selv. Jeg tolker den modernistiske kunsten slik at den snakker med et språk som er indirekte i form av distanse mellom tilskuer og verk. Distansen i verket er et uttrykk der: ”Kunsten er til for seg selv og henvender seg til det offentlige rom”¹, der tolkningsprosessen er basert på et uttrykk for en ”sannhetens tjener”. Dette tolker jeg er en offentlig standard av sannhet der man vil fortelle ”om mennesket som et samfunnsvesen, sannheten om mennesket som rasjonelt vesen eller som et irrasjonelt vesen”¹. Kort sagt: ”Sannheten om verden”. Denne sannheten om verden, er betegnende som tidens talerør. Av meg tolkes den som at det krever en viss kunnskap om tingenes tilstand hos tilskueren som skal forstå verket som befinner seg i tidskontekst². Dette er kunnskap som hentes fra samtiden, men også fra kunsthistorien². Nerdrum hevder at : ”...modernisme er blitt en tradisjon som har bemektiget seg hele de vestlige verden. Institusjoner, kritikere, kunstnere og ikke minst det dannende publikum er forpliktet til å være ’åpne for det nye’ ”¹. Denne ’diakrone’ kunnskapen er blitt definert som kulturell, og da i en form som heter kapital³. Kapital tolker jeg som en ballast som dannede lesere har med seg, disponert fra arv, oppvekst og miljø³. Denne kunnskapen kan også akkumuleres videre gjennom utdanning av symbolsk art, noe som kan fremvises i sosiale muligheter og begrensninger, og som er med på å forme publikums habitus³. Dette kan, som Nerdrum sier, vise seg i at enkelte liker: ”...sigøynerpiken og gutten med tåren. To siluetter foran

solnedgangen. Og ikke minst elgen ved det blanke tjern.”¹ Han kaller det: *”...forbudsområder for den dannede smak*”¹. Dette forbudet tolker både Nerdrum og jeg som: *”...den såkalte lavfolkelige, ikke gjennomskuende smak...og sto i kontrast til den moderne elite som hadde gjennomskuet alt dette til det minste atom*”¹. Dette viser også til et skille hos publikum, som defineres som det lave folkelige vulgære og det høye kultiverte publikum³. Likevel henviser Nerdrum til andre ’høyverdige mestere’ som Wagner, Tsjajkovskij, den svenske maleren Zorn, komponisten Puccini og seg selv. Dette tolker jeg som at den lavfolkelige smak overskrider noe, også kalt ’trancedert’, da: *”Det finnes høyere former for kitsch*”¹. Dette innebærer at Nerdrums Kitscherklæringen overskrider smaksbegrepet definert av Immanuel Kant⁴ og Pierre Bourdieu³. Denne overskridelsen viser seg i at *”Kitsch er lidenskapens uttrykksform, på alle nivåer, og ikke sannhetens tjener, men henvender seg til det enkelte menneskets sårbarhet*”². Jeg tolker det slik som at vår strukturerte personlighet³, i denne kontekst den vulgære eller den kultiverte habitus, skal ha de samme mulighetsbetingelser til å erkjenne den uttrykksformen Nerdrum maler. Den skal tale til en følelsesmessig tilstand som Nerdrum betegner som ”sårbar”. Jeg tolker det slik at denne følelsesmessige tilstanden er universiell, forstått som tidløs og uavhengig den diakrone (kunsthistorien) og synkrone (samtiden) kunstforståelse². Dette skiller seg fra dårlig smak, fremvist i de ”folkelige” lesere av realistiske bilder der man er avhengig den umiddelbare kulturkonteksten som realsimen i bildet viser. Denne realisme betegnes som en form for sosiorealisme der det forhindrer en form for refleksjon hos tilskuer³.

Dette er et interessant avvik fra forståelsen av kitsch-aktige objekter som skal oppfattes gjennom sosiale persepsjonskategorier betsemt av historien, og gjennom disse prinsippene for anskuelse og inndelinger om symbolske forskjeller vil konstituere et språk der det ene er bra og det andre er dårlig, eller begge deler³. Dette tolker jeg videre som at det man kaller ’vulgært’ og ’tegn på dårlig smak’, faktisk kan være noe bra. Denne trancederingen innebærer også at det ikke lenger bare er tilskueren som gir objektene anerkjennelse i form av symbolske forskjeller³, der et ’stygt’ objekt kan forvandles gjennom et metaspråk³ til å bli noe sublimt. Nerdrum taler ut fra verkets premisser som blir tydelig når han forteller om kitsch som : *”...fordyper seg og spenner uttrykket til det ytterste*”¹. Denne ”lidenskapelige” uttrykksform kjenner vi igjen i Nerdrum’s tidlige ’kunstopplevelse’ der Roka’s sigøynerpike gjorde at han *”følte seg umiddelbart hjemme i denne malerens direkte opplevelse av kropp og uttrykk!*”¹. Derfor kan dette tolkes som at der kitschverket ”taler til det enkelte menneske”, er man avhengig av formen, definert og forstått av meg som ”egenskapene i objektet”. Dette kan også

forstås som en intern lesning², noe som leses uavhengig av ekstern kunstforståelse, en forståelse jeg tolker og definerer som naiv^{4, 5, 6}.

1 Sitat fra talen "Kitsch tjener livet"

2 Solhjell, Dag 2001: 36, 156

3 Bourdieu, Pierre "Distinksjonen" 1995: 34, 36, 37, 103, 220, 221, 253

4 Kant, Immanuel, "Kritikk av Dømmekraften" 1995: 217

5 Bourdieu, Pierre 1995: 22 6 Meyer, Siri 1993: 48

5.2.0 JEFF KOONS

Jeff Koons er en produserende aktør i kunstfeltet både nasjonalt og internasjonalt. Han anser seg selv, og er ansett av andre som en kunstprodusent som handler og har derav en praktisk væren som lever etter de postmoderne tiders regler¹. Dette kan tolkes som at subjektet i seg selv har mistet kjernen og er blitt differensiert opp, og at man heller snakker gjennom objektene man lager til massen¹. Dette kan tolkes som at Jeff Koons som subjekt ønsker å distansere seg bort fra seg selv, og det gjør han ved å snakke med den offentlige massen gjennom egen produksjon. Dette betyr at Jeff Koons som enkeltmenneske med en enhet (subjektet), er fragmentert opp til å bli et objekt¹. Det er tolket som en dekonstruksjon av distinksjonen mellom indre og ytre¹.

1 Meyer, Siri 1993: 61, 59, 37

5.2.1 HVEM ER JEG?

Jeff Koons har sagt om seg selv i et tyskprodusert tv-program, ("En amerikansk skjebne" vist på NRK1, 14.03 1992): "*Subjektet er bare en akkumelasjon av ting*"¹. Dette er også representativt for den postmoderne tese om at subjektet er dødt¹. Subjektets enhet, det jeg tolker som et enkeltmenneske med kropp og sjel, er døende i vår tid fordi det blir truet av indre og ytre press¹. Døden tolkes av meg som der et subjekt er underlagt strukturer hvilket oppløser kropp og sjel.

Tidligere (på 1980- og 90.tallet) har Jeff Koons vist seg som 'banalitetens frelser'. Gjennom sine kitschobjekter har han påtatt seg en kommunikativ lederrolle¹ for å redde menneskeheten. Koons subjekt kan derfor fremstå som 'en ånd' som kan se alt og fortelle sannheten om verden. Koons selv sier om det åndelige at: "*...I've always been amazed at the complexity of things and interested in the spiritual in the sense that there are greater things*

outside of the self”². Det er også slik han vil belære massen om tingenes tilstand i kraft av det å være frihetens forløser som er tilsynelatende identisk med det han lager¹.

Dette ’åndelige’ aksept, tolket av meg som noe over alt annet, kan kanskje være en parallell til Koons oppvekst der han forteller at : ” *There is a connection between my childhood and my art. My father was an interior designer and through his work I grew up with aesthetics. I realized that they could affect the way you feel emotionally...Art was something that gave me a sense of self – assurance and a sense of individuality within the family*”². Koons brukte sin kunst for å markere sin suverene identitet, og som noe som ga ham gehør fra foreldrene: “*My parents were always supportive, so I started taking private art lessons from the age about 7. I’d take them every Saturday morning. Art has always been at the core of my life*”². Jeg tolker dette som at han fikk selvtilitt gjennom det han produserte. Det er derfor trygge omgivelser som anerkjente hans identitet i det han lagde. Dette kan også tolkes som en form for narsissisme, der jeg’et er suverent.

I henhold til retroutstillingen hos Astrup Fearnley Museet, ’*Jeff Koons*’ i 2004, ser vi at subjektet hans uttrykker noe av den samme trygghetsfølelsen: ”*My intention – if I look back at ‘Banality,’ (dette er en utstilling fra 1988, med en gruppe nipsaktige objekter i stor størrelse laget av porselen og malt tre,) - the series of work I did before ‘Made in Heaven’ (denne utstillingen er fra 1991 og viser bilder, skulpturer og glassfigurer av Koons i seksuelle akter med sin kone Iliona Staller,) – was about guilt and shame and about what people respond to and how they feel guilt and shame regarding their own cultural histories” ...“Anyone can feel that art can either be something that is very generous or something that could be a segregator. And the way it segregates is to make them feel uncomfortable about their own cultural history. So I wanted to make works that just embraced everybody’s own cultural history and made everybody feel that their history was perfect, just the way it was”*. Denne tilfredsheten som han ønsker at massen skal føle gjenspeiler Koons egen selvtilfredshet der han beskriver sin opplevelse av kunstverden slik: ”...it’s (kunstverden’s moral) *really something wonderful and special. It’s a community that really cares about each other and is generous*”².

Man kan derfor tolke dette som at Koons er et narsissistisk subjekt, som er tilfreds med sin situasjon som produsent på kunstfeltet¹ forent i sitt eget skaperverk. Man kan stille spørsmål om Koons mener dette alvorlig, eller om det ligger noe mer bak som kan være av ironisk

karakter¹. Ironi for Jeff Koons kan da være en intensjonell overføring av både informasjon og holdninger – som ikke er presentert³.

1 Meyer, Siri 1993: 59, 43, 37, 58, 57, 61

2 Fra Astrup Fearnleys Katalog 'Jeff Koons - Retrospektiv 2004'; Koons i åpen samtale med Rem Koolhaas og Hans Ulrich Obrist i New York, 2004: 73, 67, 63, 85, 102, 61

3 Hutcheon, Linda 1994: 11

5.2.2 HVA LAGER JEG?

Jeff Koons' produksjon er definert av en kunstverden. Hans 'kitsch-aktige' objekter beskrives som et uttrykk for en menneskelig tilstand, der det subjektive uttrykket og språket, har blitt objektivert til å bli en subjektivt ånd¹, og fått sin "evighet"¹. Dette gis av en kunstinstutisjon. Dette kan tolkes som at det autentiske subjektive språket som er i Koons kunst ikke er så viktig¹, og videre at det er viktigere når den objektiverte subjektive ånd holder sitt kommunikative lederskap fordi den skal "forløse" og "frigjøre"¹ massen. Koons selv stiller seg likegyldig til hva kunstens hans sier om estetiske kvaliteter og moralske eller åndelige verdier, så lenge kunsten holdes i gang¹. Det betyr også at han ikke er så bevisst på hva slags kunst han lager, så lenge kommunikasjonen med samfunnet fortsetter. Han utdyper sin relasjon til samfunnet slik: "*Through my own experience in life I am convinced of the importance of the community as a whole. I think that I have a greater sense of my responsibility to humanity and I try to be as honest I can with people*"².

Koons er kjent for å være en kunstprodusent som lager figurer i glass, rustfrittstål, tre, metall eller porselen, som alle ligner nipsfigurer og souvenirer, slik vi kjenner fra vår egen oppvekst. Det er også figurer hentet fra film og fjernsyn. Selv om objektene skal være kjent for 'de fleste', har nok objektene hans hatt en forankring i den europeiske og amerikanske kulturen². Historisk har bruk av hverdagslige objekter der kunstneren gir dem en plass i kunstverden blitt kalt for "readymades". I kunstspråket betyr det at kunstneren tar kjente objekter og gjengir dem i annen sammenheng, form og størrelse. I Jeff Koons' tilfelle blir objektene i seg selv forstørret. Det betyr at en figur på ca 4 cm x 6 cm x 4,5 cm 'i virkeligheten' kan forstørres til ca. 40 cm x 60 cm x 45 cm, ('Inflatable Flowers – Short Pink, Tall Yellow', 1979, AF Katalog 2004: 146), noen enda større på ca. 265 cm x 175 cm x 44 cm ('Chainlink' 2003, AF katalog 2004: 149). Noe objekter er bilder er i plakatformat på ca 115 cm x 152 cm ('I Assume You Drink Martell', 1986, AF Katalog 2004: 147), andre er oljemalte malerier,

litografier og fotografier på ca: 115 cm x 95 cm ('Art Magazine Ads' - Art Form 1988, AF Katalog 2004: 147) eller ca 245 cm x 365 cm ('Silver Shoes' 1990, AF Katalog 2004: 149).

Dette er kitschaktige objekter som tidvis er av høy håndverkskvalitet, produsert over flere år, i store kvanta og i materiell. DeTTE er "upersonlige" og "overfladiske" objekter som har sin historie fra vårt masseproduserte samfunn¹. I selve produksjonsprosessen er Koons stort sett idepersonen, og han utfører ikke håndverket selv. Håndverket overlater han til de flinkeste håndverkerne som produserer for ham². I dag har Jeff Koons' atelier i New York mellom 40 til 70 ansatte². Ideene bak produksjonen kan være objektene størrelse, eller også noe dypere som jeg tolker som en konsekvens av Koons' status der han snakker et konseptuelt språk: som en subjektiv ånd.

Med disse beskrivelsene vil Jeff Koons bli plassert under konseptkunsten siden han har ideene men ikke ferdighetene til å lage objektene selv². Det som likevel skiller Koons fra tidligere konseptkunstnere på 1960 tallet, som Marcel Duchamp og senere Andy Warhole, er at Koons erkjenner at 'håndverket' og at selve bruk av 'blikket' er viktig². Andre konseptkunstnere var 'likegyldige' overfor de med spesielt 'blikk' eller 'håndlag' noe som også kan tolkes som at de gjorde et opprør mot det konservative etablerte kunstsyn (AF Katalog 2004:40). Dette kan også tolkes som at de gjorde et oppgjør mot den kunstneriske tradisjonen.

Jeff Koons benytter derfor ikke readymades direkte, men har muligheten til få dem produsert av eksperter med en "innebygd følelse av readymades"(AF Katalog 2004: 40). Slik forteller han om den innebygde følelsen i fra utstillingen 'Banality' i 1988 og 'Made in Heaven' 1991: *"I used masturbation as a metaphor for cultural guilt and shame in 'Banality' with works like 'Pink Panther', 'Woman in the Tub' and 'Naked'. The sculptures are made of porcelain and wood. I brought the spiritual aspect of wood and the sexuality of porcelain together because it's really about that type of tension. So 'Made in Heaven' is basically the same dialogue. It's about the sense of security one has with one's own body and the sense of being with nature itself. It is also about the act of how we preserve the species through procreation. The 'Made in Heaven' series has an aspect of the eternal, spiritual, and sexual. You know, there are these two poles of the eternal: the biological and the spiritual"*². Dette er definert av kunstverden som *appropriasjons kunst*, og ikke definert direkte av Koons selv. Det betyr at man bruker hverdagslige objekter (definert ovenfor som "readymades") og setter dem inn,

(’approprierer’), i en ny stil og form som er original (AF Katalog 2004: 10). Sluttproduktene tolker jeg som sammenfatninger av ny stil og form (AF Katalog 2004: 8).

1 Meyer, Siri 1993: 61, 59, 58, 57

2 Fra Astrup Fearnleys Katalog ‘ Jeff Koons - Retrospektiv 2004’; Koons i åpen samtale med Rem Koolhaas og Hans Ulrich Obrist i New York, 2004: 62, 67, 39,79, 40, 67

5.2.3 HVEM TALER JEG TIL?

Jeff Koons lager objekter som er *banale* i sin overdrevne gjenkjennelighet (’Banality’) og seksuelt provoserende (’Made in Heaven’). I senere tid har han laget objekter med barnlignende motiver, men alle har en eller annen form for hverdagsobjektet i seg. Jeg tolker at uttrykket som Koons representerer deler seg i to da : ”*I’ve always felt a responsibility to my work. I use craft to maintain trust, yet I understand that perfection is impossible*”¹. Dette tolker jeg som en estetisk kvalitet, der håndverket er viktig for ham som kunstner, men også som en tillitserklæring til publikum. Dette viser også tilbake til Koons respekt for håndverkstradisjonen, noe som skiller han fra eksempelvis Marcel Duchamp. Det man betegner som godt håndverk som estetisk verdi blir i denne kontekst vurdert ut fra målbare kvaliteter i objektet. Denne produksjonsformen har en forankring i den tradisjonelle kunsthistorien, der godt håndverk var en betingelse for om noe var bra eller dårlig². I Jeff Koons’ tilfelle må det *kjøpende* publikum befinne seg på høyprismarkedet ettersom Jeff Koons selger kunst for høye beløp. Men når det gjelder den generelle oppfatning av objektene hans hos publikum, er objektene, i følge Koons, tilgjengelige for alle ettersom han har gode intensjoner som kan forene mennesker fra alle nasjoner siden kunsten hans er ”generøs”¹. Koons utdyper det videre med at han ikke vil ”*alienate audiences*”, men at han nå inkluderer alle nasjoner siden ”*I wanted to make works that that just embraced everybody’s own cultural history and made everybody feel that their history was perfect just the way it was*”¹. Han forklarer at hans intensjon er å frigjøre publikum.

I tillegg er det en annen kvalitet som er viktig, en av en mer moralsk karakter: ”*Although I want people to like my works, I’m not just making things so that people like them. I try to create something with the best intentions that I hope will help people. Art is a form for self-help that can instill a sense of confidence in the viewer*”¹. Dette kan tyde på at Koons, i selskap med konseptkunstner Marcel Duchamp, ønsker at tilskueren skal gjøre hans estetiske objekter komplett¹. Dette er riktig i følge Koons selv: ” *I do believe that I am involved in an*

activity that respects the viewer and strives to help the viewer go beyond their limitations"¹. Det at Koons ønsker og streber aktivt for at publikum skal gå over egne grenser utdypes slik: *"I have always been interested in trying to control what the reaction is, what they view, how they feel, what their inner reaction is, what psychology takes place at that moment"*¹. Det kan tolkes som at Koons' vekt på håndverk som en estetisk kvalitet er viktig, men det er likevel en siste faktor. Det illegges en ekstra kvalitet som krever mer av tilskuerens evne til tolkning og forståelse, når objektet *"can go on and have a life of his own"*¹. Det at kunstverket kan leve sitt liv på egenhånd, kan være et tegn på at objektet tilskrives en evighet³, men også at det kreves enform for refleksjon. Dette tolker jeg er en form for autonomi, der Koons ønsker at publikum skal reflektere over objektene hans. Det betyr også at den folkelige smaken som *"resignert avfinner seg med sin smak uten refleksjon i kulturkontekst"*, skal transcenderes gjennom kulturelle lag og ende med de øvre og gode lag⁴. Denne formen for refleksjon som skal gi innsikt beveger seg vekk fra den umiddelbart *"lystige og lette"* sosiale setting⁴, og gjennom mot den kritiske fornuft³. Koons ønsker likevel at objektene skal: *"Let people feel secure about their own history. It's about their own well being without criticism"*¹.

Dette kan også henviser til tidligere referanser der Koons intensjon med kunsten er å gi selvtillit og selvhjelp. Koons ønsker en refleksjon der tilskuerne finner den tryggheten i objektene hans. Dette kan vise til en form for standpunktstagen der situasjonen oppfattes som ironisk³. Det som gjør Koons ironisk er at han kanskje ønsker å sette opp en ironisk relasjon mellom det som er sagt og usagt, og denne relasjonen skal prøve å kommuniserer disse intensjonene (eller relasjonene)⁵. Innsikten i Koons' objekter trenger en bestemt type erkjennelse siden man må tolke et budskap, der kommunikatøren har stilt seg utenforstående til noe han kjenner godt til². Tilskueren skal oppfatte ironi som en tolkningsprosess og en intensjonal handling, der man må erkjenne *meningen*- i motsetning til eller i forhold til hva som blir sagt, sammen med *holdningen* til det som blir sagt og ikke sagt. Handlingen er ofte rettet mot kontradiksjonære og konfliktfylte markører eller motiver som er sosialt akseptert⁵. Dette gjør Koons selvtilfreds og narsissistisk³, og det kan tolkes som at han ønsker at også tilskuerene skal være det – og føles seg som det.

Hvordan Koons ser selve tolkningsprosessen av objekter som har *"readymade-følelsen"* i seg, men som likevel er i en endret form forklarer han slik: *"There are certain images that represent metaphors and archetypes. At the core of my work these images are anchored, but the surface of these images and objects are chameleons so that people can come with their own*

lifexperience”¹. Dette tolker jeg slik: Selv om det er gjenkjennelige motiver som skal være lett tilgjengelige for de fleste med personlig erfaring, er det en dypere forankring av historien som ligger i objektene hans. Denne dype forankringen kan også tolkes som Koons’ innebygde følelse av ’readymade’, og den krever mer av tilskuers opplevelse av objektet. Slik jeg ser det nå ønsker Koons at tilskuer skal oppleve to ting: Den første er en estetisk opplevelse der tilskueren skal finne en tilstedeværelse i form av trygghet i gjenkjennelige motiver. Den andre er at denne tryggheten samtidig skal fremkalle en større innsikt og erkjennelse av menneskets kulturhistorie. Kombinasjonen kan tolkes slik at Koons’ identitet og tilstedeværelse i objektene, er selve betingelsen for en større erkjennelse hos tilskuerne. Det kan også tolkes som en kombinasjon av uttrykksteori og resepsjonsteori². Kombinasjonen kan bekrefte relasjonen mellom Koons, hans objekter og tilskueren.

Koons’ objekter betegnes som vulgære og kitschaktige i kraft av sin store gjenkjennelighet. Koons’ personlige tilfredshet med å imøtekomme publikums behov er også viktig. Koons vil at det skal skapes en form for refleksjon hos tilskueren, og dette tolker jeg som et avvik fra den generelle dårlig smakslesning⁴. Det begrunnes med at oppfatningen av kitsch-aktige motiver som er lett å identifisere og full av følelser er en passiv oppfatning⁶. Alt er mettet i objektet, og det tilfredstiller umettete behov⁷. I vår kontekst er det en ting som skiller seg fra de tradisjonelle kitschaktige motiver. I kitschen’s natur vil objektene være lett identifiserbar i kraft av det man kaller kitschsymboler⁶. Gråtende barn er et eksempel på dette. Tradisjonelt betyr dette at kitsch-tilskuerne *tror* at man liker symbolet, men det som egentlig skjer er at man liker den emosjonelle effekten det referes til. Kitsch ser gjennom selve symbolet eller symbolikken, og man ser det fortrinnsvis på en transparent måte. De som ser et bilde som et transparent symbol, ser ikke de estetiske verdiene og detaljene i objektet⁶. Dette tolker jeg er en prosess der det er lett å se hva det forestiller, samtidig som at følelsesaspektet blir ’servert deg på et fat.’ Det som er utgangspunktet for oppfatningen blir da bare det transparente symbolet, og ikke selve objektet’s egenskaper. Hvis man ”ser gjennom” symbolene og hva symbolet egentlig står for, (på en ikke transparent måte), kan det gi en estetisk ’belønning’ i form av estetisk verdier, noe som ikke skal finnes i kitschobjekter⁶. Ekte kunst er skapt med en indre logikk, noe som ikke er tilfelle for kitsch-objekter der man er mer opptatt av hva objektene står for, enn hva objektet i seg selv forteller⁶. Kitsch blir derfor ansett som å være en parasitt ettersom den snylter på den egentlige referenten som er full av følelser fra før. Dette er kitschmentaliteten. Dette tolker jeg også som en form for ’readymade-effekt’, da effekten allerede er ilagt objektet for oppfatning. I henhold til Jeff Koons er hans objekter lett

gjenkjennelige. De er ikke *direkte* 'readymades', men heller laget med en *innebygd følelse av* 'readymade', satt sammen i en stil som, i følge ham, krever en større mental aktivitet - (definert som en aktiv tolkning). Konsekvensen er at det skal frigjøre publikum fra egen kulturhistorie. Dette skiller seg fra det tradisjonelle dårlig smaksbegrepet ettersom dårlig smak ikke skal reflekteres i form av moralske eller politiske verdier. Det skiller seg også fra den emosjonelle dosen man kan finne i *direkte* 'readymades' (eller referent), da det i Koons kontekst er *en innebygd følelse av* 'readymade'. Dette kan tolkes som en mulig form for transcending, eller overskridelse, som innebærer at det er tilskueren i relasjon med objektene som anerkjenner med symbolske forskjeller⁷. Det betyr i vår kontekst at det man kan kalle transperante symboler kan forvandles ved å reflekteres rundt, til å bli noe som er av høy estetisk verdi. Dette betyr at passiv tolkning kan kreve en mer aktiv tolkning, og dette kan være et eksempel på en tolkningsprosess der estetiske objekter blir forvandlet gjennom et metaspråk⁸. Dette språket skal, i følge Koons, også være universielt, fordi det skal inkludere alle nasjoners kulturhistorie. Koons illegging av en readymade "følelse", tolker jeg derfor som at den kan ha en innvirkning på oppfatningen og erkjennelsen av objektene .

1 Fra Astrup Fearnleys Katalog ' Jeff Koons - Retrospektiv 2004'; Koons i åpen samtale med Rem Koolhaas og Hans Ulrich Obrist i New York, 2004: 61, 62, 69

2 Solhjell, Dag 2001: 137, 62, 49

3 Meyer, Siri 1993: 59, 58, 61

4 Bourdieu, Pierre 1995: 253

5 Hutcheon, Linda 1994: 11

6 Kulka, Thomas 1996: 29, 80, 81

7 Kant, Immanuel 1995: 221, 103

8 Solhjell, Dag : Den omvendte transfigurasjon – Koons, Nerdrum og kitsch

5.3.0 FORTELLINGENE OG FANTASIENE TIL NERDRUM OG JEFF KOONS - EN OPPSUMMERING

Odd Nerdrum produserer i følge ham selv objekter som skal nå alle, fra det lavkulturelle til det høykulturelle. Det samme gjelder Jeff Koons. Odd Nerdrum produserer, i følge ham selv, bevisst objekter som krever en sterk beherskelse av håndverk. Jeff Koons setter godt håndverk høyt, men han lar arbeidet utføres i en fabrikk i bevissthet om sine manglende evner. Odd Nerdrum hevder at objektene han produserer er tidløse og universielle. Det samme gjelder Jeff Koons. Odd Nerdrum er opptatt av sanselighet. Det samme gjelder Jeff Koons. Odd Nerdrum er opptatt av det forbudte i kunsten. Det samme gjelder Jeff Koons. Odd Nerdrum vil snakke forbi sosiale konvensjoner. Jeff Koons vil snakke igjennom dem. Odd Nerdrum taler til individet. Jeff Koons taler til massen. Odd Nerdrum vil være direkte. Jeff Koons vil være distansert. Odd Nerdrum vil være alvorlig. Jeff Koons vil være lystig. Odd Nerdrum snakker om følelser. Jeff Koons snakker om følelser og fornuft.

6.0.0 DISTRUBIERING AV NERDRUM OG KOONS

I de neste avsnittene vil jeg trekke frem Astrup Fearnley Museets overbevisende og derfor retoriske språk¹ i form av tekster fra Nerdrum og Koons retroutstillinger, 'Tyve års tilbakeblikk, Malerier 1978 – 1998' og 'Retrospective' i 1998 og 2004. Tekstene analyseres for dårlig smak. Alt erfaringsmaterialet skal ses som tekster i forhold til tekstene i bildene, også kalt intertekst¹ som påpeker ekstra informasjon enn kun bildets status. De tekstene som peker på ekstra informasjon eller sammenheng kalles paratekster¹. Dette skal ses i kjølvann av pressemeldinger, invitasjoner, pressemøtemateriell, veggtekster rundt og over bilder, samt annen relevant informasjon som er tilstede eller ikke. Dette vil suppleres med noen utsagn og sitat fra Dagbladet, VG og Dagens Næringsliv. Analysen er en grundig fordypning bak et forkledd landskap. Jeg vil foreta grep som kan nyansere den pyntete virkelighet. Retorikken har hatt som oppgave å overbevise med språkelige argumenter og poeng for å vinne en sak¹. De poeng som understreker valget med en begrunnelse kalles topoi¹. Topoi er likevel en prisme som henviser til noe usagt og underforstått praksis eller verdi¹. Jeg velger å tolke topoi som objektiverte begrep ladet med verdier som belønner språket vårt. Analysen tar for seg språket som produseres på et symbolsk ladet kunstfelt. Jeg vil analysere språket for objektivering som kler opp virkeligheten med adjektiver².

1 Solhjell, Dag 2001: 54, 26, 58

2 Bourdieu, Pierre 1995: 220

6.0.1 ODD NERDRUMS RETROUTSTILLING 'TYVE ÅRS TILBAKEBLIKK MALERIER 1978-1998'

Dårlig smak kan produseres og defineres, men den kan også monteres i en større helhet. Distrubieringsleddet, i vår kontekst Astrup Fearnley Museet i Oslo, - konstruerer et språk rundt Odd Nerdrums retroutstilling. I henhold til drøftelsen om Nerdrum som produsent av dårlig smak, oppdaget vi at han bevisst laget emosjonelt opphøyde objekter som er 'tunge', men likevel direkte og enkle ettersom de er lett tilgjengelig for både lavkulturelle, 'folkelige', mellomlagte og høykulturelle lesere¹. I stedet for at den dårlige smaken bare skal snakke til de lavfolkelige, tolket av meg også de til tider kulturelle strebere med god vilje¹, transcenderer Nerdrum bevisst mot den dårlige smaken med å definere seg selv som kitsch og å inkludere det beste og "dårligste" i kunsthistorien¹. Kitsch kan være et godt stykke håndverk malt med en mesterlig hånd, der graden av "dårlig smak" bestemmer om du er en Rembrandt eller

Roka. Nerdrum, som har vært en ”ærbødig” høykulturell kunstner, transcenderer seg selv og sin ære nedover strukturen på kunstfeltet med begrepet som betyr dårlig kvalitet. Samtidig transcenderer han seg selv og det han lager oppover igjen når han utvider smaksriteriene på den dårlige smaken¹. Jeg tolker da at Nerdrum’s kitsch-definisjon snakker til ulike lesere som i sin sosiale opprinnelse er forskjellige. Dette betyr at Nerdrum og leserne har forskjellige mentale skjema som er objektivt distingvert og distingverende, fembrakt av en objektivende historie¹, men, som jeg tolker det, er det likevel noe uavhengig ved disse symbolske og historiske strukturene da dette ”direkte” språket skal ”tjene hvert enkelt individ”. I de neste avsnitt skal dette ses i lys av distribusjon og formidling gjort av Astrup Fearnley Museet i anledning ’*TYVE ÅRS TILBAKEBLIKK. MALERIER 1978-1998.*’

1 Bourdieu, Pierre 1995: 222, 134, 168, 220

2 Bourdieu, Pierre 1995: 220

6.1.0 ”HVORFOR ODD NERDRUM PÅ ASTRUP FEARNLEY MUSEET?” INVENTO AV HOVEDAKTØR, TYVE ÅRS TILBAKEBLIKK. MALERIER 1978 – 1998

Direktør ved Astrup Fearnley Museet, Hans Jacob Brun, fremførte en retorisk fremstilling av retroutstillingsprosjektet der han velger Odd Nerdrum som utstiller¹. Han har valgt – *invento* – Odd Nerdrum som en av mange fra det eksklusive norske kunstfeltet, og dette kommer klart frem i en overtalende tekst tilsynelatende skrevet av Hans Jacob Brun ”*Hvorfor Odd Nerdrum på Astrup Fearnley Museet*”. Når det gjelder Odd Nerdrum som et ’verdige’ valg av kunstner, sammenlignes han med museets brede ”*samling av norske samtidskunstnere som dyrker en slags figurative maleri. - Knut Rose, Frans Widerberg, den tidlige Bjørn Ransve... osv.*”. Slik kan Brun vise at Nerdrum ikke bare er ’godkjent’ og ’anerkjent’ i det eksklusive kunstfelt, men også utstilt på et ’anerkjent’ og ’etablert’ museum som Brun er direktør for. Disse kan ha hatt en innflytelse fra eller på hverandre, men likevel er det noe som opphøyer den ene mer i forhold til andre¹. Odd Nerdrums ’originalitet’ blir tydeliggjort idet Brun redgjør for at det er Nerdrum som er den ”*mest synelige av de norske figurative malerne*”, og videre forklarer det med Nerdrums plass i den norske samtidskunst er ”*tilogmed en spesielt viktig del*”. Det originale ved Nerdrum er at han ”*representerer det ekstreme i forhold til tradisjonen og (...) å bruke kunsten til å fokusere på sine egne holdninger og sitt eget liv...*”, og samtidig er det ”*kolossalt mye interessant å se på i Nerdrums bilder (...) nesten grenseløst mye å forholde seg til i disse bildene*”. Innholdet dekker ”*stilhistorie, samtidskommentarer, kulturhistoriske referanser, psykologiske forhold, billedkomposisjon og malerteknikk*” og det ”*vil være synd*

og se bort fra dem". Det vi ser av toposet, (topoi i flertall), er at Nerdrum, som legitim utstiller, viser seg i kunstneriske kriterier som en '*originalitet*' og '*identitet*', men som "*man slett ikke behøver å like dem, kanskje ikke engang imponeres av dem og slett ikke forstå dem*". Man inkluderer bildene i en retning som har betegnelsen norsk samtidskunst og som en betydningsfull handling, siden det "*vil være rett og slett galt om man ikke regnet ham med i vår tids norske kunst*".

Det er tydelig at Nerdrum, med sin kunstkarriere siden 1960 tallet, har utviklet seg til å gjelde som en aktør i det eksklusive og kommersielle feltet. Med Bruns ekstra vektleggelse på hvor '*viktig*' Nerdrum er som en '*viktig del av vår tids*' norske kunst bekrefter det min påstand. Brun kler på Nerdrum *ekstra symboler* bestående av positive metaforer og flatterende metonymer (tolket av meg som et ord knyttet til en beskrivelse som er viktig for på fremheve og tydeliggjøre verdien i en bestemt kontekst), som erkjenner at han og Astrup Fearnley Museet har valgt Nerdrum ut fra kriterier som er av et eksklusivt vokabular¹. Dette språket refererer til en kunsthistorie som er vår egen. Jeg tolker dette som at vår felles kunsthistorie er produsert frem og gjort mulig av historien i seg selv.

En ulempe ved dette er at denne *naturlighet* av hva som er *verdig eller ikke* i kunsten likevel *ikke er så naturlig for alle*. Det som er stort og fantastisk og verdig all fysisk plass behøver ikke å være det samme for alle som rangerer kunstobjekter med sitt vokubelar¹. Når kunsthistorien, som en diakron dimensjon, er "*en vitenskapelig fundert tidskontekst for kunstverkene, laget av kunsthistorikere ved hjelp av klassifisering, utvelgelse og utstilling*"¹ blir dette tydelig. Jeg tolker dette som at Astrup Fearnley Museet gjenspeiler

kunsthistorikerens rolle ettersom den vitenskapelig funderte tidskontekst viderefremmes i Astrup Fearnleys Museets materielle og symbolske omgivelser¹. Astrup Fearnley Museet kan derfor tolkes som et fysisk sted med formidlende språk med overtoner¹. *Overtonene* tolker jeg som en *illagt symbolikk* i hverdagspråket. Man kan tolke det slik som at kunsthistorien utvider seg fra den praktiske kunnskapen som er forbeholdt *common sense*², ettersom det vitenskapelige språket tradisjonelt befinner seg langt fra det hverdagslige språket.

Kunsthistorien kan derfor tolkes som en sosial opprinnelse, bestående av objektive strukturer som fordeler det som er bra eller dårlig. Astrup Fearnley Museets direktør viser med Nerdrum-utvalget at de besitter kriteriene for valg av god smak, og veggene deres er verdt det.

Det fysiske stedet og veggene er nedfelte i objektive strukturer som er betinget av muligheten til å få kunnskap gjennom dem. De som sitter på denne kapitalen kjenner spillet *spillet* på kunstfeltet og dets verdisystem, (også kalt *doxa*)². For å reprodusere sin eksklusivitet må Astrup Fearnley Museet få folk til å investere, og tro på spillet og dets bevissthet, (også kalt *illusio*)². Derfor overtaler dem også.

1 Solhjell, Dag 2001:56, 57, 60, 146, 157, 189

2 Bourdieu, Pierre 1995: 220, 228, 206

6.2.0 HVA KAN MAN VENTE SEG AV KULTURBEGIVENHETEN? 'TYVE ÅRS TILBAKEBLIKK. MALERIER 1978 – 1998

I retorikken er *despotia* hvordan man legger en overordnet struktur for en utstilling, også tolket som en form for regi¹. Hva man legger opp til, tolker jeg i denne kontekst som kunstverkene og paratekstene, som igjen viser til andre kontekster. Man kan tolke det slik som at det bare er kunstverkene som er en overordnet struktur for utstillingen. Det stemmer, men de er også del av en større helhet som er formidlerens *bruk av* regisserte paratekster. I de regisserte paratekstene møter vi også ulike former og innhold, konstruert eller regissert slik at meningen kommer frem. Meningen kan komme frem som *elocuti*, - som er læren om hvordan man uttrykker de tanker, som er funnet i *inventio*, og inndelt i *disposito*¹. Som vi skal se er også *stilen* på den regisserte formidlingsprosessen, eller *pronuntatio*, noen ganger en viktig del av den retoriske prosessen¹ slik at man skal kunne *memoria*, eller *huske bedre* hva som blir sagt.

I kunstkontekst er kunsthistorien interessant når man belyser viktige perioder, kunstnere eller kunstverk. Dette finnes gjerne i paratekster som taler, utstillingskataloger eller scenografiske hjelpemidler som f.eks. fysisk synlig belysning, og ellers andre deler av en fysisk helhet i Astrup Faernley Museet¹. De paratekster jeg har valgt å belyse her er de som er *utenfor* selve kunstverket, peritekster, og de vil vise seg i form av en intern peritekst, inne i selve bygget. Først er det regissert pressekonferanse holdt av Astrup Fearnley Museet anledning retroutstillingen med Odd Nerdrum¹. Det opplyses at Nerdrum vil holde en innledning på presse møtet, og dette kan være med å øke PR eller markedsverdien av Astrup Fearnley Museet. Det at den er regissert kan tolkes som at formidleren har kontroll. Det er en kontroll over formidlingen av hva som kan innfris av forventninger til selve utstillingen¹.

Dette reproduseres videre i form av at formidleren vil at man skal investere i kunnskap som er i museet (doxa) og tro (illusio) at kunnskapen er riktig og viktig. Ettersom Odd Nerdrum er en aktør med høy kulturell og materiell kapital, er han også interessant for norsk presse. Han har status som rikskjendis og det kan være at enkelte anerkjenner ham som verdig på kunstfeltet. Alliekvel kan det bety at de ikke har stor *kunnskap* om han, selv om man kan *kjenne* hans figur fra media. I denne kontekst praktiserrer man en *god vilje* for en kultur man liker, men ikke kjenner særlig godt².

1 Solhjell, Dag 2001: 58, 63, 59, 90

2 Bourdieu, Pierre 1995: 131

6.3.0 HVORFOR OG HVORDAN? PRESSEMØTET TORSDAG 24. SEPTEMBER KLOKKEN 10.00

Hans Jacob Brun forteller under pressemøtet at Odd Nerdrum selv og museet mente det var viktig å fokusere på Nerdrums ” *bilder* ”, (det var understrek i originalteksten), og ” *ikke med kjendisen, provokatøren og kulturpersonligheten Odd Nerdrum*”. Vi skal ” *se at det dreier seg om en egen visjon, en egen billedverden som absolutt ikke ligner på noen annen kunstners billedverden*”. Denne bildeverden er malerier som er ” *konsentrert rundt de siste 20 år*”. Bildene er hentet fra Norge og med en ” *enorm hjelp av Forum Gallery i New York som har hjulpet oss å oppspore bilder overalt i USA.*”. Slik tolker jeg dette: Maleriene som er laget i en egen meget *målrettet*, (tolket fra visjon), men *original* (tolket fra bildeverden), bildeverden, er viktig verdier eller kontekster som tydeliggjør det hele. Samtidig er det viktig å videreformidle hans internasjonale anerkjennelse. Forum Gallery er et galleri med høy anerkjennelse i USA, og det at Nerdrum stiller ut og selger bilder der, viser en kapital som blir symbolsk aura i tillegg til Nerdrums kulturelle kapital. Det samme vil det være for Astrup Fearnley Museet ettersom de videreformidler disse symbolske objektene, og man kan tolke det dit at gjennom metonymene de selv bruker, blir de også tilslutt en del av sammenhengene¹. Nerdrums volum av materiell kapital kan tydeliggjøres i formidlingen der Brun vektlegger at bildene måtte oppspores ” *overalt*” i USA. ’Overalt’ kan bety mye i kommersielle og eksklusive former¹.

Før åpningen var det en artikkel i avisen om et kjøp rockelegenden David Bowie hadde gjort av Nerdrums bilder. Dette var også med på å tydeliggjøre Nerdrums posisjon i det internasjonale kunstfelt, og konservator Øystein Ustvedt kunne fortelle, litt usikker, men likevel forventningsfullt at: ” *Vi vet ikke om David Bowie ønsker å være her under åpningen*

av utstillingen, men forhåndsinteressen fra USA er voksende. Nerdrum er veldig stor i Statene” (Dagbladet 08.07.1998: 46, 'Bowie låner ut en Nerdrum' skrevet av Siw Grindaker). Det eksklusive topos er 'stor'¹. Her kan man derfor også få vise til Nerdrum som en aktør på det internasjonale kommersielle felt da han har et ”gjensidig forhold av respekt” til en rockemilliardær i USA i det eksklusive kunstfeltet.

¹ Solhjell, Dag 2001: 134, 135, 137

6.4.0 ODD NERDRUM OG PRESSEMØTET

Som jeg drøftet i kapittel 5, lanserte Nerdrum seg som kitschmaler, og ikke som kunstner i talen '*Kitsch tjener livet*'. Dette ble først lagt frem av Hans Jacob Brun. Han fortalte fremmøtte på presse møte at ”Nerdrum er selv tilstede og leser opp sitt manuskript hvor han presenterer seg som en ekte kitsch-kunstner”. Det at Nerdrum, i følge Brun er ”ekte kitsch-kunstner”, kan tolkes som at Nerdrum er 'ekte', som noe eufemisk og flatterende høykulturelt der alt er rent, edelt og verdig¹, eller det kan tolkes som at han er en ekte kitsch-kunstner på spøk, der det blir en underforstått mening som kan defineres som ironisk². Eller det kan være at han er en oppriktig kitschkunstner i ordets rette forstand med massesøppel og folkelig glorifiserte konnotasjoner¹. Konnotasjonene tolker jeg som noe som henviser til det som er sosialt utbredt av forståelsen av noe denotativt - i denne kontekst : kitsch².

Nerdrum selv forklarer at han identifiserer seg med de gammelmesterlige stilformer i maleriet, men hevder at han også er umiddelbar hjemme i '*Sigøynerpике*' malt av Roka. Dette tolker jeg som et *språklig alvor* som overskygger en mulig spøk fra Brun, da ”*Kitschens oppgave er å skape et alvor i livet, på sitt beste så sublimt at det kan holde latteren tilbake*” ('*Kitsch tjener livet*'). Begrepet sublimt er opprinnelig en høyverdig kulturell verdi på kunstfeltet¹. Det at Nerdrum ønsker noe av det sublime der dårlig blir transformert til å bli noe moralsk høyverdig på kunstfeltet, viser at det er et *alvorlig mål*. Denne målretta oppgaven gjør at det blir til kitsch. I denne kontekst forstår jeg at det skal gi en nytteverdi av eksistensielle tema som er allmenngyldige eller tidløse. Dette tolker jeg videre som at det må være en type moralske følelser som er *verdslige*¹ da de er det motsatte av det sublime og derfor også en kontradiksjon av en *interesseløs, raffinert og fri glede*¹. Kontradiksjonen har derfor også en oxymoronisk karakter ved seg ettersom nytten og det sublime ikke er et begrepspar som har vært tradisjonelt forenelige i kunsthistorien².

Som jeg tidligere har disputert, henvender Nerdrum seg til det som er både høykulturelt og lavkulturelt, og dette kommer tydelig frem av *elocutio* i forhold til språket i det forrige avsnitt. Nerdrum henviser til høykulturelle aktører som Caravaggio og sammenligner det samtidig med pyntegjenstander, *'Elg i Solnedang'* og *'Sigøynerpiken'*. Dette kan gi personlige assosiasjoner til lavkulturelle objekter ut fra en generell kunnskap, men kanskje ikke den anerkjennende form som Caravaggio representerer¹. Det kan konnoteres av enkelte som *ekte kitsch*, i tradisjonell forstand^{1,2}, og alle tre kan også tolkes oxymoronisk retorisk effekter, ettersom de, i tradisjonell kunsthistorie, er blitt tolket som motsetninger². Jeg tolker det også slik at ser man på en aktørs personlige assosiasjoner, blir det lettere å sammenligne uttrykkene.

Nerdrum henviser til kjente navn i kunsthistorien i et metonymisk språk som overskygger, men samtidig forenkler konservatorens og kunsthistorikeren's symbolbruk er tydelig² i denne kontekst: *"Komponisten Puccini ble erklært som kitsch, Zorn, den svenske maleren med de lekke kvinnekroppene, likeså"(...)* *"Ja selv Repin i Russland begynte å male slurvete for å tilfredstille den nye sannheten. Sibelius, den store finske komponisten, ble også anklaget for å være kitsch og begynte i den 6 og 7. symfonien å famle etter den nye disharmonien, men ga opp og levde i stillhet i førti år til"*. Dette språket er beskrivende med flatterende metonymer som likevel fremstilles i et språk med en verdslig tone^{2, 1}.

Det tidløse beskrives slik: *"Håndens arbeid er selvavslørende i lys av etablerte normer. Slik sett er kitsch uten beskyttelse, for her er målestokken det beste i historien. For Picasso og Warhol er det derimot annerledes, de er beskyttet av tidens verdier"*. Den metaforiske beskrivelsen av utstillingsstedet som et "Caravaggio- kapittel", er 'objektivt' sett "en trapp på Chateau Neuf, det nye studenthuset i Oslo"². Hvordan han også med en *frekkhet* kan tillate seg og fjerne den symbolske æres 'taushetsplikt' i kunstverden ved å fortelle at 'Mordet på Andreas Baader' og 'Arrestasjonen' hang en periode på de veggene før *"et styre på kunstakademiet hadde bestemt at bildene akkurat i den trappen skulle ned"*, og at Nerdrum selv erkjenner med en *frekkhet* til at han *"hadde riktignok bestukket direksjonen med grafiske arbeider (...) men jeg synes det var helt greit så lenge jeg fikk oppfylt min drøm om at de store komposisjonene skulle henge offentlig tilgjengelig"* – er en avdekkende sannhet om kunstfeltets 'rene' intensjoner om å være fri eller autonom¹. Dette kan tolkes som en måte å

betvile det spillet som kunstfeltet praktiserer, og at man henvender seg til andre sjikt av publikum enn bare det høy kulturelle¹.

Videre kan man nå forstå dette som at Nerdrum forvandler sine høyverdige malerier slik at de på et metaplan *blir noe dårligere* enn det som han egentlig lager, kan diskuteres. Dette vil i såfall være en uvanlig endring i kunstfeltet, da det gjerne skal være en strategi som forvandler *hverdaglige objekter til å bli noe symbolsk ærverdig* i kunstfeltet¹. Det kan jo også tolkes slik: Det som defineres som hverdagslig – som Bourdieu kaller verdslig og nyttig her og nå¹, *kan gjenspeile Nerdrums tydeliggjøring av den hverdagslighet* som jeg tolker kan være basert på kitschens oppgave om ”å tjene livet og henvender seg til det enkelte mennesket”. Ser man dette i forhold til kunstverden utdypes det slik: ”*Det ligger ikke noe dypt bak mitt arbeide. Alt kan ses på overflaten, noe mer kan jeg ikke gi, hverken til kunstneren eller den intellektuelle*”. Dette er en avstandstagen fra den høykulturelle kunstneren med god smak, eller den intellektuell smak, som Nerdrum beskriver som ”danned smak” og refererer til ”*Freud, Marx og hele den moderne elite som hadde gjennomskuet alt til det minste atom*”. I henhold til sosiologisk litteratur opplever den intellektuelle kunstneriske kvaliteter annerledes enn de lavere kulturelle, pga. objektiverte mulighetsbetingelser som er forskjellig for ulike lesegrupper. Dette er ulike skjema for persepsjon, (tolket av meg som metafysikk og epistemologi – hvilken virkelighet man ser,) og vurdering (epistemologi og etikk – hvordan man velger å bruke det man ser). Nerdrum’s startegiske handling kan oppfattes som *avantgarde*¹ ettersom Nerdrum, gjennom sin makt ved høy kulturell og symbolske kapital, kan eksperimenterer og gjøre noe eksklusivt tilgjengelig for alle som vil oppfatte den virkeligheten han fremstiller. Dette kan resultere i at deler av publikum, som vil erverve seg mer kunnskap om den ærbødige kulturen, legger *god-viljen* til ved å tilegne seg av det som er legitimt på kunstfeltet av objekter¹. Denne holdningen er ren smak, men likevel tom ettersom aktørene er et offer for kulturell allodoxi¹. Allodoxien viser avstanden mellom annerkjennelse og kjennskap, og aktørene avslører seg med sin mangelfulle kunnskap om reglene (doxa) og troen (illutio) på spillet i kunstfeltet. Det kan derfor også tolkes som en motsats til ortodoxien¹. Dette kan også tolkes som en *naiv* holdning, eller en *alvorlig holdning*, som kan vise til småborgerens *mangelfulle kunnskaper* slik at de kan ikke leke som i et spill¹.

Dette alvorret kommer også til syne der Nerdrum snakker om å ”*skape et alvor i livet*”. Dette utsagnet kan tolkes som et alvor som henviser til den alvorlige holdningen i allodoxien. Det kan diskuteres om dette utsagnet er ment på en ironisk måte, slik at utsagnet virker mot sin hensikt og blir til en motsigelse mot kitschdefinisjonen hans, eller om det henspiller på et

alvor i livet som er av moralsk karakter. Det kan være at *både livet og moralen står i en relasjon til hverandre* - gjensidig utelukkende - ved at det ene Alvoret dreper det andre Alvoret. Jeg tror likevel det kan tolkes som at dette Alvoret kan være mer rettet mot *både livet og individet* ettersom Nerdrum mener at kitsch handler om det ”menneskelige” og tydeliggjør dette når han etterlyser ”*mer rom for den ’menneskelige stemme’*”.

Denne menneskelige stemme tolker jeg som noe som overskygger ’intelligensian’, der forståelsen av en kulturell produksjon er historisk produsert på et felt¹. Kjennskap til kunsthistorien gjør det mulig for den intellektuelle og høykulturelle å være differensierende, relasjonell, og oppmerksom på avstander som skaper en stilart¹. Hva man kan finne utenfor dette feltet for kulturproduksjon tolker jeg må være noe *uavhengig*, siden persepsjonen og vurderingen frembringes av eventuelle objektive strukturer som ikke er betinget av det som er nedfelt i kunstfeltet. ’Rom’ kan derfor også tolkes som noe - gjerne et felt - som ikke er basert på en distansert eller naturlig holdning. Det å kunne bløffe gjenspeiler en fortolighet med kulturen nedfelt i kunstfeltets doxa og illusio¹, og rommet Nerdrum etterlyser blir noe utenfor dette. Den menneskelige stemme i rommet som Nerdrum etterlyser kan også være en allorgi på hans oppfatning av kunstverden den gang han ”*trengte*” seg inn på slutten av 60-tallet og ble mobbet pga. det uttrykket han lagde. Han kan tolkes som en aktør som ikke spilte det samme spillet som de andre modernistene som dominerte kunstverden i Norge på 1960-tallet, og savnet et rom for seg og sitt. Tolket av meg som verdisystem.

Dette kan også gjenspeile den ’historieløse’ naive maler og tilskuer nedfelt i en kulturproduksjon mellom fortid og nåtid¹. Eller, slik jeg tolker det, kan den sees som noe som *ikke er sosialisert* ut fra de mentale skjema som kreves på et sosialisert felt for kulturell produksjon.

1 Bourdieu, Pierre 1995: 53, 116, 131, 48, 134, 149, 103, 133-134, 142, 148

2 Solhjell, Dag 2001: 62, 72, 61, 60

6.5.0 PRONUTATIO – NERDRUM FORSVINNER

Etter Nerdrum holdt sin tale om hvor bevisst han er på sin produksjon av kitsch på kunstfeltet, forlot han Astrup Fearnley Museet umiddelbart (VG, 25.09.05 : 36, ’*Sirkus Nerdrum - Kom, beklaget og forsvant*’). Om dette er en strategisk handling i en pronutatio stil¹ for å formidle noe bestemt , skapt for selve utstillingens regi, kan godt være. I henhold til

museet og Nerdrum selv, hadde de bestemt at det var maleriene som skulle være fokuset for utstillingen, og ikke kjendisen Nerdrum, (jmf pressemelding og tale av Brun). Pressen trodde de skulle få møte kunstneren, noe de ikke fikk. Dette kan tolkes som at Nerdrum forlater kunstarenaen, og forlater den verden han selv ikke vil være en del av når han hevder at kitschverket forsvare seg selv uten historien som er av sosialopprinnelse².

Det at et verk kan forsvare seg selv, tolker jeg som en distanse. Man fjerner seg slik at man er distansert fra alt det som er med å konstruere verkets eksistens³. Det kan være denne symbolske konstruksjonen som Nerdrum selv har tydeliggjort i *'Kitsch tjener livet'* som henviser til at kitsch er uten beskyttelse for tidens verdier ettersom målestokken er det beste i historien blant de kjente formene.

De kjente formene i historien er det man kan kalle "stor kunst", i følge kunsthistoriker Utsvedt, hos de "gamle mesterne", eller det kan være Roka's 'Sigøynerpike' og elgen i solnedgang. Dette er stor kunst, og litt urent der uttrykksformene kan kategoriseres som *vedhengende skjønnheter* som er avhengig begreper, en betinget skjønnhet, som faller under en kategori om særskilte formål⁴. Opplevelsen av Nerdrums malerier skal "tjene livet og snakker til det enkelte individ"². Den urene smaksdom er basert på en lyst som er rent behag ved en sansefølelse, (som jeg tolker i denne studiens kontekst som en direkte og umiddelbar sansing, uten noen form for kritisk ettertanke), og derfor har den bare en privat gyldighet - "ettersom den umiddelbart avhenger av forestillingen gjennom hvilken gjenstanden blir gitt"⁴. Det er derfor en blanding av rent og urent.

Smaks-trascederingen til Nerdrum viser at man kan finne estetiske kvaliteter i alle disse uttrykkene, selv om de inneholder gode og dårlige referanser som egentlig ikke utelukker hverandre⁴. De estetiske verdiene er da ikke "tidens verdier", som gjenspeiler "kunstens krav til nyhet"². Det er heller fokuset på maleriene som er viktig ettersom "Kitsch er lidenskapens uttrykksform, på alle nivåer"². Det at estetikk er lidenskap kan være en analog med 'begjæret', og begjæret i denne sammenheng handler ut fra begreper som betyr at det er "i en overenstemmelse med et formål og er identisk med viljen"⁴. Dette tolker jeg som at der middel og mål er det samme, vil viljen til, og bruken av middel og mål, være begjærfyllt, og derfor være uren og skitten som smaksdom. Kant hevder i §13: "Enhver grad av interesse skitner til den upartiske rene smak. Særlig hvis formålstjeneligheten ikke, som når det gjelder fornuftens interesse, går forut for følelsen av lyst, men er grunnet på den"⁴. Det er det som skjer når man avgir dom over noe som gleder eller skaper sorg, og der pirring eller røreelse blir

et tilskudd til smaken for å oppnå et velbehag, og av dette blir av Kant definert som barbarisk. Hvis man knytter pirring til skjønnheten, – som egentlig kun skal omhandle formen, – blir velbehagets materie knyttet til formen. Dette er en smaksdom som blandes med et rent empirisk velbehag, siden det uttrykker at en gjenstand, (- eller dens forestillingsmåte), er behagelig eller ubehagelig⁴.

”Sannhetens tjener” kan tolkes som noe som er betinget av tiden ettersom ”*Modernismen er blitt en tradisjon som har bemektiget seg hele den vestlige verden. Historien skaper kontekster der institusjoner, kritikere, kunstnere og ikke minst det dannede publikum er forpliktet til å være ’åpen for det nye’.*” Dette kan tolkes som at nyhetene er viktigere enn bildets umiddelbare egenskaper, og det kan være en paralell til ’Smakens natur’, der det fremgår at den gode og fine smaken bare er til for dem som kan gi et kunstverk sin egen mening gjennom en tolkningsprosess. Denne tolkningsprosessen krever ekstra kunnskap eller kapital som ligger mer eller mindre bevisst eller ubevisst i skjemaene for persepsjon⁴. Jeg tolker det slik at det kan være gjennom den objektive struktur man illegger objektet relasjonelle egenskapene i selve objektet, og ikke de ytre eller umiddelbare egenskaper⁴, i og gjennom forholdene de har til andre egenskaper³. De som ikke kan de kodene som kreves, i vår kontekst de såkalte folkelige, med bare liten kjennskap til hva som er legitimt i kulturen og gjerne også deler av middelkulturen, faller utenfor. De kan ikke finne meningen i det som for dem virker som *rot eller kaos* da det ikke er noe *rim eller fornuft* i uttrykkene³. Det eneste man hevder at de gruppene med liten kunnskap kan forholde seg til, er de sanselige egenskaper som man kan finne i objektets egenskaper. De har derfor ikke den muligheten til innsikt og forståelse som den intellektualiserte. Det samme gjelder en gruppe med høy kjennskap til den legitime kultur har, siden disse to gruppene kan dekode med bruk av kunnskapsarv og sin kulturelle kompetanse³. Det kan likevel tolkes som at den sanselige lesning også er relasjonell, mao avhengig av å forholde seg til andre egenskaper enn kun seg selv³, da den alltid er i sammenligning med det som er bedre. Det gode og det dårlige er relasjonelt avhengig hverandre, og tradisjonelt ikke gjensidig utelukkende.

De som har ervervet seg kunnskap gjennom en skolert intellektualisering, som sosiologen eller kunsthistorikeren, eller den som *umerkelig erverver seg estetiske opplevelser* og kriterier gjennom en arv fra oppveksten, leser objekter annerledes fordi man har ulik ballast med seg nedfelt i en strukturert personlighet, også kalt habitus³. Bak denne formen for symbolsk arbeid, ligger det en sosial og kunsthistorisk bakgrunn, og det oppleves derfor i det sosiale

rommet som noe selvsagt, og ikke som makt³. Nerdrum selv har akademisk utdanning fra landets to største kulturelle utdannings-institusjoner, samt et studieopphold ved et akademi under en kjent internasjonal maler i Nederland. Ut fra dette har han høy symbolsk og kulturell kapital, og har tilsynelatende en form for makt³. Han har likevel arbeidet seg videre som privat mester for andre elever, og kan derfor også tolkes å være til en viss grad selvlært³. Hans estetiske opplevelser er også ervervet fra barndommen, men disse opplevelsene har *ikke* vært noen *ubevisst prosess*, en *umerkelig episode* i livet hans om vi tolker fra tydeligjøringene av barndoms opplevelser i *'Kitsch tjener livet'*³. Dette er derfor ikke helt i tråd med habitus – tesen som er ubevisst basert på at en samlet ballast fra arv, oppvekst og miljø betinger handlingene våre bevisst. Jeg tolker 'bevisst' i denne kontekst som noe som er 'naturlig'³ slik at vi gjør noe med en ekstra letthet. Likevel er dette av en ubevisst karakter fordi det er betinget av objektive strukturer, og de er kollektive, felles med andre som har samme ballast, og gjerne forankret i klasseforskjeller eller ulike livstils-grupper¹. Man kan derfor si at habitus er en ubevisst bevissthet, eller en strukturert personlighet. Dette skiller seg også ut fra Nerdrums oppfattelse av egne bilder der målet er å fremstille sine figurscener som "tidløse, klasseløse og kjønnsrolleløse", tolket videre av meg som et utopisk sosialt hierarki uten en spesiell type habitus⁵.

Nerdrum selv er bevisst hva slags bilder han lager og hva som er smak og tydeliggjør det når han sier: "*Det jeg er opptatt av er det som modernismen skjøv ut som sitt andre*"². Hva som er 'det andre' er det som da er motsatt av modernismen. Kan det også i vår kontekst kanskje forstås som Nerdrum selv? "Mobbet", "ensom", og tolket av meg som noe som kanskje er *utenfor* det som har dominert verden av doxa og illusio⁶ siden århundreskiftet, da "*...den offisielle kunsten gikk inn i en oppsiktsvekkende ny tid*"²? Det kan være dette som er fremstilt i en stil der han forsvinner i olivengrønn kjortel og uryddig hår (VG 25.09.98: 36, 'Sirkuset Nerdrum – Kom, beklaget og forsvant'), og tolket av andre som 'usamtidig' i forhold til den moderne verden vi lever i⁷. Nerdrum's stil kan være et uttrykk for den distansen som er mellom han og det fysiske stedet bildene er i³. Feltet – eller rommet er likevel i praksis et rom som er ideen om avstander, der den dominerende modernismen gjennom sin gjensidige avhengighet av noe som er dårligere sameksisterer. Dette kalles et homologi-forhold. Jeg tolker det som resultatene av hvordan rommet *utad* viser aktører med ulike mulighetsbetingelser, som vurderer gjennom ulike standpunktstagene³, og som skaper forskjeller gjennom ulik kategorisering av hva som er dårlig eller bra smak³. Dette er gjensidig avhengig hverandre og det ene betinger det andre fordi det forekommer en uunngåelig

homologi der strukturen skaper formen³. Det som dominerer i kunstinstitusjonen skaper kunsten, og dette er en kontekst full av koder med posisjoner som gjør at det symbolske språket fra Astrup Fearnley Museet, - gallerier, kritikere og kunstverkene, ikke ville eksistert uten den objektive strukturen den hviler på³. Nerdrum selv ville gjennom sin tale '*Kitsch tjener livet*' at man skulle overskride hva som er tradisjonelt betegnet som dårlig smak. Da kan man diskutere hvorvidt denne avstandstagen eller overskridelsen fortsatt vil være avhengig den objektive strukturen, - eller om den er av en mer uavhengig karakter. Nerdrum selv gikk iallefall *fra dem*, og *ikke mot dem* da han forlot det fysiske stedet⁸. Bildene hang igjen.

1 Solhjell, Dag 2001: 63, 67-68

2 Fra "*Kitsch tjener livet*"

3 Bourdieu, Pierre 1995: 37, 48, 33, 46, 47, 33, 121, 143, 146, 54, 149, 50, 36

4 Kant, Immanuel 1995: 99, 86, 89, 92, 93, 46, 48

5 Pettersson, Jan Åke 1998: 100

6 Bourdieu, Pierre 1995: 49

7 Meyer, Siri 1993: 49

8 Bourdieu, Pierre 2005: 221-222

6.6.0 ODD NERDRUM – 'HISTORIEFORTELLER OG SELVAVSLØRER'

Under pressekonferansen la Jan Åke Pettersson igjen en stor og tung paratekst full av kontekster i form av boken "Odd Nerdrum – Historieforteller og Selvavslører". Den ble presentert under Hans Jacob Brun's innledning på pressemøtet der han fortalte at "Jan Åke Pettersson har skrevet boken om Nerdrum som Aschehoug utgir samtidig med utstillingen". Henvisningen til forlaget som er et anerkjent forlag i Norge og assosieres som høy kvalitet, viser også til at man er i en kontekst som er av høy kulturell verdi¹. Ettersom Astrup Fearnley Museet har skapt forventninger om både boken og selve utstillingen, kan den tolkes som en intern peritekst som skal innfri det publikum 'tror de skal få' ut av kulturbegivenheten¹. Det som likevel skiller denne paratekstene fra de andre hittil, er at det er mulig å ta den med hjem. Det blir gjerne kalt en privat peritekst¹.

Da utstillingen ikke hadde noen katalog, tolker jeg det som at boken i denne kontekst kan fungere som en stor og fin katalog, som viser at utstillingen er stor og fin¹. Den fungerer som en katalog eller bok man kan kjøpe for 250 kroner ved Astrup Fearnley Museet, som kan leses i museet eller hjemme, og som også derfor kan være en fin memoria i form av et minne om utstillingen senere¹. Hvis publikum har mulighet til å betale 250 kroner for en bok.

Formidleren Jan Åke Pettersson presenteres på baksiden av bokomslaget med oversikt over kunstfaglige utdannelse og kunstvirke som direktør for to museum i det eksklusive kunstfelt i

Norge. Det fremkommer også at han har vært rektor ved 'Statens Kunstakademi', som er en skole som utdanner høykulturelle verdier. Han har derfor en ballast som gjenspeiler kvaliteten på språket man finner i boken som er *"et bidrag til en ny fortolkning av Odd Nerdrums malerier ved å sette dem i sammenheng med viktige hendelser i hans eget liv"*. Forfatteren har fokus på Nerdrum som en *"selvbiografisk maler"*. Det unike ved denne boken er at det *"for første gang fremheves at Odd Nerdrums særegne billedverden i stor grad dreier seg om hans eget liv, og at forfatteren vurderer Nerdrum som en selvbiografisk maler."* Boken er forseglet med *"etterord av den amerikanske kunstkritikeren Donald Kuspit"*. Dette står i kursiv på bokomslaget, og henviser til en meget høykulturell verdi på det internasjonale eksklusive kunstfeltet. Selvom denne boken er produsert i det eksklusive kunstfeltet, er den likevel rettet mot det kommersielle feltet ettersom den skal legges ut for salg. Derfor kan toposene om det som er interessant formidles i et språk som bruker spennende metaforer som særegent og setter fokuset på livet til en maler som er kjent og anerkjent¹.

Pettersson er et legitimt talerrør for det høyverdige i Nerdrums malerier, og i slutten av boken legitimeres det høyverdige hos Nerdrum med en CV av separatutstillinger Nerdrum har gjort i kronlogisk rekkefølge, samt hvor han er representert med maleriene sine. Dette fungerer da som en paratekst som viser til andre kontekster og som viser Nerdrums posisjon på kunstfeltet forankret i en historisk rekkefølge¹. Boken gjengir 113 av Nerdrums arbeider, i tillegg til 50 detaljbilder der *"leseren kan studere hans penselføring og høyt oppdrevne tekniske kompetanse – en ferdighet som setter ham i en klasse for seg i den klassisk, figurative samtidskunsten"*. Dette viser at den som har kunnskapen kan studere tekniske detaljer, men at det også er mulig for andre lesere som kan se på boken, full av malerier supplert med en spennende metaforisk tekst som *"er rik på sitater og utsagn fra Nerdrum selv som gir et levende innblikk..."*.

Språket i boken er forfatterens egne tolkninger av og med ulike utsagn, som gir *en form for dialoger* han har hatt med Nerdrum. Språket fremtrer nyanserende, og likevel litt distansert der forfatteren kan henviser til andre kontekster enn det maleren gjør selv. Dette er tydelig der han beskriver maleriet 'Den sorte Skyen': *"De samme forhold (der 'feilene' er tilsiktet av maleren i maleriene) finner man også i 'Den sorte Skyen', hvor den minimalt naturalistiske skyens epilistiske og 'substansialistiske naturform' går igjen på ulike steder i komposisjonen. Disse tegnenhetene, med sine sakte bevegelsemønstre" beskriver Nerdrum selv som "enkle, arketyperiske grunnformer", og mener at de "ligger som en urbevissthet i mennesket"*. Dette

viser til et språk der maleren snakker om innstinktet som er betinget et hvert menneske, mens forfatterens symbolbruk og metaforer om ”skyens epilistiske og substansialistiske naturform” og ”tegnenheter som har sitt bevegelsesmønster” virker litt fremmed. Jeg tolker det som mer fremmed enn språket fra maleren, som er mer ’ur’ og direkte. Som tidligere tolker jeg dette språket som mindre sosialisert, noe som tydeliggjøres når Nerdrum sier: *”Med et formspråk som mitt dreier det seg ikke om å oppfinne noe, bare la ens indre ornament komme til syne”*². Maleren selv forteller hvor lett tilgjengelig uttrykkene hans er i de selvavslørende maleriene der det roper til instinktene våre i en malerisk tid som er *ur*, tolket av meg som ’forut for’ selve moderniteten og moderniseringsprosessene, mens språket til forfatteren kler på eksklusive adjektiver og *akkumelerer malerens ’enkle’ uttrykk til å bli høy kultur*. Dette kan også ses i lys av forfatterens rolle som formidler. Han formidler med egeninteresse, – da gjerne for å reprodusere seg selv og sin posisjon på kunstfeltet, og at boken blir solgt¹.

Dette samspillet mellom to ulike språk er også lettere og noen ganger mindre tilgjengelig på andre steder der man har en mer beskrivende art som forteller historier om malerens liv. I et *litt lettere* språk kan man få større innsikt i personen Nerdrum og utviklingen hans: *”Siden 60 – tallet hadde han prøvd å gjenskape et sant bilde av mennesket ved å gjengi de følelsesuttrykk som vår spaltede bevissthetsform var opphav til. Men dette var bare halve sannheten. Hva han nå vil forsøke seg på er å gjenskape den underliggende, den opprinnelige og ’evige’ sannheten om mennesket – det tidløse”*². Utviklingen blir beskrevet i en fortolket tekst med utsagn, symboler og metaforer, gjerne i et samspill gitt av maleren selv, i form av aforismer som f.eks.: *”Ulykkelig kjærlighet er rød. Forent kjærlighet er gull. Dø i det røde – oppstå i gullet.”*². Dette gir leserene en større innsikt i bildene til Nerdrum, og det kan komme godt med som en ballast for leseren der han sier: *”Min kunst må de (tilskuerne) forholde seg til, og knekke en del koder i seg selv, for å få en trøkk de slett ikke liker”*.

Nerdrum selv har ikke tidligere hatt lyst til å gi leseren noen koder, da han mener at det ville bli som en ”lov” for tolkningsprosessene. Vi kan likevel se, som forfatteren også påpeker, *at lysten til å avsløre seg selv er betinget av forståelsen av de aktuelle tema belyst i maleriene siden de ”innerste og private meningsdimensjonene i bildene var selve årsaken til at han hadde malt dem, for det var bare her at han kunne få sitt eget liv bekreftet”*². Man kan også tolke dette videre til å kunne inkludere lesegrupper, ettersom han i et intervju mot slutten av 1986 fortalte om sin produksjon i den perioden slik: *”Gjennom mine selvportretter lever jeg dette skjulte livet som ikke har noe med andre mennesker å gjøre (...) Jeg er i alle og går igjen*

i alle. På seg selv kjenner man andre (...)” Dette kan tolkes som at leserne kan identifisere og gjenkjenne det urinstinkt som ligger i Nerdrum’s fremstilling av mennesket, og at de dermed kan kjenne seg igjen, siden utsagnet fra Nerdrum selv hevder det. Det problematiseres likevel av forfatteren der han trekker inn ett utsagn fra Nerdrum som lyder: *”Jeg er det lysende mirakel som ingen ser. Men når de en gang får se meg, og forstår hva de ser, så er jeg for lengst borte*”, så kan dette bety at man aldri vil bli integrert som tilskuer så fremt man *”ikke oppdager de usagte, men intenderte sammenhengene”*². Her kan ikke maleriene være så lett tilgjengelige for de uten den kunnskap som kreves. I Nerdrums rekonstruksjon og konstruksjon av tegn og symboler skal det likevel finnes en tidløshet som har potensial til å bli noe allment - men først når: *”Selvavsløreren er totalt og fullstendig overbevisende, at det strengt personlige kan bli allmennt”*². I følge forfatteren har maleriene på 1980- og 1990-tallet koder som er høyst private, og disse er forbeholdt dem som kjenner hans univers, en deltakende observatør, som kjenner til viktige hendelser i hans liv. Det er ikke alle, selv om talen han holdt var tydelig nok.

Nesten på slutten av boken fremstiller forfatteren Nerdrum som kitschmaler, der Nerdrum har valgt å lage ett nytt paradigme som er uavhengig av kunstverden. Nerdrum forteller: *”Kitschen bryter med kunstens moralske samfunnspakt, og er en feiring av enkeltmenneskets private lyster, eller hva man innerst inne har trang til å uttrykke. Men her er ingen plass til ironi, for kitschen er laget på dypt alvor. Den vil skape noe som er så levende i sitt følelsesuttrykk at andre individer blir grepet av det, og kan ikke forstå hvorfor de intellektuelle bare ler, når den selv gråter”*². Her tolker jeg det som at det er en annen integrasjon mellom maler, bilde og tilskuer der man opplever inkluderende begreper i henhold til en relasjon mellom aktør og struktur, som er metaforisk ”direkte”, ”grepet av”, ”levende”, - og i sum en *åpenlys* ’feiring av enkeltmenneskets private lyster’. Dette tolker jeg ikke er en så stor grad av distanse som man kan finne i andre produksjoner som var forbeholdt den tidligere kunstnerens mentale verden formgitt i et privat symbolbruk. Han har sagt selv at når man har sett ham og forstått ham er han for lengst borte. Kanskje det var derfor han stakk fra pressekonferansen etter erklæringen som en bevisst kitschmaler?

Helt i slutten av boken er det et etterord av Donald Kuspit der Nerdrum fremstilles som en maler som *maler menneskets overflødigheit* i en verden som ikke trenger oss, representert i tre bilder som er ’Selvportrett i gylden kjortel’ (1997-1998), ’Pissing Woman’ (1997-1998) og ’Gammel mann med død Jomfru’ (1997)². Her fremstilles Nerdrum som en pervers humanist

der ”perverst nok, blir hans skikkelser opphisset av sin egen ødelagte tilstand, uansett hvor mye denne opphisselsen bekrefter selvhatet, en ironisk variant av verdens hat”. Dette metaforiske språket har en ironisk vending, og det kommer tydeligere frem når han analyserer de tre bildene for motsigelser, eller med hans ord: ”for ironiske hemmeligheter”². Den intellektuelle ler. Her påtar teksten i seg selv en større motsigelse ettersom Nerdrum hevder i ’Kitsch tjener livet’ at: ”Det ligger ikke noe dypt bak mitt arbeide. Alt kan ses på overflaten, noe mer kan jeg ikke gi, hverken til kunstneren eller den intellektuelle”. Og dette kan kanskje fjerne Nerdrums tidligere oppfatning om at det ikke er bra å fortelle om bildene fordi det kan ”fjerne tolkningsmulighetene fra kunstanmeldere og kunsthistorikere”². Det er kjent at formidlerene selv har sine egne posisjoner, og at de produserer for sin egen reproduksjon². Jeg tolker det som at det nå er bildene som forsvarer seg selv med å snakke sitt språk.

1 Solhjell, Dag 2001: 134, 89, 90, 117, 55, 137, 114

2 Pettersson, Jan Åke 1998: 94, 40, 114, 102, 123, 125, 230, 242-243, 242, 102, 134

6.7.0 ÅPNINGSDAGEN 25.09. 1998

Under selve åpningsdagen holdes det, som nevnt, en tale av museumsdirektør Hans Jacob Brun. Han har en innledning på engelsk der han ønsker de som har reist over havet for å overvære utstillingen velkommen, men han avrunder med at siden det er flere fra Norge til stede så vil ”the rest of tonights buisness” være på norsk. Dette kompenseres med en sympatisk trøst til de som ikke kan det norske språk at ”the music, and not to forget, the paintings, are universal!”. Dette henviser til den internasjonale kontekst, samt at den estetiske kvalitet er universiell.

Etter pressemøte tolker jeg dette som at god kunst skal være, og etter erklæringen på pressemøtet- slik kitsch bør være. Han fortsetter med å introdusere musikkinnslaget av fire navn som ikke alle har kjennskap eller kunnskap om, samt at en tidligere museumsdirektør ved et stort museum i Sverige skal foreta åpningen av utstillingen. Han avslutter innledningsmessig med en erklæring om museets etablering, anerkjennelse og betydning på det eksklusive kunstfelt når han forteller: ”Igjen og igjen har vi på Astrup Fearnley Museet kommet tilbake til behovet for å peile en kurs gjennom det mangfoldige landskapet som vår tids kunst utgjør.” Her i dette metaforiske språkbruk fremstår museet som at det har de rette redaksjonelle kriterier i og med at de har den kapitalen som trengs for å bruke riktig dømmekraft. Dette er beskrivende i det eksklusive kunstfeltet¹. Brun underkjenner også

enkelte "fottråkk" som ikke alltid har vært så bra da de har vært *"innom mange rare steder på sin 5 års ferd gjennom samtidskunsten"*. Ettersom det eksklusive kunstfeltet forvalter den autonome kunst, kan det tolkes som at det som er 'rart' er det vi kan tenke på som uvanlig, og som senere kan bli noe bra eller som en kulturell verdi ved å bli *originalt* på kunstspråket. Det som er originalt har en høy verdi. Dette viser også museets tradisjon med å ha god estetisk sans¹.

Brun peker likevel på at museet må ha peilepunkter, og det fremstår i Odd Nerdrum da han *"er i høyeste grad representant for en kunst som vil noe, som har et innhold. Og han er i høyeste grad en kunstner som utfolder sine evner og sine kunnskaper i verk som har en sterk fysisk, visuell, estetisk, sensuell side"*. Dette formidles i eufemisk stil, der flatterende bruk av 'høyeste grad' skal gjenspeile Nerdrum¹. Forskjønnende og positivt ladete metaforer og begreper 'sterk fysisk', 'visuell', 'estetisk', 'sensuell' henviser til sanselige egenskaper hos en maler, maleri og tilskuer som kan, i følge Nerdrum, være kitsch-aktig. Brun betegner dette som *"rett og slett kunst som demonstrerer at den vil være bryet verd å beskjefte seg med"* og *"rett og slett kunst som ikke går av veien for å appellere til våre følelser såvel som våre tanker"*. Vektleggingen av det som er 'rett og slett', kan tolkes som dømmekraften til Brun, der han er bastant og sikker i sin vurdering, som en motsats til der vi sier 'kanskje'. Brun og museet akkompagnerer videre denne storhetsfølelsen og ærbødigheten ettersom Nerdrum *"har skapt disse bildene som vi føler oss privilegerte og stolte over å kunne å presentere hos oss"*. Han takker også bidragsytere til utstillingen som er museets konservator, stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup, to sponsorer som er et stort norsk malefirma og et internasjonalt containerfrakt selskap, en montør av utstillingen, forfatteren og forleggeren av boken 'Historieforteller og selvavslører', samt alle som har lånt museet malerier fra inn- og utland.

For de tilstedeværende under denne åpningen kunne man, i tillegg til bilder, finne interne peritekster inne i det fysiske rommet som avisutklipp med omtale av maleren fra internasjonale og nasjonale aviser med henvisninger til høyverdige og kommersielle verdier¹, og en CV som representerer og henviser til en historisk løpebane bestående av internasjonal og nasjonal eksklusivitet¹. Dette bekrefter også mange av begrepene og mye av innholdet i åpningstalen. Da paratekstene som åpningstale og CV har det felles at de er interne, og derav kontrollert av museet, kan man kanskje hevde at den tredje parateksten – avisutklipp - er det også. Selv om aviser er offentlige peritekster, og utenfor formidlerens kontroll, kan det

muligens tolkes som at museet har kontrollert denne litt da det er klipp som de har klippet ut innholdet selv¹. Hensikten med at denne parateksten er til stede tolker jeg som at den skal vise publikum noe, og den ligger inne i det fysiske stedet¹.

¹ Solhjell, Dag 2001: 133-134, 61, 89, 115, 90

6.8.0 HVA HANDLER BILDENE PÅ VEGGENE I ASTRUP FEARNLEY MUSEET OM?

I henhold til pressemeldingen kommer det frem at maleriet 'Mordet på Andreas Baader' fra 1970-tallet er et startpunkt for utstillingen med en "politisk ladet holdning", videre til 1980-tallet med en mer "omfattende sivilisasjonskritikk" som befinner seg i "et allmengyldig, tidløst og mytisk landskap", og til 1990-tallet som handler om "indre og ytre spenninger i en mer allmennmenneskelige og tidløs" tematikk. Fokuset skulle være maleriene, ikke noe annet, og det er dette som også er den overordnede region for retroutstillingen. Maleriene henviser til kontekster som tar opp gammelmesterlig kvaliteter, tolket av meg som der man setter fokus på malerienes egenskaper. Rent scenografisk er dette noe Astrup Fearnley Museet tydeliggjør under selve monteringen av utstillingen når de fysisk maler veggene i en mørk olivengrønn farve¹, og lar peritekstene i form av belysning være av en sekundær betydning når de lar maleriene henge slik at det viktige lyset som kommer fra maleriene¹. Denne form for belysning er hva man kaller for *aristokratisk*, og dens retoriske funksjon er "å usynliggjøre formidleren, og fokusere på maleriet og dets naturlige plass i utstillingsrommet"¹. Dette betyr at formidlerens epitekster, som i denne kontekst er lys og skygge, som nesten kunne vært uunværet, likevel er viktig fordi de er skjermet av spotlights som lyser opp billedflatene slik at alt rundt ligger i skygge¹. De skal snakke samme språk som maleriene. Jeg tolker det også slik at scenografien skal lede publikum inn i maleriets lys – tolket videre som lyset inne i selve maleriet.

På veggene blir også publikum ledet av det man kan kalle for 'rometiketter', der man blir fortalt hvilken periode man er inne i, og ser på¹. Dette kan også tolkes som en pedagogisk henvisning, i form av en pedagogisk peritekst¹. I vår kontekst henvises det til syv 'perioder' i Nerdrums løpebane på kunstefeltet, og dette er nedfelt i en tekst som kan oppfattes som en veileder og kulturell utdanner siden "Utstillingen i hovedsak er ordnet kronologisk i tid, slik at besøkeren kan vandre gjennom de forskjellige faser Nerdrums bilder gjennomgår" (...) "verkene er ordnet tematisk for å tydeliggjøre enkelte formale eller innholdsmessige emner" (Odd Nerdrum – Tyve års tilbakeblikk. 'Kort introduksjon til utstillingen').

Første fase er 1977 – 1979 som handler om "oppmerksomheten rundt outsideren, mennesket som på en eller annen måte fremstår som utstøtt eller utenforstående".

Andre fase er 1983-1987 og handler om *"en mer allmenngyldig og mytisk preget tematikk som viser seg i isolerte menneskeskikkelser på vandring i øde, golde landskap"* som *"preges av en tilbakevending til førsivilisatoriske livsformer, samtidig som de bærer i seg en urovekkende, apokalyptisk stemning"* (...) *"Redusert til en uendelig gold og øde slette bærer det med seg elementer av undergang og død, men virker også som kilde til renselse, håp og fornyelse? Slukner solen hen over horisonten, eller dreier det seg om en håpets soloppgang?"*

Tredje fase er 1986 – 1987 som omhandler en *"stilisert formsymbolikk"* (...) *"Særlig går runde og butte former igjen, og ofte på en måte som bærer bud på innhegning, ro, omsorg og beskyttelse"* (...) *"Det dreier seg om former som trekker veksler på iøyenfallende gestalter i naturen som f.eks larvepuppens og mikroorganismens avlange, butte karakter"*.

I fase fire handler det om *"De arkaiserende trekk og den mediative ro er brutt av aggressive egster, fallende perspektiv og konfliktfylte relasjoner. Spisse, dødbringende gjenstander har også erstattet oppbudet av runde, budte former, og vi står ovenfor mennesker preget av forvirring og uro, de fremstår som nærmest i affekt"*.

I fase fem som er 1993- 1997 handle det om *"emner knyttet til kjønn og kroppslige prosesser"* og dette vise en *"streben etter å forene primære motsetninger, noe som også kan gjelde for 'Selvportrett i gylden kappe', der mannens fremtoning også bærer med seg feminine trekk, til tross for phallus' dominerende fremtoning"*.

I fase seks er det *'Stilleben og blonde sommerbilder'* som *"er noe for seg selv i Nerdrums produksjon som er en serie mindre stillebensbilder, spedbarnsporteretter og en rekke mer farvesterke, blonde sommerbilder. Her står vi ovenfor en mer redusert og intim side ved Nerdrum, der de fortellende og litterære elementene er tonet ned til fordel for et mer malerisk uttrykk"*. De siste fasene, seks og syv, omhandler *"sterk tematisering av konflikt i forholdet mellom mann og kvinne"* og *"synes å nå sitt foreløpige sluttpunkt"* (...) *"Kjærlighetstap, sykdom, aldring og død er tilbakevendende tema i disse bildene, men de kontrasteres også av andre, langt mer fredfulle, heroiske og idylliserende arbeider"* (...) *"...i 'Byttehandel' synes vi å stå overfor kimen til et nytt arkadisk rike, der en mann og en kvinne byr seg andektig frem for hverandre..."*

Vi kan se av språket at det henvises til mytologiske symboler i form av metaforer og adjektiver som krever en mer spesialisert kunnskap enn hverdagspråket. Vi har fremmed ord som *'gestalt'* og *'phallus'*. Samt metaforer med et oxymoronisk preg av tilsynelatende motsetninger som *'arketypisk formspill'*, *'arkaiserende trekk'*, *'mediative ro'*, *'fallende perspektiv'* og *'dominerende fremtoning'*. Samtidig viser dette også til et språk som er lettere

tilgjengelig. Dette er tydeliggjort i anvending av dualitetens store begreper om 'kjærlighet', 'kjærlighetstap', 'liv', 'død', 'aldring' og 'sykdom' der perspektivene kan være håp eller ikke, som i spørsmålet der man undres: 'slukner solen hen over horisonten, eller dreier det seg om en håpets soloppgang?' Dette kan vel med høy grad av gyldighet tolkes som tidløse og allemennmenneskelige tema som bør være åpne for de fleste, både det høyverdige publikum og det lavkulturelle. Dette kan kanskje henvise til outsidersen fra fase 1 som er utenfor feltet for kulturell produksjon. Det er med *nesten* museets egne ord er det et metaforisk språk som er mer 'reduisert', der de 'fortellende elementer' er 'tonet ned' til et 'enklere' litterært 'uttrykk', og det kan også henvise til fokus på et mer 'malerisk uttrykk'. Dette er da i motsetning til det distanserende og mer fremmede ordbruk fra tidlig 90-tall. Det består av et innhold som har 'arkaiserende trekk der den meditative ro er brutt av aggressive gester, fallende perspektiv og konfliktfylte relasjoner'. Det er da blitt til et språk som er enkelt, men til tider også supplert eller akkumulert med bruk av distingverte tegn, som i seg selv kan være distingverende. Dette kan i denne konteksten oppfattes å være noe som går fra det lave til det høye, men også slik jeg tolker det - fra det høye til det lave. Man kan være kulturell og velge å transformere seg til å bli noe annet, om ikke folkelig, men i allefall vulgær for en stund. Men det er ikke i *bokstavelig alvor* siden de som er med ubevisst vet, eller bevisst vet, at de *spiller et spill* lagt frem av ortodoxien². Alvoret blir på en måte en ironisk vending¹. Men – og dette er mitt tankekors - man kan ikke gå fra å være folkelig og vulgær til kultivert for en stund. Det begrunner jeg med at det forklede språket i kunstverden har vært for distingvert, eller hatt for mye naturlig *distanserende alvor* slik det spilles i dette sjiktet av samfunnet². Prøver man blir man i illefall avslørt. Derfor avfinner man seg heller med sin plass, underkuet av den kunnskapsrike². Det som gjør dette interessant er muligheten til å gå fra det abstrakte inn i det enkle med æren i behold, videre til de som med god-viljen kan overskride mulighetene ved å prøve å tilegne seg litt bekledding uten 100 % garanti om verdighet. I motsetning til dette er de som ikke har mulighet til å gå fra det enkle til det kompliserte uten noen *forkledd* ære eller verdighet som kan redde dem².

Med dette har jeg et spørsmål jeg vil komme tilbake til: Hva kan redde dem? .

1 Solhjell, Dag 2001: 238, 107, 108, 98, 111, 109, 62

2 Bourdieu, Pierre 1995: 134, 142, 16, 139-140

6.9.0 SAMMENDRAG

I pressemeldingen kommer det klart frem at det er viktig med relasjon *mellom maleri og betrakter*. I teksten '*Hvorfor Odd Nerdrum på Astrup Fearnley Museet?*' var det et stort fokus på hvor viktig han var som en del av kunsthistorien.

Paratekstene fra samme fysiske sted snakker samme språk, men retorikken er forskjellig da de henvender seg til ulike grupper gjennom ulike medier. Adjektivene i de interne peritekstene peker derfor på andre kontekster eller verdier som er viktig¹. I inventio er det viktig å legitimere kunstneren, mens i en pressemeldings elocutio er det viktig å redegjøre for hvorfor valget av kunstner og bilder er viktig og verdig, samt hva som er interessant for offentlig innsyn, som publikum og media.

Pressemøte hadde tre talerør der museums-direktøren forteller hvor flatterende og forskjønnende utstilleren og utstillingen er, der han med språkets kontekst og sine 'eufimismer' egentlig snakker om det som er positivt ved Astrup Fearnley Museet¹. Utsvedt forteller om motsetningene og store komposisjoner ved hjelp av oxymeron, og det samme gjør Nerdrum, men i et språk som er mer direkte, til tider med forskjønnende eufimismer i et språk kledd i gjenkjennelige metaforer¹. Boken skrevet av Pettersson har en stemme som er av høykulturelle eufimismer og oxymeron, og som akkumulerer det høyverdige i Nerdrum's mer enkle, ur og direkte metaforiske billedverden med dette språket¹. Billedtekstene på veggene har også noe av denne funksjonen, da språkets henvisninger til både det høye og lave gir oss ett innblikk i *motsetningens oxymeron, samt de tilhørende forskjønnende eufimismer*¹. Det er denne kombinasjoner av motsetningens oxymeron og forskjønnende eufimisme som er et kjennetegn rundt denne retroutstillingen, der aktørens ulike posisjoner og produksjoner av språk skiller seg ut fra hverandre, men likevel ikke så ny siden de har investert en kollektive tro på spillet rundt denne utstillingen.

Jeg tolker det som at Astrup Fearnley Museet - distributøren i seg selv - forkledd grunnstammen med forskjønnet motsetninger. Grunnstammen er maleriene til Nerdrum. Med Astrup Fearnley Museet's språk bestående av distingverende tegn som peker litt høyt og lavt kan miste sin retoriske effekt – eller reprodusere det¹. Det snakkes om det høyverdige og lavverdige der overskridelsene berører malerens status, maleriets status og publikums. Ikke museet i seg selv ettersom det er de som kledde på keiseren.

¹ Solhjell, Dag 2001: 90, 61, 60

7.0 RETROUTSTILLING MED JEFF KOONS, 'JEFF KOONS – RETROSPEKTIV' HOS ASTRUP FEARNLEY MUSEET 04.09.04 – 12. 12. 2004

Distriubusjonsleddet, i vår kontekst Astrup Fearnley Museet i Oslo, konstruerte et språk rundt Odd Nerdrums retroutstilling. I dette kapitlet skal fokus ligge på den amerikanske kunstneren Jeff Koons' retroutstilling, '*Jeff Koons – Retrospektiv 2004*'. I henhold til drøftelsen om Koons som produsent av dårlig smak, oppdaget vi at han brukte hverdagslige motiver og gjenga dem i en annen stil og form med en innebygd følelse av readymade. Disse objektene er i seg selv 'enkle' siden de spiller på en forbrukskultur som fler kan ha både kunnskap og kjennskap til. De er likevel også 'originale' ved at de fremstår i en helt ny form. Dette betegnes av kunstverden som *appropriasjon*. Hverdagsobjektene skal være lett tilgjengelig for både folkelige, mellomlag og høykulturelle lesere¹, men skiller seg fra tradisjonell pop kunst ved å snakke et språk som har en '*innebygdhet av følelse for selve readymaden*'. Dette tolkes av meg som en definisjonsmessig betydning slik at det resulterer i krav om en aktiv relasjon mellom tilskuer og objekt. I stedet for at den dårlige smaken bare snakker til de lavfolkelige, og til de som til tider er kulturelle strebere i middelkulturen, tolket av meg som den mulige middelklasse med en god vilje¹, trancederer Koons den dårlig smaken til den moralske høyverdige handling som krever en refleksjon¹.

¹ Bourdieu, Pierre 1995: 222, 134, 53, 103, 139

7.1.0 HVORFOR JEFF KOONS PÅ ASTRUP FEARNLEY MUSEET?

Da Odd Nerdrums retroutstilling hadde en paratekst som var skapt for å understreke og tydeliggjøre 'Hvorfor Odd Nerdrum på Astrup Fearnley Museet' i en klassisk retorisk stil, er det i denne kontekst ingen invento-tekst som konkret forklarer hvorfor Koons er valgt¹. Dette er i seg selv interessant, noe jeg vil komme tilbake til. Jeg har derfor valgt en tekst som lå på museets hjemmesiden, samt en presentasjon av retroutstillingen '*Jeff Koons -Retrospektiv*' tilsynelatende skrevet av direktør Gunnar Kvaran i museets utstillingskatalog, samt uttalelser fra riksaviser i Norge.

I informasjonsteksten på hjemmesiden til Astrup Fearnley Museet heter det at : "*De siste tjue årene finnes det knapt noen samtidskunstner som har skapt så mye oppmerksomhet rundt sin*

kunst og sitt liv som amerikaneren Jeff Koons (f. 1955)” . I denne kontekst ser vi at originalitet og identitet tydeliggjøres som gjør ham verdig og derfor løfter ham høyt som en utstiller i museet. Denne form for estetisk sans av det *høyverdige originale*, kom også frem da Astrup Fearnley Museet valgte å kjøpe 'Michael Jackson and Bubbles' av Jeff Koons med en *samtidig hjelp* av høy økonomisk kapital. Museet viste at det hadde en posisjon med høy evne til å velge hva som er viktig av kunstobjekter i kunstverden, selv om det er fra en økonomisk plattform¹. Ett år *etter* retroutstillingen kom det frem at ”*nok en gang skulle det vise seg at den kunstelskende multimillionæren Hans Rasmus Astrups nese for utviklingen av det internasjonale kunstmarkedet lå et hakk foran alle andre*” (VG, 'Har 'tjent' 100 mill. på to verk', av Børre Haugstad 05.08.2005). Dette forteller at Astrup hadde en følelsesmessige nese for det som er *nytt*, (tolket videre av meg som 'original'), og hadde gjort ”dristige” innkjøp siden 2001 med god hjelp av Gunnar Kvaran, museets direktør. Dette viser dermed utad²: ”*en mann*, (i denne kontekst Hans Rasmus Astrup), *med teft og meget god innsikt i det som rører seg innen samtidskunsten*” (VG, 'Har 'tjent' 100 mill. på to verk', av Børre Haugstad 05.08.2005). Dette utsagnet får støtte fra en kjent amerikansk kunstekspert i samme artikkel, og gjør museet desto mer troverdig som en aktør på det internasjonalt eksklusive kunstfelt. Samtidig legitimeres objektet som høyverdige ved å hevde at: ”*Med den skulpturen laget Jeff Koons kanskje det viktigste kunstverket i vår tid, det kunstverket som best beskriver samtiden vi lever i, et ikon*” (VG, 'Har 'tjent' 100 mill. på to verk', av Børre Haugstad 05.08.2005).

Disse beskrivelsene ble gitt mer enn ett år *etter* retroutstillingen til Koons i 2004, og bare bekrefter Gunnar Kvarans overbevisning om at anskaffelsen ville sette museet på det internasjonale kunstfeltet: ”*Michael Jackson and Bubbles' er et ikon som supplerer to andre søyler i samlingen vår: Anselm Kiefers 'bokhylle' og Damien Hirsts 'Mother and Child Divided'*”(Osloposten.no, 'Pris: 51 mill', av Erle Moestue Bugge, 29.03.2004). Dette henviser til en høy økonomisk og kulturell kapital, noe som gir symbolsk kapital til museets fysiske sted². Henvisning til sistnevnte, internasjonale samtidskunstnere, som er høyst originale i sin uttrykksform er legitimert som *store* i samtidskunsten. Dette akkumuleres med Koons som retroutstiller og setter ham i en ny kunsthistorisk klassifisering ettersom: ”*Han er den mest markante av de såkalte 'appropriasjonskunstnerne' (...)*”^{3,1}. Kvaran kan fortelle at: ”*Jeff Koons er kanskje den viktigste kunstneren i sin generasjon, og en av få som bringer virkelige nye dimensjoner inn i samtidskunsten.*” (Aftenposten, 'Kunstner for oss alle', av Finn Robert Jensen 03.09.04). Tydeliggjøring av toposene 'større og mindre', samt legitimering av det nye mot det tradisjonelle er betegnende for det eksklusive kunstfeltet¹. Vekt på '*kanskje den*

mest’, kan være en indikasjon på at Kvaran vil understreke at Koons egentlig ikke er akkurat det, eller så er det bare er en ironisk vending i form av distanse fra alvoret i *’Koons som en stor og markant appropriasjonskunstner*’. Det som likevel blir viktig i denne kontekst, - som tolkes av meg som en kunsthistorisk kontekst, - er tydeliggjort av en tidligere direktør ved Astrup Fearnley Museet som forteller at : *”Jeff Koons tar opp arven fra Marcel Duchamp og popkunstneren Andy Warhol. Alle tre gjør masseproduserte hverdagsvarer til kunst ved å sette disse på sokkel i museet”* (Osloposten.no, *’Pris: 51 mill’*, av Erle Moestue Bugge, 29.03.2004). Disse flatterende sammenligningene kan henviser til navn som er kjent for noen og ukjente for andre, og de kan være distingverende i seg selv¹. Det gis også en tydelig avstandstagen fra denne arven da - *”Han (Koons) er den mest markante av de såkalte ’appropriasjonskunstnerne’ (...)”*³. Tydeliggjøringen av at han er en *’såkalt’*, tolker jeg er en indikasjon på at Koons ikke definerer seg selv eller sine objekter. Det gjør kunstverden. Likevel finner vi i innledningen og i presentasjonen i katalogen en utdypning om hvem han er påvirket av og hvem han er innfluert av - *”en generasjon amerikanske kunstnere som bragte nye kunstneriske ideer basert på appropriasjon inn på kunstscenen”* og *”Jeff Koons ble en hovedaktør på denne scenen”* (AF Katalog 2004, Presentasjon av en retrospektiv utstilling, tilsynelatende skrevet av museumsdirektør Gunnar Kvaran: 10),¹.

Det som er originalt hos Koons, og som skiller ham fra generasjonen etter Duchamp og Warhole, er at han har en ballast fra 70-tallets ide om konseptkunst, der han tar for seg kjente objekter, men setter dem sammen i ny stil og form⁴. Han approprierer objekter *”og skaper kunst ved å resirkulere masseproduserte objekter og bilder”*³. I henhold til dette skal vi forstå det som at man tar et hverdagslig eller verdslig objekt som er og opphøyer det i en kunstkontekst bestående av verdier som er høyere enn objektet i seg selv². Vi har i denne kontekst å gjøre med en serie bearbejdet readymades - *”som til tross for deres ’objekthet’, er ’abstrakte’ og ’mediative’ ”* og tar *”for seg middelklassens sosiale og kulturelle konvensjoner om estetikk, selvaksept, viljestyrke, seksualitet, udødelighet, døden og nytelsen av det perfekte i et objekt eller kropp”*⁴. Verdier i denne konteksten tolker jeg som symboler og metaforer som tillegger objektene egenskaper en form for metafysisk aura som øker deres eksklusivitet, og at dette kan være distingverende blant ulike lesegrupper av kunst eller kitsch i Astrup Fearnleys Museets materielle og symbolske omgivelser^{1, 2}. Som tidligere nevnt kan Astrup Fearnley Museet tolkes som et fysisk sted med formidlende språk av overtoner¹. *Overtonene* har jeg tolket tidligere som en *illagt symbolikk* i hverdagspråket². Og kanskje er det dette som kommer frem når Kvaran utdyper at: *”Nok en gang har kunstneren ikledd objektene en symbolsk intensjon”*⁴. Dette tolker jeg vil et avvik fra vår praktiske kunnskap som er

forbeholdt det hverdagslige, 'common sense', og vil derfor henviser til en mer distingvert lesegruppe. Jeg tolker konsekvensen blir at den tradisjonelle 'tilgjengelighets normen' avviker fra den dårlige smaken².

Man kan hevde at det er dette som gjør Koons original, og at det er dette gir ham høyverdig kulturell verdi som aktør på kunstfeltet. Han er derfor også en verdig utstillende. Det kommer tydelig frem når distansen fra kitsch og den tradisjonelle dårlige smaken er tydeliggjort og beskrevet slik: "*Han (Koons) gjenskaper objekter basert på folkelige estetiske referanser eller ideer, ofte omtalt som kitsch, men alltid med et høyt nivå med hensyn til materiell perfektjon og overlegen originalitet.*"⁴. Jeg tolker dette videre som at Koons skal gripe middelklassen med en materiell perfektjonisme, og deretter "...*trengte inn i massen ved hjelp av ideer.*"⁴. Jeff Koons har en løpebane som en "samtidskunstner" som "*knappt har skapt så mye oppmerksomhet rundt sin kunst og sitt liv de siste årene.*"³. Denne oppmerksomheten er også ladet med en høy markedsverdi som kan gavne museet med høyere markeds- og PR-verdi. Samtidig, ved å investere i Koons viser museet at det er verdig som fysisk sted for eksklusiv kunst, og det skal publikum huske¹. Denne strategiske handling gjør at det kan skaffe flere anerkjente kunstnere fra både det nasjonale og internasjonale kommersielle og eksklusive kunstfelt. Museet øker sin anerkjennelse ved hjelp av kunstnerenes anerkjennelse, og denne akkumuleringen gjør at det kan få flere kunstnere til å stille ut¹.

Hvis man etterlyser identitet i det originale "markante" Koons lager, er det heller i denne kontekst at Jeff Koons setter *fokus på mangel av identitet* i middelklassen, beskrevet ovenfor om hvordan man "*trenger inn i massen med hjelp av ideer*"⁴. I henhold til kapitlet om Koons der han fremstilles av meg og andre som en ånd som kan snakke til massen gjennom objektene han skaper, blir det først når Koons tar for seg *middelklassens forestillinger om stil eller dekor i en resirkulasjon* man kan finne det unike ved identiteten i objektene han lager⁵.

Dette tolker jeg fremvises i "*den mangfoldighet som belyser den indre sammenhengen i hans forførende kunst.*"³. Denne indre sammenhengen kan tolkes som er en intensjon som skal raffinere eller sublimere primære behov og følelser². Dette er en intensjon som skal være aktiv i form av sin refleksjon, og tegn på en kunnskap som opprinnelig bare er mulig for de fra den legitime høy kultur¹. De som sitter på denne kapitalen kan spillet *spillet* på kunstfeltet og dets verdisystem (også kalt doxa)², og for å reprodusere sin eksklusivitet må nå Astrup Fearnley Museet få folk til å investere og tro på denne mangfoldighet som belyser den indre

sammenhengen i Koons smak og kunst (også kalt *illusio*)². Derfor overtaler museet dem i overtoner også.

1 Solhjell, Dag 2001: 56, 133-134, 135, 15, 60, 157, 189, 62-63, 58-59

2 Bourdieu, Pierre 1995: 36, 216, 103, 134, 99, 220, 51, 252, 228, 206

3 Webtekst av Astrup Fearnley Museet i anledning 'Jeff Koons - Retrospectiv'

4 AF Katalog 2004: 10, 8, 15

5 Meyer, Siri 1993: 58

7.2.0 ÅPNINGSDAGEN

Pressemøtet var lagt opp til at hver avis hadde gjort individuelle avtaler med Koons, og det er derfor lite materiale på hva som foregikk bak dørene. Det eneste man kan gripe fatt i er intervjuer gjort i avisene, men da dette er paratekster utenfor museets kontroll har jeg valgt å se bort fra denne kilden og heller fokusere på åpningstalen den 04.09.05, som var ordnet i henhold til region¹.

Da jeg tolker at åpningstale-teksten er siste del og avsnitt av '*Presentasjonen*', tilsynelatende skrevet av museumsdirektøren Gunnar Kvaran i katalogen '*Jeff Koons -Retrospectiv*' og at talen til Koons var "*så kort og spontan at det ikke var noe materiale på den*" (sitat fra Marit Woltmann, administrasjonsarbeider ved Astrup Fearnley Museet), velger jeg å avgrense erfaringsmaterialet til '*Presentasjonen*', samt de utdrag jeg har funnet fra Koons få ord gjengitt på internet fra hjemmesiden til museet.

Gunnar Kvaran kan fortelle at man i denne utstillingen, tolket som mål eller regi, er at "*man skal utfordre møte med en kunst som stiller grunnleggende spørsmål ved estetikk og kunstbegrepet i ulike sosiale sammenhenger*". Dette kan tolkes som at man skal ha en relasjon til de utstilte objekter som ikke er oppfattet som tradisjonsgitt eller 'vanlig'. Det at man skal utfordre kan tolkes som at man skal gjøre noe aktivt, og ikke være en passiv betrakter av kunstobjektene. Det betyr også at at man kan snakke om en form for refleksjon som er kjent som en raffinert avvisning av hva et objektets egenskaper har å tilby². Denne avvisningen er forbeholdt de som har en mulighet til å reflektere ned sine primære behov og følelser i kunstkontekst, og ta avstand fra det umiddelbare der og da. Tilskueren blir et mål og ikke middel². Det at tilskueren er et middel tolkes av meg som at der objektets eksistens skal tilfredstille et behov. Er tilskueren et mål, faller vi tilbake på Kant's kategoriske imperativ der man skal tjene det allmenne som et overordnet prinsipp og formål². I henhold til å stille spørsmål om det som er grunnleggende, tolkes det også av meg som at man skal reflektere

aktivt rundt noe som er skapt av historien, og denne historien er, som kjent, skapt ut fra sosiale forskjeller¹. Da relasjonen mellom aktør og det estetiske objekt, eller mellom aktør og kunsfeltets struktur, blir beskrevet av formidler Kvaran som en ”*direkte kunstnerisk opplevelse*” kan man spørre om hvor direkte den er fra den tradisjonelle avstandstagen¹. Museet selv er innenfor kunsfeltet, og, som forklart i tidligere avsnitt, er dette et rom som er ideen om avstander, der den dominerende definisjonsform. Gjennom sin gjensidige avhengighet av en dømmekraft som er dårligere - likevel sameksisterer. Det forekommer en uunngåelig homologi der strukturen skaper formen², og jeg har tidligere tolket det som resultatene av hvordan rommet *utad* viser aktører med ulike mulighets-betingelser. Det vurderer gjennom ulike standpunktstagen² som skaper forskjeller gjennom ulik kategorisering om hva som er dårlig eller bra smak². Dette er gjensidig avhengig av hverandre.

Astrup Fearnley Museet kan tolkes som et fysisk sted med formidlene språk av overtoner underlagt objektive strukturer¹. Dette er tydelig når Kvaran videreformidler at i tillegg til den direkte kunstopplevelse, ønsker de ”*å vise utviklingen og den indre sammenhengen i Jeff Koons’ kunst og belyse hans originalitet og identitet*”. På denne bakgrunn henvises det nå til mange kontekster som gjerne er historiske, og de i seg selv har andre kontekster som igjen er kategoriserende og klassifiserende, og ikke forbeholdt alle lesere^{1, 2}. Det fysiske stedet og veggene er, som tidligere drøftet, nedfelt i objektive strukturer som er betinget av at bare de med mulighet kan få kunnskap gjennom dem. De som sitter på denne kapitalen kan spille *spillet* på kunsfeltet og dets verdisystem (også kalt doxa), og for å reproducere sin eksklusivitet må Astrup Fearnley Museet få folk til både å investere og å tro på spillet og dets bevissthet (også kalt illusio)^{2, 3}. Dette, som jeg tolker skiller seg ut i denne kontekst, er at man må ha *kunnskapen om det å kunne ha så mye kunnskap at man har mulighet* til ”å stille spørsmål ved estetikk og kunstbegrepet i sosiale sammenhenger”. Ikke nok med at man skal kunne spillet, (doxa), men man skal også ha den kollektive bevissthet, (illusio), som kan trenge gjennom den objektive strukturen slik at man kan bryte homologien og skape en revolusjon for endring².

Dette kravet til spesiell kunnskap er tydelig også i den interne peritekst’s siste avsnitt med et eufemisk bruk av metonymiske sammenligninger der Kvaran først takker USA’s fremste ekspert på Koons, etterfulgt av to anerkjente kunstaktører på det internasjonale kunsfelt, en arkitekt og en kurator. Sistnevnte har intervjuet Koons i katalogen. Dette er en viktig tydeliggjøring da de ”...*trekker frem en ny side ved Jeff Koons i et viktig intervju som er tatt*

med i denne katalogen". Jeg tolker det slik: Det originale er viktig når formidleren innlemmer disse ordene i parateksten som er produsert av museet selv. Dernest er det en takk til kunstnerens studio i USA, samt til en rekke internasjonale gallerier og museer som har lokalisert objekter og lignende¹. Den retoriske effekten kan utebli hvis Astrup Fearnley Museets henvinsning til navn er ukjent for de som ikke har kunnskapen, selv om navnene er anerkjente og annerkjennede².

Den siste paratekst i denne kontekst er en påfallende liten paratekst som kan beskrives med en ansatt i Astrup Fearnley Museets ord: (Så...) *"kort og spontan at det ikke er materiale på den"*. Dette kan enten tolkes som en paratekst som kan beskrive den spontane eller frie gest gjort av en fri kunstner på det autonome kunstfeltet, eller det kan tolkes i denne studies kontekst som å være med den hensikt at det er objektene som skal tale, og ikke kunstneren. I kapitlene der Koons blir drøftet som produserende subjekt i kunstfeltet, fremstilles han som en som snakker gjennom objektene sine ut til massen. Dette er også beskrevet senere som at Koons skal *"gripe middelklassen med en materiell perfektjonisme"*, og deretter *"trenge inn i massen med hjelp av ideer"*⁴. Dette kan tydeliggjøres der han forteller i sin spontante tale om sin vei inn til kunsten at: *"...jeg tenker med meg selv (...) at det å bli involvert i "readymades" var en måte å finne skjønnheten i verden – og akseptere ting som de virkelig er og bli tatt imot av et objektivt vokubelar. Så når jeg nå stolt ser på mine nyere arbeider – så synes jeg at de har et stort indre liv, og jeg vil påstå at de er de mest objektive verkene jeg har skapt"*.

Det at han snakker om objektene som noe objektivt, betyr at de er fremstilt som et universielt objekt for en masse. Dette er tolket tidligere av meg som et subjekt, som er objektivert gjennom objektive strukturer, slik at subjektet fremstår som en ånd. Denne ånden kan på det kunstneriske språket kalles universiell, eller det kan være en aktørs logikk med en sosial og historisk ballast i møte med kunstfeltets logikk, – definert som en strukturert personlighet, også kalt habitus². Etersom Koons bruker objekter fra middelklassens livsstil, og er selv et produkt av middelklassen, ønsker han å dekonstruer form og stil like mye som han ønsker å dekonstruere middelklassens forestillinger om kunstnerisk verdi⁴. Middelklassen mangler det borgerskapet og arbeiderklassen har: *En egen historie eller en dypt grunnfestet tradisjon*⁴. Middelklassen tenderer til å overta avledede verdier og gjenstander fra de herskende klasser, og dette er det som har blitt tolket av Kvaran som Koons' kunsts moralske drivkraft⁴. Dette blir i den sosiologiske litteratur forstått som at en middelklasse som vil erverve mer kunnskap om den høyverdige kulturen, og legger *god-viljen* til ved å tilegne seg av det som er legitimt

på kunstfeltet av objekter². Denne holdningen er ren smak, men likevel tom ettersom aktørene er et offer for kulturell allodoxi². Allodoxien viser avstand mellom annerkjennelse og kjennskap, og aktørene avslører seg i sin mangelfulle kunnskap om reglene, (doxa), og troen, (illutio), på spillet i kunstfeltet, - og kan derfor også tolkes som en motsats til ortodoxien². Da denne historien avleder noe fra en annen historie, tolker jeg dette som skiller seg fra det *ikke historieløse* som i tilfellet hos den naive gruppen.

Smakshandlingene kan derfor tolkes som noe som erkjenner objekter – uten den symbolske ære. Dette kunne vært tolket som en holdning som er *naiv*, eller en *alvorlig holdning* som kan vise til småborgerens *mangelfulle kunnskaper* og at de ikke kan leke som i et spill. En holdning som er bundet av en uvitenhet om kunstens historie². Smakshandlingene skiller seg fra Koons ønske om at middelklassen skal kvitte seg med all skyld og skam ved at han, gjennom sine readymades, tar opp middelklassens kulturelle referanser opp til en ny vurdering. Da dette er en ny vurdering av noe som allerede har vært noe etablert på kunstfeltet, tolker jeg det som at det må ha en form for historie. Det kan ikke bare være noe som er avledet fra luften. Koons ønsker å *illegge* allodoxien noe innholdsrikt og verdig i form av en moralsk verdi. Det kan tolkes som at Koons' startegiske handling er *avantgarde* fordi han, gjennom sin makt med høy kulturell og symbolske kapital, kan eksperimentere ved å gjøre noe eksklusivt tilgjengelig for alle som vil oppfatte den virkeligheten han fremstiller². Det kan settes spørsmåls tegn ved hvordan det kan ha seg at uttrykksformen til Koons forstørrede nipsfigurer, som ligner på kjente figurer fra tv eller barns leker fra middelkulturen, *bokstavelig talt*, (kall gjerne dette et naivt poeng påpekt av forfatter), kan være revolusjonerende slik at de i kraft av å være produsert som en kulturell produksjon². Det kan imidlertid også være at objektene hans er symbolsk ladet, slik at de gjennom et metaspråk blir transformert til å bli verdige objekter i en distingvert og legitim kultur². Mitt tankekors er derfor at det som transformeres av Koons' objekter, er avhengig i vår kontekst av en kunstinstitusjon som er nedfelt i objektive strukturer som definerer hva som er bra eller dårlig i henhold til homologien. Likevel så er det jo ikke slik at Koons selv vil henvise til de etablerte strukturer, omtalt som teorien om ortodoxi og allodoxi², siden han vil at hans originale politiske budskap skal revurderer sosiale konvensjoner. Dette originale formes gjennom hans identitet, men det vises frem til publikum innen veggene i Astrup Fearnley Museet. Hvordan skapes dette, i en institusjon med en historie i seg selv, der det ene dominerer det andre? Skaper Koons uttrykk for middelklassen bare ut fra ham selv, uavhengig andre? Dette vil jeg komme tilbake til senere.

7.3.0 PRONUNTIO – TILGJENGELIGHET

I anledning retroutstillingen 'Jeff Koons – Retrospective' har Astrup Fearnley Museet valgt å ha gratis inngang for publikum. Om dette er en strategisk pronuntatio handling i¹ for å formidle i en bestemt stil skapt for selve utstillingens regi, kan godt være. I presse-meldingen gjøres man oppmerksom på at Koons vil holde et foredrag om sin kunst etter åpningen. Da gjentas det at inngang er gratis, og det er derfor "førstemann til mølla" for pressen å få plass. Senere vil denne gratis inngangen føre til at utstillingen er tilgjengelig for alle som har lyst til å oppleve kunst, uansett strukturellt betinget bakgrunn, mao. om du er fattig eller rik, ung eller gammel, kultivert eller ikke.

Når at man frigjør den økonomiske strukturen hos publikum tolker kunstverden det et frihetsargument. Koons kunst er meget dyre og derav utolgjengelig, men Koons hevder: "Den er ikke utilgjengelig. Å kjøpe og vedlikeholde kunst er dyrt, men når den vises, sånn som her i Astrup Fearnley Museet, kan jo alle se den, gratis." (Aftenposten, 'Koonstner for oss alle', skrevet av Finn Robert Jensen 03.09.04)². Tilgjengeligheten er *muligheten til å tre inn i det offentlige rom* Koons' kunst 'lever'. Dette er i motsetning til tradisjonell bruk av tilgjengelighetsbegrepet i kunstverden². Det å være lett tilgjengelig som estetisk objekt har gjerne vært forbeholdt alt som er blitt definert som massekunst eller kitsch². Lett gjenkjennelighet kan gjerne defineres som mimesis, etterligning av den sosiale virkelighet, eller lett identifiserbar passiv kitsch². Lett tilgjengelighet er når tilskueren skal forstå motivene som i en fortelling der de er lett å identifisere. De er lett tilgjengelige i henhold til tilskuerens følelseliv fordi de er primære, og de er tradisjonelt billige og derfor lett tilgjengelig i butikker tilrettelagt for forbruk og massekonsum². Koons fabrikk produserer varer for en kunstverden som er villig til å betale høy pris av forskjellige grunner. Han masseproduserer objekter, men hevder at publikum skal nyte og gledes av objektene hans, fremstilt i et museum på det eksklusive kunstfeltet. Koons beskriver forskjellen mellom ham og det tradisjonelle kitschbegrepet: "Folk som skriker kitsch (når de ser på objektene hans) vil bevare (en) klassestruktur der kunsten sørger for å styrke sin egen makt." (Dagens Næringsliv, 'Koonstneren', skrevet av Anders Gjesvik 21.08.05 der han har lagt inn sitat fra Jeff Koons i boken 'Jeff Koons' utgitt av Taschen forlag). Han hevder at kitsch reproducerer objektive strukturer og skaper ulikheter. Derfor er det ikke kitsch det han lager, men kunst.

Dette tolker jeg er kunst som er avledet fra all praktisk kunnskap eller de erfaringer vi har gjort i livet, og den er derfor uten interesse ettersom objektene er avstumpet fra den virkelighet vi lever i. Det er også derfor kunsten har tatt sterk avstand fra objekter som er figurative og lette å identifisere og gjenkjenne².

Ettersom Koons selv appropierer stil og dekor ved å sette inn gjenkjennelige hverdagsobjekter i en ny form med en *"innebygd følelse av readymade"*, betyr det at motivene er non-representative, og at relasjonen mellom tilskueren og objektet defineres som aktiv. Dette forklarer Kvaran som 'status som kunst' – ettersom man *"ved å invitere tilskueren til å gjøre seg til 'en kikker' og å identifiserer seg med bildet, så kan man si at kunstneren på en konseptuell måte 'braker publikum som readymade' "*³. Jeg tolker det som at man må bruke egen fantasi for å forstå Koons' fantasi. Dette kan sikkert virke fremmed-gjørene på tilskuere som ikke har den påkrevde kapitalen for å dekode de uttrykkene som er basert på *en sosialisert forståelse av kunst siden de har utgangspunkt i Koons identitet*. Dette tydeliggjøres også av Kvaran som forteller at: *"Jeff Koons kunstneriske intensjon er å videreføre Duchamps begrep om readymade, dels gjennom selve oppstillingen (...) forvandling av materialet, men først og fremst ved å trekke inn en personlig intuisjon, begrepsmessige forutsetninger og en tolkning av innholdet. Dette er vidtfaunende filosofiske og sosiale begreper som formidles gjennom utvalgte objekter/tegn (kunstneren overlater ingenting til tilfeldighetene)"*³.

Dette viser også at objektene krever en form for kunnskap som ikke bare dreier seg om erfaringer fra det lavkulturelle eller det sanselige og praktiske liv, men er heller en form for intellektualisering som går inn i en distansert form. Distansen krever refleksjon, og dette skal gi en dypere erkjennelse og erstatte 'tomheten' i allodoxien⁴. Denne er tom fordi holdningen, som likevel er beskrevet som ren (ikke uren), er ribbet for holdepunkter eller prinsipper siden man ellers blir et 'offer for kulturell ortodoksi', der man blir lurt av alle 'såkalte imitasjoner' av det som ser ut som høykultur⁴. Tilskueren skal være i relasjon til denne nye formen for virkelighet som er på høyst personlige premisser, konstruert av Koons. Likevel hevder Koons at man skal stole på seg selv i møte med kunsten hans³. *"...våge å gå i dybden, bli fortrolig med det man finner. Ikke fordi jeg er spesielt interessert i meg selv, jeg er først og fremst interessert i samfunnet, verden rundt meg."* (Aftenposten, 'Koonstner for oss alle', skrevet av Finn Robert Jensen 03.09.04). Ettersom det fremmede kan skape frykt vil Koons revolusjonere verden med objektene sine. *"'Nyt og bli glad' var slagordet til kunstneren, og for pressen etter åpningen av retroutstillingen."* (Aftenposten, 'Koonstner for oss alle',

skrevet av Finn Robert Jensen 03.09.04). Dette slagordet blir interessant i henhold til filosofiens fortellinger om frie og vedhengende skjønnheter. Fri skjønnhet forutsetter ingen begrep om et eller annet formål som objektet skal tjene, eller hva objektet skal forestille, og er derfor rent. Slike begrep ville ha innskrenket bruken av fantasi – det frie spill – fra det estetiske objektet⁵. For at det kan oppnås erkjennelse ut fra forestillingen om gjenstanden, kreves det fantasi for å sammenfatte mangfoldet i anskuelsen, og det kreves forståelse av begrepets enhet som forener forestillingene⁵. Forestilling om gjenstanden, viser seg i fornemmelser. Fri skjønnhet forutsetter ingen begrep, bare en selvtilstrekkelig ren skjønnhet⁵. Fri skjønnhet går *”forut for lysten ved gjenstanden, da forestillingen gitt av gjenstanden er grunnen til lysten ved erkjennelsesevnenes harmoni”*⁵. Lysten ønsker å bevare subjektet med forestillingenes kausalitet, (anskuelse i tid og rom), i den samme tilstanden. Ulysten er en forestilling som inneholder grunnlaget for å påvirke subjektet i retning av å føre forestillingenes tilstand til deres egen motsetning. Dette betyr å fjerne lysten holde den tilbake⁵. Lysten er når den justeres nedgradertegraderte fornemmelse takket være fornuften vår. Derfor kan man også forvente det samme av andre. Sinnstilstandens allmenne meddelsesevne, i kraft av den subjektive smaksdoms betingelse, er grunnleggende. Nødvendigheten av den allmenne tilslutning som er tenkt i smaksdommen, er en subjektiv nødvendighet som fremstår (tolket av meg som gjennom en anskuelsesform i tid og rom), under forutsetningen av en fellessans. Dette er moralens ”rene smaksdom”. Denne fellessansen er båret på prinsippet om at lover som viser til denne felles ordenen, ikke er gitt av Gud eller vår egne begrepslige personlige erfaring, men av en forstand som skal passe til vår egen erkjennelsesevne. I *’Kritikk av den rene fornuft’*, hevdet Kant at *”det ligger i fornuftens ’spekulative interesse’ å betrakte enhver orden i naturen som om den var formålstjenelig i lys av visse høyeste formål”*⁵. Dette ”forutsetter ikke” at Gud eksisterer, men at Gud er ”formålstjenelig” i den kontekst at det er ”heuertisk”. Dette *”gir en retning til vårt studium av naturen, uten at vi med objektiv sikkerhet kan si at naturen i seg selv oppviser en slik orden”*⁵.

Det er også dette synet Kant har på naturen, der han hevder at naturen er overlegen menneskene. I denne kraften ligger det også en morask ide som er en form for orden vi uten begrep eller erfaring slutter oss til. Formålstjenlighet skal i denne kontekst forstås som ”et prinsipp gitt av subjektet selv”, i motsetning til objektive regler som forstanden foreskriver for naturen, og ”apriorisk” da det ”ikke er avledet fra vår erfaring”, og som derfor er selve ”forutsetningen for bruk av den reflekterende dømmekraft”⁵. Formålstjenligheten er derfor et

prinsipp som dømmekraften gir seg selv⁵, og er forstått av meg som ikke-basert på en rasjonalisme der den objektive virkelighet eksisterer uavhengig subjektet. Dette viser til den samme endringen Kant gjorde i sin ”*Kopernikanske Vending*” - hans kritikk av enhver filosofi som støtter seg til at det er ”*en orden utenfor subjektets egen*”⁵.

Dette kan bety at den smaksdommen som Koons forlanger er ren, slik som i teorien om allodoxien, men ikke tom siden man skal nyte og erkjenne den nye virkeligheten som Koons har skapt for middelklassen. Dette er utgangspunktet for en anskuelse og en fellessans. Det at man skal nyte er i strid med den rene smaken, men det kan være at *bruk av fantasi kan gjøre at man holder oppe en slags desinteresse som kan påvirke forestillingen til sin motsetning slik at lysten ikke er noe direkte*. Det at man skal ”*stole på seg selv og gå i dybden uten å være redd for hva man finner*” tolker jeg som at man skal bruke sin dømmekraft uten angst. Angsten er redslen for det ukjente, og gleden blir å finne i det kjente. I følge Kvaran er det også i Koons’ kunst filosofiske og sosiale begreper som er videreformidlet gjennom objektene. Nå kan dette tolkes som at det er en dom *basert på begrep* der man *gjennom erfaring kan ha begrep* om objektets eksistens. Smaksdommen som er *skjønn* er derimot kontemplativ, dvs. en dom som er indifferent med hensyn til gjenstandens eksistens, som betrakter gjenstanden med følelsen av lyst eller ulyst. Den er ikke rettet mot begrep fordi det ikke er snakk om en erkjennelsesdom, og er derfor ikke begrepslig fundert. Den har heller ikke begrep om sitt formål⁵. Det kan være at de smaksdommene som forlanges i Koons kontekst er skjønne ettersom ”*...for å anse noe som godt, må jeg til enhver tid vite hva slags ting gjenstanden er ment å være, dvs jeg må ha et begrep om gjenstanden (...)* For å anse noe som skjønt, er det derimot ikke nødvendig å ha noe begrep om gjenstanden. Velbehaget ved det skjønne må avhenge av refleksjonen over en gjenstand, en refleksjon som fører til et hvilket som helst begrep (ubestemt hvilket) (...) det skjønne er avhengig av en refleksjon av ubestemte begreper, i forhold til det behagelige som kun beror på fornemmelsen.”⁵. En slik erkjennelsesprosess skiller seg fra det umiddelbare og direkte sansende som er basert på de åpenbare egenskaper i objektet. Det kan tolkes som at forestillingen krever mulighetsbetingelser som også kan beskrives som epistemologiske kriterier i form av en distansert kunnskap. Det kan virke som at det er en dualitet mellom det skjønne og gode men at det er Koons’ universalistiske blick eller *åndelige blick* som vi finner beskrevet i⁵ § (54). Det kan være at Koons har aktelses-følelsen for moralske ideer, og dette skiller han fra det blotte naive blick⁵ ettersom tanken på det skjønne er symboler på det moralsk gode for ham.

Koons har et politisk budskap. Man kan selvfølgelig diskutere hvorvidt smaken kan fortsette å være ren for jeg tviler på om den fortsatt vil være autonom, kun skapt av en fri fantasi og kun opplevd som en fri fantasi og lek. Den frie fantasien har skapt den frie skjønnheten, og den skal med friheten skape en refleksjon som er av kulturell verdi. Den kulturelle verdien kan ha moralsk karakter siden fantasien og refleksjonen gjør at vi forstår at ting kan være annerledes². Når vi forstår at ting kan være annerledes, vil det i denne kontekst bety at middelklassen mobiliseres og skaper revolusjon. Hvis Koons snakker slik som andre kritiske teoretikere som Adorno, Horkheimer og Greenberg, er det med en forståelse som kan være anvendbar i kunsten hans. Spørsmålet da er imidlertid hvorvidt smaken er ren. Det er viktig å merke seg at den rene smaken som er definert av Kant ikke handler om kunst, men om bedømmelse av skjønnhet og sublimitet. Dette betyr at man ikke kan bruke Kants teser bokstavelig og overføre dem på kunstverden, men noen som skal jo forvalte den autonome smaken⁵ (jmf § 32).

Ser vi på dette i en helhet har vi tidligere drøftet at kunstfeltet har objektive strukturer som forvalter det som er bra eller dårlig. Hvis man skal snakke om en autonom kunst som Kant har beskrevet nøye i sin siste kritikk, vil man få et skjevt bilde av hvordan frihet oppleves for aktørene på kunstfeltet. Historien skaper kontekster og disse blir gjerne oppfattet som noe selvsagt, og ikke som makt¹. Det er ikke sikkert man tenker på at museene eller galleriene har noen innflytelse på kunsten som blir skapt i kunstfeltet. Makten er kanskje usynlig, men i denne studies kontekst er det Koons som stiller ut hos Astrup Fearnley Museet og de forvalter ham og objektene. Museet har kjøpt dyre objekter med en økonomisk kapital, og denne kapitalen har redusert auonomiteten. Da kan det ikke lenger defineres som fritt og rent, også definert som heteronomt⁵. Det virker imidlertid som om de skal vinne tilbake denne renheten fordi museet innfører gratis inngang¹. Dette er tolket som en form for utstillingspolitikk, og det er slik at de (forstått som publikum), som utelukkes fra utstillingen utelukker seg selv. Det er slik museet kan vinne politisk kapital på det eksklusive kunstfeltet¹. Denne formen for politisk kapital vil gavne Koons' politiske prosjekt om middelklassens frigjøring fra etablerte konvensjoner. Økonomisk er det åpent, og de som ikke møter opp da, har seg selv å takke. Det er ikke kunsterens eller museets skyld. Kanskje er den geografiske beliggenheten en faktor, men dette overskygger Koons' frigjørende fantasifulle originalitet totalt. Det kan være at kunsten i seg selv ikke er fri, og kanskje museet ikke er fritt det heller. Alle har sin historie. Historien er en sosial opprinnelse med ulike mulighetsbetingelser for hvordan vi opplever og oppfatter verden⁵. Historien gjør at Koons i praksis må falle inn i forpliktende, objektive

rammer i kunstverden. Han er avhengig av at andre definerer ham. Dette kan kanskje redusere et kunstverks autonomitet, men i vår kontekst kan denne friheten ha en innvirkning på hva som forlanges av kunnskap hos tilskuerne av objektene. De økonomiske faktorene i kunstverden er vel ikke av den største betydning når det gjelder å være konform med den legitime kulturen. Jeg tolker det slik at den kulturelle ballasten vil overskygge den økonomiske som kan betale 60 kroner for inngangs-billet, selv om de sikkert er gjensidig avhengige hverandre. Det som er interessant er at objektene til Koons ikke er representative eller figurative, men er satt sammen i en ny form og stil. Det skal være en forestilling som bærer middelklassens anskuelse. Jeg vil hevde at man må ha en kunnskap for å erkjennedette, og det er krav om kapital.

Det som oppleves som selvsagt, oppfattes ikke som makt. Der det er ro, er det konflikt. Mitt tankekors er da: Hvis objektene hadde vært lett å observere som noe selvsagt, ville det ha reproduisert makt-strukturene? Det kan kanskje være at Koons er samfunnets forløser, og at det banale er redningen?

1 Solhjell, Dag 2001: 63, 159, 67

2 Carroll, Noell 1998: 81, 36, 32, 68, 16, 36, 62

3 AF Katalog 2004: 8-9, 7

4 Bourdieu, Pierre 1995: 134, 134-135,

5 Kant, Immanuel 1995: 100, 86, 99, 87, 89, 18, 14, 78,76, 217, 23, 159, 160, 220

7.4.0 HVA FÅR MAN UT AV KULTURBEGIVENHETEN

En paratekst som får fokus i dette kapitlet, er en intern og privat paratekst:

Utstillingskatalogen 'Jeff Koons – Retrospective', produsert av Astrup Fearnley Museet. Den inkluderer en innledning og presentasjon av utstillingen ved direktør Gunnar Kvaran, en åpen samtale mellom Jeff Koons og Hans Ulrich Obrist, (kurator ved Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) og Rem Koolhaas, (Arkitekt), en verksliste, biografi og kolofon.

Sistnevnte er i denne kontekst er en meget detaljert liste over hvem som har produsert og redigert katalogen, samt enda en takk til dem som har hjulpet til med utstillingen, og en takk til museets stiftelse som har sponset. I tillegg har museets to andre kuratorer kommentert hver eneste kunstneriske presentasjon.

Ettersom det meste av dette alt er omtalt, vil jeg fokusere på katalogens paratekst, som jeg tolker er viktigst i smakssammenheng. Det er et essay skrevet av en meget kjent kunstkritiker, kunsteoretiker og kunstfilosof fra Amerika, Arthur C. Danto. Jeg har kommet med påstander

om at Koons selv ikke ønsker å definerer sine objekter. Jeg har antydnet at kunstverden gjør det for ham. Essayet *'Banalitet og hyllest: Jeff Koons' kunstnerskap'* er et fint eksempel på det. Det er skrevet av en mann med enorm makt, som har vært kritiker i mange år i USA's mest innflytelsesrike aviser og tidsskrifter, og er professor i filosofi. Han er anerkjent verden over, og at museet har innlemmet han i produksjonen er anerkjennende¹. Det er også anerkjennende for Koons siden Danto hevder at det er *"en utbredt oppfatning at han (Koons) er blant de viktigste kunstnere fra de siste tiårene av det 20. århundre"*. Dette er en historisk kontekst som henviser til kunsthistorien og legitimerer Koons som anerkjent på det eksklusive kunstfeltet¹. Når det gjelder objektene Koons lager *"ligner de mer på masseproduserte pyntegenstander"*, sammenlignet med *"det vi er innstilt og har godtatt som kunst i våre dager"*². Dette tolker jeg som at Danto mener at det er en avvisende holdning i kunstverden og blant *"forarger kritikerne"*² til Koons uttrykk. Disse objektene *"må på en eller annen måte tiltrekke et meget stort antall mennesker"*, og som Danto fortsetter, *"man kan si at alle som liker objektene er de som ikke har en ødelagt smak"*. Jeg tolker videre at Danto definerer Koons' objekter som kunst fordi han uttaler at *"folk som interesserer seg for kunst, jo faktisk er opplært til ikke å finne noe av verdi i den banale kitsch som er i Koons' uttrykk, må det nødvendigvis oppstå en konflikt i dem, – de liker og avskyr Koons' arbeider på en og samme tid"*. Han avslutter med at *"vanlige mennesker ikke opplever den konflikten"* og derfor liker Koons' arbeid. Koons har selv uttalt: *"Jeg har prøvd å lage et verk som enhver tilskuer, uansett bakgrunn, kunne forstå og si: 'Ja, jeg liker det'. Hvis han ikke kunne det, skyldes det at han var opplært til ikke å like det. Til slutt ville folk skjære igjennom å si 'Det er sikkert dumt, men jeg liker det faktiske. Det er flott'"*². Jeg tolker det som at han nå henvender seg til de folkelige, middelklassen, intellektuelle og borgerskapet. Danto's ødelagte smak kan være den tradisjonelt dannede.

Som nevnt godtar de folkelige Koons' kunst siden de ikke har den sosialiserte kunnskap som kreves². Middelklassen godtar kunsten dersom de kjenner igjen objektene ettersom objektene i følge Danto *"er valgt ut på grunn av den rollen de spiller i dagliglivet slik det utspiller seg i bakgårder, i middelklassens boliger, på skolegårder"*. Dermed innbefatter de det som Koons definerer som *'moralisk innhold'*². Borgerskapet skal ikke skamme seg over et ønske om godt håndverk eller materiell perfektjonisme². Hva som er interessant er når man skal blande dette sammen slik at det fremstilles i et objekt tilrettelagt og tilgjengelig for alle klasser mao de folkelige, middelklassen og borgerskapet. Objektene er appropriert eller satt sammen av forskjellige stiler med en innebygd følelse av ready-made², satt sammen som en klassemix. Det

er likevel, i følge Danto, ikke slik at verkene er readymade². ”Til dels består de av readymade komponenter. De er dypt tenkt og springer ut av en rik forestillingsevne og en nesten surrealistisk fantasi”².

Dette språket henviser til en virkelighet som er langt unna den direkte sansende virkelighet, og som kanskje henviser til Kvaran’s utsagn om at ”dette er vidtfavnende filosofiske og sosiale begreper som formidles gjennom utvalgte objekter/tegn (kunstneren overlater ingenting til tilfeldighetene)”². I følge Danto har Koons i Banality-serien ”avslørt sin sanne kunstneriske identitet”, og ”disse arbeidene er ur – naturfenomener”². Dette språket ligner det høyverdige i Nerdrum’s, men er enklere. Hos Nerdrum snakker de om ’ur’ og den direkte metaforiske billedverden, men bare på betingelse at det er noe høyverdig siden formen er annerledes¹.

Utstillingen ’Banality’ får følgende beskrivelsen av Danto: ”Banality-objektene er i virkeligheten vanlige gjenstander som er gjenskapt som surrealistiske fremtoninger”². Danto erkjenner samtidig at Koons siste objekter (fra år 2001 -) er skapt for et helt publikum av samme standard². Hvorvidt det ikke er en selvmotsigelse av Danto å hylle pyntegjenstander som en kritikk fra ham til alle ’kunstprester’ i kunstverden, men samtidig avslutter det hele med at pyntegjenstandene er surrealistiske virkeligheter skapt ut fra kunstnerens forestillingsevne og fantasi, kan diskuteres. Samtidig hevder han at Koons trekker veksler på sin egen bakgrunn i borgerskapet, og antar at ”det er borgerskapets smak han tar utgangspunkt i når han lager og viser arbeidene sine”². Dette åpner opp for en del motsigelser i henhold til hvordan smaksbegrepet til Koons presenteres under selve utstillingen ’Jeff Koons – Retrospective’. Ikke minst når Danto har hevdet at Koons kun er for de som ikke har en ødelagt smak som er dannet. Farvannet her er at borgerskapet erkjenner det håndverksmessige, og nå skal de plutselig være et utgangspunkt for surrealisme? De folkelige skal reagere på surrealismensobjekter uten indre konflikt? Middelklassen skal omfavne dette uten å være redd, og gå i dybden i en identitet som er borgerskapets? Hva skjer da når man hevder at utstillingen er et politisk prosjekt som skal få middelklassen til å revurdere sine sosiale konvensjoner? Kan de omfavne det som er håndverkstradisjonen’s mentale skjema med store dråper fantasi? Dette vil jeg komme tilbake til.

Koons vil appellere til middelklassen ved hjelp av ideer med materiell perfektjonisme, for deretter å ”trenge inn i massen”, som i denne utstillingens kontekst er ”*middelklassens*

kulturelle referanser fordi de lenge har vært ansett som en kulturell outsider”². Det er riktignok museumsdirektør Kvaran som er sitert i den siste setningen, men han bruker også begrep som ”surrealismens rolle” som fungerer som en ”katalysator” der ”den kontinuerlige sammensetningen av forskjellige ideer og gjenstander for å skape nye situasjoner og meninger, kapringen av meningsinnholdet ved velkjente gjenstander, samt bruk av metaforer og senere metamorfoser – særlig i de nyeste maleriene (...)”² tydeliggjøres.

I en beskrivelse av ’Hook’, et verk Koons laget i 2003 er en kommentar da ”(Koons har) transportert den folkelige estetikken til kunstens verden (...) maleriets utsøkte hyperrealisme plasserer Koons i en amerikansk kunsttradisjon hvor virtuositeten er en betydelig del av estetikken. Like fullt er det fraværet og det usynlige som dominerer dette fasetterte maleriet (...) både visuelt og tematisk markerer en ny kompleksitet i Koons’ kunst”². Begrep som: ”hyperrealisme”, ”virtuositeten”, ”fasetterte” er kulriverte og distingverende i sin uttrykksform. Den skrevne sammenheng gir ikke et direkte språk og lett mening, men er heller nedfelt i kunsthistoriske symbol og metaforbruk som er ’kunstnerisk i seg selv’.

Disse kontekstene viser at det kreves kunnskap for å forstå det som er på det kunst-historiske nivå og derav det dypere erkjennelsesnivå hos tilskueren. Det blir en distingvert måte å lese på. Det er en form for ”dialektikk mellom høy og lavt, mellom det dagligdagse og eventyrelige, det banale og det sublime, det materielle og sublime, og han lager obekter som gjenspeiler virkelighet eller fantasi”². Hva slags betingelser eller hva slag kriterier kreves det for en dialektisk smak? Er det en ren smak, uren smak, god eller dårlig smak, eller simpelthen en blanding?

1 Solhjell, Dag 2001: 61

2 AF Katalog 2004: 35, 36, 50, 51, 47, 8, 53, 39, 9, 10-11, 122, 87

7.5.0 HVA HANDLER BILDENE PÅ VEGGENE I ASTRUP FEARNLEY MUSEET OM?

I følge en veggtekst som var hengt på veggen i det man gikk inn i selve utstillingsrommene fremkommer det at ”Med støvsugere og basketballer, skinnende kaniner og badeleker fører Jeff Koons oss inn i et mangfoldig kunstnerisk univers som er basert i et ønske om å påvirke våre vedtatte normer og verdier (...) Han approprierer forestillinger om middelklassens smak og stil og skaper nye verk basert på en ide om den populære smaken”. Veggteksten er produsert av Astrup Fearnley Museet. Denne teksten skiller seg fra pressemeldingen, som formidlet at *smaksfokuset* skal være en generell refleksjon over kunsten og estetikken vesen i

form av uttrykk med *ideer om god smak*, (pressemelding produsert av Astrup Fearnely Museet). Det kan diskutere hvorvidt det er av betydning om det er en strategisk handling av museet å bruke begrepene 'populær smak' som kjennetegner noe 'dårlig' i de godes øyne inne i det fysiske stedet, og å formidle i pressemeldingen at fokus ligger på utfordringen *om den gode smak*¹.

Dette kan bety at museet vil gi en forventning om et konsept i det offentlige, og at de internt populære objektene skal innfri denne utfordringen¹. Det kan også være at museet ser at den populære smaken kan oppfattes som god smak, eller at det er dialektikken mellom 'høy og lav' som er viktig. Det kan også være at begrepsbruken gjort av meg i denne konteksten er uten betydning.

Smakstrancederingen, basert på Koons' egen fantasi, er den overordnede regien for retroutstillingen. De utstilte objektene viser til kontekster som skal ha en opplysende verdi, og skal være forankret i en revurdering av middelklassens sosiale og kulturelle konvensjoner. Rent scenografisk er dette noe Astrup Fearnely Museet tydeliggjør under selve monteringen av utstillingen fysisk med helt hvite vegger¹. De lar peritekstene, i form av belysning, være av *nøytral* betydning når de lar objektene stå, ligge eller henge slik at alt i rommet får samme lys¹. Denne form for belysning er hva man kaller '*egalitær*' eller *modernistisk*. Dens retoriske funksjon er å "*stille alle kunstverk likt i utgangspunktet, og dermed fremstille formidleren som en kunstens velgjører og publikum som den forolkende instans*"¹. Dette betyr at formidlerens epitekster, i denne kontekst lys og skygge, ikke kan ha vært uungåelig, da et tilsynelatende overlys nesten gir et helt identisk "*ikke skygge-kastende lys*" over utstillingen¹. Det snakker samme språk som hensikten i objektene: opplysning og informasjon. Jeg tolker det også slik at scenografien skal opplyse publikum, tolket videre som at den aktive relasjonen mellom tilskuer og objekt, i denne kontekst "*publikum som readymade*", fullfører tolkningsprosessene¹.

Det som tydelig har vært en viktig scenografisk del er den retoriske bruken av 'rometiketter', der man blir fortalt hvilken periode man er inne i og ser på¹. Dette kan også tolkes som en pedagogisk henvisning, i form av en pedagogisk peritekst¹. I vår kontekst henvises det til tre paratekster av betydning: Det er interne peritekster i form av en liten introduksjonstekst på veggen til utstillingsrommet, veggtekster ved kunstnerens produksjon, samt en moderne peritekst i form av mobile lydtekster. De to sistnevnte peritekster kan ses i en helhet ettersom

sistnevnte kan utfylle informasjonen fra veggteksten. Analysen vil være av begge peritekster, men vil ha mest fokus på hvordan enkelte påstander blir forklart og tydeliggjort i mobilteksten som er mer omfattende og deskriptivt i sitt innhold.

1 Solhjell, Dag 2001: 90, 238, 100, 109, 98, 99, 111

7.6.0 INTRODUKSJONSVEGGTEKST OM 'JEFF KOONS – RETROSPECTIVE'

Denne teksten omfatter en presentasjon av kunstneren. Her fikk man vite at kunstnerens objekter ikke var av et *"bestemt kunstnerisk 'språk' eller uttrykk, men gjennom stadig nye konseptuelt baserte serier inviterer han til refleksjoner over grunnleggende tema som seksualitet og udødelighet, så vel som klasse-relaterte estetiske vurderinger"*. Dette viser at Koons snakker om ideer gjennom objektene som han ønsker at publikum skal reflektere over. Dette krever en form for distanse, og den er nedfelt i objektive strukturer med en dyp og enestående originalitet og ærbødighet da: *"Få kunstnere har som Jeff Koons bidratt til en diskusjon og videreutvikling av estetikkbegrepet innenfor kunstinstutisjonens rammer"*. Denne prosessen viser til diskursen som er *"dypt forankret i den amerikanske middelklassen gjenstander, dens (manglende) historie og stadige søken etter rikdom"*. Ettersom Astrup Fearnley Museet i denne kontekst er de som produserer denne 'originale identite' i en 'enestående kunstnerisk opplevelse', betyr det også at de i relasjonell betydning forvalter de samme verdiene på det eksklusive kunstfeltet.

7.7.0 VEGGTEKSTER RUNDT OBJEKTENE TIL JEFF KOONS

De to interne peritekster jeg skal fokusere på er et selektivt utvalg av totalt 11 vegg- og mobiltekster. Det selektive utvalget er tekster fra produksjonsårene 1970 frem til 2003. Av 11 tekster har jeg valgt og tydeliggjøre 5 av 11, samt å supplere litt fra to produksjonsserier. Tekstene er fra henholdsvis 1980 frem til begynnelsen av 2000. Det som er interessant i seg selv er at disse er innholdsrike, med kontekster som opplyser og informerer, og som kanskje kan kalles refleksjoner i stedet for direkte restriksjoner. Dette er interessant siden smaksdommen ikke skal være basert på begreper overhodet fordi det ikke er en erkjennelsesdom, men en estetisk dom. Det at museet forvalter en diskusjon, (gjerne kalt diskurs), og videreutvikler det som er betegnet som autonome smaksdommer, betyr at denne

forvaltningen kan ha kontekster som bringer med seg en grad av heteronomitet (§ 32)¹. Dette begrunner jeg med at de objektive strukturer har en historie som fordeler hva som er bra eller dårlig, og derfor kan man anta og videre diskutere hvorvidt museet influerer Koons' autonomitet når det gjelder bestemmelsesgrunner for hans smak. Hvis det er slik at man spiller et spill, og investerer i en forfinet kollektiv bevissthet, kan det være at aktørene må justere seg til situasjonen de går inn i. Det hevdes i samme paragraf at *"subjektet skal dømmes selv, uten å behøve å orientere seg gjennom erfaring om andres dommer, og at det skal belære seg selv om velbehag eller mishag ved gjenstanden"*¹. Museet formidler i symbolske overtoner, der de skal overbevise om en storhet, også når det gjelder kunstnerisk uttrykk. Likevel *"er det den andre særegenheten der smaksdommen bestemmer sin gjenstand med henblikk på velbehag, med en fordring om alles tilslutningen, som om den var objektiv"*¹. Og videre: *"Smaksdommen lar seg ikke bestemme gjennom bevisgrunner, nærmest som om den var rent subjektiv"* og er *"ingen forstands- eller fornuftsdom"*. Dette er den andre særegenheten ved smaken¹. Likevel hevder Kant at smakdommen kan være en fordring som er allmenngyldig, og som kan forandre alles tilslutning¹. Kan denne allmennheten være underlagt de objektive strukturer, som delegerer følelser og fornuft? Dette vil diskuteres i de neste avsnitt.

Den første interne periteksten finner vi i sal 1, og den kan fortelle at første objekt for opplysning, (skulpturene i serien 'Banality' fra 1988), *"kan tolkes som et politisk manifest hvor Jeff Koons brukte kunstfeltet som arena for å snu opp ned på våre forestillinger om god og dårlig smak"*. Dette oppfatter jeg som en begynnende *invitasjon til refleksjon: "Hva synes du egentlig om den store porselensskulpturen 'Michael Jackson and Bubbles' (1988)?"* Denne form for vurderende interesse tydeliggjør at Koons med denne skulpturen ønsker å *"oppvurdere den amerikanske middelklasse smak"*. Tydeliggjøringen av at porselenet er forgyldt i ypperste kvalitet forklarer at dette *"blir ikke lenger betegnet som god smak, da det kun var de kongelige og aristokratiet som hadde råd til det"*. Dette tolker jeg som historiske fakta om smakens natur. Det at Koons ønsker å bli erkjent som en kunstner på et høyt nivå med produkter eller objekter vi gjerne kan kjenne igjen fra barndommen, men som *"vi har vanskelig for å anerkjenne"*, og *"samtidig kunne snakke til et bredt publikum om det"*, blir i denne kontekst også viktig for å understreke det emosjonelle i budskapet. Som erfaringer med 'Beatles' eller 'Buster Keaton'. De to sistnevnte kan konnoteres gjennom sosiale konvensjoner, eller kan assosieres umiddelbart til en personlig erfart barndom, med et *generelt innhold av TV-kultur*². Det er likevel tydelig at Koons snakker gjennom en

smakskonvensjon da *"Koons er opptatt av at det er viktig for oss å sette pris på vår egen kulturelle bakgrunn, og ikke la andre bestemme hva vi skal like eller ikke"*. Jeg tolker dette som at Koons' smakskonvensjon skal legitimeres i kunstfeltet. Videre ser vi Koons i annonser i Art Forum lar seg fotograferes som en lærer i et klasserom, og dette tolker tilsynelatende Astrup Fearnley Museet som at han kanskje vil *"antydde at dårlige kritikker ikke kunne hindre hans innflytelse på den oppvoksende slekt"*. Jeg tolker det som at det viktigste i denne teksten er Koons som kunstner, og hans forhold til etablerte kunstkritikere, der han vil overtale andre til å se at objektene hans er bra å like gjennom å legitimere sin smakskonvensjon. Det er også tydelig at ideen bak vil være å gjøre hans materialistiske masseindustri verdig. Dette har samtidig en revolusjonistisk aura over seg ettersom han med kjente, barnlige figurer av ytterst kvalitet, ønsker at vi skal erkjenne dem og godta denne historien. Jeg tolker det også slik at deler av denne teksten henviser til eufemiske metonymer, til det Koons mener er middelklassens historie, (i denne kontekst den amerikanske), og disse kan sikkert være flatterende, men kanskje ikke i kunstens høyverdighet².

I sal 4 finner vi derimot Koons' nest tidligste tredimensjonale arbeider ('The New' 1981 - 1986). Her får vi vite at *"Jeff Koons' støvsugere og reklameplakater er alle elementer i en politisk og filosofisk konseptualisering av 'The New', et begrep som gir gjenklang både i forbrukersamfunnet og i kunsten"*. Dette forklares i mobilteksten der *'The New'* er et begrep som alltid har vært gjeldende når det gjelder nye produkter lagt ut for salg, i denne kontekst på kunstfeltet. Det kommer frem i teksten at - *"Vi er interessert i det som er nytt og spennende. 'Det nye' kan oppfattes som selve drivkraften bak det moderne samfunnet"*. I denne kontekst er det Koons bruk av støvsugere som skal formidle dette dype budskapet. Hele ideen er fra Koons opplevelser i barndommen. Dette henviser også til en middelklasse kultur, og konteksten er at - *"I hans barndom var støvsugerselgeren like vanlige som postmannen, og de ungen mennene som reiste rundt for å overbevise husmødrene imponerte ham"*. Objektene er ikke bare støvsugere i sin *"opprinnelig funksjon"*, men metaforisk har han *"valgt å fremheve dem som rene og opphøyde objekter"*². Ved å *"heve dem"* og gjøre dem *"rene"*, *"løsrevet fra deres opprinnelige oppgave"*, oppdager Koons nye sider ved dem, som i denne kontekst er *"støvsugerens androgyne kvaliteter, og (han) mener de har både mannlige og kvinnelige attributter"*. Samtidig er det også slik at støvsugerne, som aldri har vært brukt, har en funksjon som pustemaskin. Dette kan assosieres videre til at det er medisinsk utstyr, og det kan assosieres til å holde oss i livet. Jeg tolker dette som at det skal henviser i et politisk språk til økonomisk vekst som gir oss en levestandard, og at støvsuging kan være en jobb for

både menn og kvinner, - eller også at det faktisk er noe sensuelt og seksuelt over støvsugerne. Dette henviser til Koons' objekter med en 'innebygd følelse av readymade'. Som tidligere nevnt, er Jeff Koons' objekter ikke 'readymades' direkte, men med en innebygd følelse av 'readymade'.

Hvordan Koons ser selve tolkningsprosessen av objekter som har "readymade- følelsen" i seg, som universiell, i følge Koons selv, men som likevel er i en endret form, har jeg drøftet i kapitlet i om subjekt-presentasjonen. Dette har jeg tolket som at selv om det er gjenkjennelige motiver som skal være lette tilgjengelige for de fleste med en livserfaring, er det en dypere forankring av historie som ligger i objektene hans. Denne dypere forankringen kan også tolkes som Koons innebygde følelse av 'readymade', og den krever mer når det gjelder å lese objektet. Som jeg drøftet meg frem til i kapitlet om Koons' subjekt, ønsker Koons at tilskuer skal oppleve to ting: Trygghet, og større innsikt i vår egen historie. Dette språket, og da spesielt følelsen av et eller annet skal, i følge Koons, også være universielt, fordi det skal inkludere alle nasjoners kulturhistorie³.

I sal 7 finner vi serien 'Made in Heaven' (1990 - 1991), der *"bilder og skulpturer som er laget som en hyllest til den rene og ekte kjærligheten som eksisterer på tvers av skam og sosiale fordommer"*. Dette utdypes i mobilteksten som at Koons *"er opptatt av skillet mellom høy og lavkultur, denne gangen mellomkunstverden og pornoindustrien"*. Koons har appropriert seg selv inn i sin daværende kone, den italienske pornostjernen og politikeren Iliona Stallers, (alias Ciccolina), pornografiske verden. Dette fokuset begrunnes med at *"han ønsket å lage et kunstverk sammen med henne som kunne fokusere på skjønnheten i kjærlighetsakten, som for ham befant seg milevis fra den utnyttede og moralsk forkastelige pornoindustrien. Men samtidig var det viktig for Koons å forenes med Staller på hennes premisser og ikke fornekte hennes bakgrunn"*. Jeg tolker det som at pornografi er lavkulturelt og iscenesettingen av elskoven er av høykultur, og at dette viser til kontekster som skyld og skam, men samtidig forankret i kunsthistoriske forbilder og flatterende metonymiske sammenligninger, som 'Frokost i det grønne' og 'Olympia' malt av den høykulturelle franske maleren Manet. Det er også en byste av Ilona og Koons med en høykulturell henvisning til *"neoklassiske skulpturer som Antonio Canova"*². Samtidig har Koons uttalt at serien 'Made in Heaven' (1990) er inspirert av Masaccios 'Utdrivelsen av Paradiset' og at han betrakter seg selv og Ilona som vår tids Adam og Eva. Denne sammenligningen er også 'flatterende' siden metonymene blir brukt eufemisk, men det kan diskuteres hvorvidt sammenligningen er legitim i en historisk

kontekst². Det er også slik at disse henvisningene er forankret i en kunsthistorisk klassifisering og kategorisering som er høyverdige, og det kan være at de i seg selv er ukjent for den som lytter¹.

Beskrivelsene av hvordan Koons har omformet klassifiseringen til sin egen kunst som inkluderende, tydeliggjøres i et politisk språk i banale former. Da det er et språk som er banalt, kan man spørre seg om selve budskapet til Koons er alvorlig ment, eller om det bare er spøk. Retorikken er at han kanskje ønsker å sette opp en ironisk relasjon mellom det som er sagt og usagt, og denne relasjonen skal prøve å kommuniserer intensjonen, (eller relasjonen), som Koons har⁴. Innsikten i Koons objekter, behøver en erkjennelse som krever noe av tilskueren. I denne kontekst tolker jeg det derfor som at Koons og Astrup Fearnley Museet kanskje stiller seg utenforstående til de spillereglene de kjenner godt til².

Tilskuerne skal oppfatte ironi som en bevisst handling fordi de må erkjenne *meningen*, i motsetning til, eller i forhold til, hva som sies, sammen med *holdningen* mot det som blir sagt og ikke sagt. Handlingen i Koons kontekst er ofte rettet mot kontradiksjonære og konfliktfylte markører eller motiv som er sosialt akseptert. Den er forankret i sterke politiske budsskap i banale former⁴. Dette gjør Koons selvtilfreds og narsisstisk, og det kan tolkes som at han ønsker at tilskueren også skal være det⁵. Dette krever imidlertid mye av en tilskuer fordi man må dekode budskapet som kan forklares ved ”...*de tosidige kvalitetene som har fulgt ham (Koons) gjennom hele kunstnerskapet*”, (mobiltekst til sal 9: POPEYE fra 2002 - 2003). Uttrykket beskriver der man har usagte og sagte meninger og holdninger til, for eksempel, oppblåste barneleker som både ligner på det sagte men samtidig ikke ligner i det hele tatt på seg selv. Her kan man kan finne i relasjonen ”*både er barnlig uskyld og glede og voksnes seksuelle fantasier og fetisjer*”, (mobiltekst til sal 9: POPEYE)⁴.

I sal 10 finner vi serien som heter 'Easyfun' (fra 1999). Her skal vi oppleve ”*et møte mellom barnets optimistiske og beskyttede verden, og det virkelige livet, som reflekteres i de speilblanke overflatene*”. Dette forklares av mobilteksten med at halve hodet av en gyngest er satt sammen med et halvt lekehode av en dinosaur. ”*Den formale spenningen som oppstod mellom øynene*”, er øyne ”*som ser i ulike retninger*” ... ”*og de to formene som ikke passer helt sammen, kan gi assosiasjoner til Picassos kubisme*”. Dette henviser til en kunststil som er kjent for å ha en virkelighet som er dekonstruert, der ”*formene er i spenningsforhold til hverandre*”. I denne konteksten er det likevel fokus på ”*leketøy industriens fremstilling av et*

barns verden, og den brutale virkeligheten som eksisterer side om side med eventyrene". Jeg tolker dette som at "*grunnlaget for en refleksjon*", er underlagt en forståelse der innsikten oppnås med en kunnskap om historien slik den er. Hvordan den kan erkjennes som en holdning til det usagte i begeistring over illusjonen vi møter i den virkelige verden i speilbildet. Nå kan man diskutere hvilken virkelighet det siktes til? Det kan være industrien av masseproduserte barneobjekter Koons har plassert seg selv i på slutten av 1980 tallet, selv om han selvsagt snakket i et høyverdig vokubelar og ikke barnespråk.

Videre blir de kunsthistoriske kontekster i museet opplyst med ekstra informasjon om kunsteren og med andre produksjoner i form av retoriske spørsmål med ordlyden "*Du har sikkert sett..?*", og en mer barnlig pedagogikk som "*Er det Ole Brums 'Tussi' som har vært modellen for det gule eselet?*" Igjen er det et kunst-produsert språk, med tilsynelatende oxymeroniske effekter som omhandler alvorlige tema i en banal form, som i denne tidskontekst i tillegg har sprenget seg til det høyverdige og annerkjennende metonymer i kubismens Picasso og surrealismens Salvador Dali². Ettersom oxymeron er motsetnings par, kan det diskuteres om hva som er valid for Koons' objekter, - tolket av meg om at det heller er kontradiksjoner i form av ironi⁴.

I sal 11 er seriene EASYFUN – ETHEREAL (fra 2001) og POPEYE (fra 2002 – 2003), - Koons' nyeste arbeider. "*De nyeste kaotiske collagene skaper et inntrykk av drøm og virkelighet*". Dette forklares i mobiltekst som "*ulike elementer i nye og uventede sammenhenger*". Museet stiller et vurderende spørsmål: "*Du forsøker kanskje å ta inn alt på en gang, men oppdager raskt at her er det ikke noe overordnet system.*" Et bilde er av en kvinnekropp uten kroppsdel, "*men likevel er det noe kjent med denne kvinnekroppen*" Jeff Koons har kalt bilde 'Pam' (2001), og kvinnekroppen er ganske riktig basert på den barmfare skuespillerinnen Pamela Andersson. Som en kunsthistorisk henvisning, henvises det til Mona Lisa da 'Pam' er "*omtalt som den moderne Mona Lisa*". Denne flatterende sammenligning er et kompliment til Pamela, og det kan være at Koons har rett i sin språkelige verden. Samtidig er det vel ikke sammenlignbart med en Mona Lisa, slik de med kunnskap og kjennskap kjenner den fra kunsthistorien⁶. Uttrykksmessig ligner de ikke hverandre, hverken i form eller innhold. Det blir sagt noe om det som ikke er der, tolket videre av meg som en ironisk relasjon.

Rent opplysningsmessig etterlater Koons 'flere spørsmål enn svar', "og den nakne kropp uten ansikt kan tolkes som et bilde på den tomhet og det meningsløse i vår søken etter det perfekte". Dette metaforiske bildet tydeliggjøres videre med at "de farverike figurene har en forførende effekt", men innvendig er de tomme, uten kjerne. Det hevdes her at det er forførende selv om "det hevdes ikke å ha et overordnet system", og jeg tolker dette som at uttrykket er motsatt av den direkte sanselighetens motiver. På samme måte kan "fraværet av en menneskelig tilstedeværelse", i følge Koons og museet, leses som et uttrykk for tomhet. Malerteknisk og kunstmessig videreutvikler Koons sin originalitet ettersom - "Appropiasjonskunstner Jeff Koons, som tidligere har transportert den folkelige estetikk til kunstens verden, med dette bildet sies å appropriere og videreutvikle collageteknikken som kunstnerisk uttrykksform". Det kan diskuteres hvorvidt dette er et eksperiment som er avantgarde, siden det som er avantgarde er gjort tilgjengelig for en middels kultur, eller om det er vulgære goder forvandlet til et høyverdig produkt⁶. Koons objekter har uansett endret seg med tiden, og jeg tolker dette som at uttrykket har utviklet seg fra 'kitschy readymades' fra 1988 til approprierte readymades i 2003, der det lokkes med en forførende middelkultur av glitter og gull i en konkret, og til slutt, en mer oppløst konkretisering av virkeligheten. Men fortsatt uten kjerne. Dette hevder jeg kan tolkes som en relasjon, mellom kropp og sjel, som er i et dikotomisk forhold.

Dette vil jeg komme nærmere inn på i de siste kapitlene.

1 Kant, Immanuel 1995: 159, 160, 161, 162, 163

2 Solhjell, Dag 2001: 72, 60, 59, 61, 62, 60-61

3 AF Katalog 2004: 62

4 Hutcheon, Linda 1994: 11

5 Meyer, Siri 1991: 61

6 Bourdieu, Pierre 1995: 131, 103, 134

7.8.0 SAMMENDRAG

Det viser seg at Koons produksjoner har endret seg i uttrykk med "tosidige kvaliteter" fremover i tid. Det som kjennetegner de siste verkene, (produksjonsåret 2001 og fremover) er at middelklassens historie fra TV-industrien og de såkalte readymades, som går mot en søken etter det perfekte og idealistiske går i oppløsning. Denne oppløsningen er kanskje den tomheten man som tilskuer får fra de siste bildene hans? Det kan også være at de som erkjenner ironien i Koons' uttrykk, og som forstår holdningen til det Koons sier og ikke sier, kan erstatte tomhetsfølelsen som andre sitter igjen med etter møtet med objektverden hans.

Hvis vi skal tolke videre, ut fra ironien som retorikkens middel, må målet være at tilskuerne forstår den meningen som uttrykkes. Hvis man leser teksten på en alvorlig måte, alvorlig forstått som for eksempel at man tar støvsugernes budskap og dets attributter som faktiske egenskaper, eller 'A er A', da vil ikke objektene tale det samme språket som innholdet i dem¹. Støvsugeren i seg selv sier ingen ting om kjønnsdriften i objektene. Det blir en konflikt mellom det som sies og det som ikke sies, og det kreves noe mer av kodingsprosessen. Ironien krever mer av tilskueren. I henhold til Koons' utsagn om at objektene hans har en universiell gyldighet, og at han derav kan kommunisere sin ironiske retorikk til alle nasjoners betraktere, er diskutabelt ettersom ironien er betinget av en diskurs som er nedfelt i sosiale, bestemte globale historiske og kulturelle aspekter². Koons selv hevder han er tidløs.

Handlingen i Koons' kontekst, er ofte rettet mot kontradiksjonære og konfliktfylte markører eller mot motiver som er sosialt akseptert, og dette er kulturelle konvensjoner. Disse kulturelle konvensjonene er sosiale, og de kan tolkes som at de er forankret i sterke politiske budskap men i banale former². Banale former er betinget en kultur, i denne kontekst middelklasse kulturen i USA der Koons har erfaringer fra en sosialisert oppvekst. Det er diskutabelt hvorvidt alle mennesker i verden har kjennskap til 'Beatles', 'Buster Keaton' . 'Pamela Andersson'. 'Beatles' og 'Michael Jackson'...kjenner de kanskje, men neppe 'Bubbles'. Det begrunner jeg med at globaliseringen ikke er forankret i en (amerikansk) middelkultur bestående av barndomsopplevelser om dualistiske støvsugere eller TV-figurer fra det forrige århundre³. Total globalisering eller ikke. Jeg tolker dette som at det kanskje ikke er så veldig sannsynlig at objektene er av en universiell og allmenn verdi for menneskeheten. Hvis man nå, som tidligere drøftet, skal erstatte 'tomheten' i allodoxien med noe, hva er det man skal erstatte det med¹? Er det slik at Koons objekter er skapt som rene, men gjør tilskueren til 'offer for kulturell ortodoksi' fordi man bløffes av alle 'såkalte imitasjoner' av det som ser ut som høykultur¹? Eller kanskje Koons' objekter er rene og man blir bløffes av 'likksom-såkalte-imitasjoner' av det som *ser ut* som middelkultur? Det kan også være at Koons' identitet i det originale han lager, er *fokuset på mangel av vår egen identitet* i middelklassen, og at denne mangelen og følelsen av tomhet beskriver denne identiteten hos tilskuer³.

1 Bourdieu, Pierre 1995: 148, 134, 134-135

2 Hutcheon, Linda 1994: 17, 11 3 AF Katalog 2004: 62, 7, 11

8.0.0 KONSUM AV VELLYKKET DÅRLIG SMAK

Hvis noe skal være god smak eller en ren smakshandling i henhold til smaksbegrepet gitt av Kant, er smaksdommen en dom bruk av den subjektive fantasi, og derfor ikke noe man skal dømme ut fra regel eller formal egenskap (jmf §1 i 'Smakens Natur'). Dette krever at man bruker fantasien i møtet med gjenstanden, og at man må klare å skape en relasjon eller forestilling som gir en samordnet følelse (jmf § 5 i 'Smakens Natur'). Dette skal ikke være en direkte sansbarhet om objektets egenskaper som vi har innen den vulgære regelestetikken (jmf § 13 i 'Smakens Natur'), og dette er tolket av meg tidligere som dårlig smak. I vår kontekst er den dårlige smaken som trancederer i Nerdrums gammelmeisterlige figurative bilder og i Jeff Koons objekter som er approprierte readymades med en innebygd følelse av readymade. Det vi trodde var stor kunst trancederer nedover til å bli noe vi trodde var masseprodusert søppel. Og det vi trodde var masseprodusert kitsch, er blitt revolusjonære objekter som skal utvide folks vulgære smak til å bli noe kultivert.

Objektene av Nerdrum og Koons skal sammenlignes med et utvalg på fem kunshistorie-studenter fra den kutiverte basen, fem økonomistudenter fra den økonomiske basen , og tilslutt fem barn på 7 år - tolket av meg fra den 'utopiske basen'. Dette skal jeg analysere med hjelp av Bourdieu's begreper om den kultiverte, ikke kultiverte og naive¹. Hovedskillet mellom det ikke-kultiverte, det vulgære og urene (folkelige), og det fine og rene (kultiverte) baserer seg på antagelsen om at blikket er resultat av historien¹. Blikket er derfor strukturelt over- og underordnet fordi det domineres av et annet, og er gjensidig - men ikke utelukkende avhengige av hverandre. Det skjelner annerledes, tolket videre av meg som at smakshandlingene klassifiserer den som sier at noe er bra eller dårlig, samtidig som den klassifiserer den som sier det¹.

Dette fører tilbake til Aristoteles' utsagn, uttalt av Bourdieu (1995): "*Aristoteles lærte oss at vi skiller mellom forskjellige ting ved at de i utgangspunktet ligner hverandre, dvs. gjennom felles kjennetegn...*"¹. Dette tolker jeg vil vise til hvordan de såkalte lett tilgjengelige dårlig-smaks objekter vil skille seg ut i forskjellige kognitive (mentale / symbolske) strukturer. Dette er frembrakt av den objektve klassedelingen og fungerer uten at man skal være det bevisst eller at man snakker om det. Den objektve klassedelingen gjør det mulig å frembringe en felles og meningsfull verden, en verden av felles meninger, av 'common sense' ..."¹. Fra 'common sense' - tolket av meg som en praktisk kunnskap eller hverdagskunnskap, - skal det analyserers hvordan en estetisk skjelning skiller seg ut når man begynner å

objektivere alle de motsetningspar av adjektiver som anvendes i smaken for å klassifisere og betegne personer eller gjenstander på alle ulike områder for praksis”¹. Analytiske grep er basert på at den folkelige estetikken er blitt definert som resignert og ikke stolt av seg selv¹. Kunsten skal være noe som er en representativ estetik i seg selv - der man har relasjonen mellom kunsten og livet, og ikke for seg selv som i den kulturelle sfæren¹. Dette ’folkelige’ tolker jeg som en sansemessig smak som baserer seg på noe representativt, tolket av meg som lett identifiserbart, og er en direkte og umiddelbart billig nytelse. I den kulturelle sfæren, i vår kontekst kunsthistorikere med intellektuell ballast for klassifisering og kategorisering, kan man tolke det slik som at estetikken her er en symbolsk utfordring for den representative sosiale virkelighet¹. Denne kunnskapen om klassifisering er en lærd estetik. Jeg tolker det lærde kan være, gjennom en sosialiseringssprosess, arvet eller som ervervet gjennom utdanning, og er derav en avstandstagen fra ’common sense’ eller ’sensus communis’¹. Jeg tolker det slik: Den verdige intellektuelle smak er en refleksjonen av ren nytelse. Dette kan også utvides til å være symbol på moralsk høyverdighet, og et mål for den evnen til å sublimerer som definerer mennesket som virkelig menneskelig¹.

Ettersom denne studien har smaksdom, følelser og moral som fokus, avgrensers jeg analysen til sansesmak og refleksjonssmak som kategori for ulike varianter av dominerende smak. Forskjellige avvik fra den folkelige og den intellektuelle smak vil tolkes som ulike mellomlag med god vilje, som har et kjennsaps- eller kunnskaps-nivå, som kan være av generell materiell verdi som nytte, kvalitet og pris, eller symbolsk som noe sublimt, raffinert og høyverdige¹. Dette kan også tolkes som en form for ytterpunkter i et sosialt rom for distinksjoner fordi den intellektuelle gruppen, representert av kunsthistorikerstudentene, (informantene z), og den økonomiske gruppen som er representert av økonomistudentene, (informantene y), kan gi utslag i ulike smaksholdninger av betydning². Den naive holdningen har generelt vært analog til den folkelige tilnærmingen til smak, men ettersom denne såkalte naive gruppen, (informantene x), har et mer ’historieløst’ blick, i motsetning til den folkelige gruppen, tolker jeg det slik at det folkelige og det naive kan være to ulike grupper¹. Dette begrunner jeg med at det naive blick ikke har vært gjensidig avhengig av den kultiverte estetik som den ufaglærte folkelige arbeider har vært det gjennom historien om klassedeling¹. Dette er tolket som en dialektikk mellom det kultiverte og ikke kultiverte, der den naive, utopiske basen generelt har vært fremmed for det objektive og subjektive felt for kulturell produksjon¹.

1 Bourdieu, Pierre 1995: 50, 53, 52, 254, 220, 221, 49, 114, 171, 134, 48-50, 187, 222

2 Solhjell, Dag 2001: 228

8.1.0 SMAKEN OG VIRKELIGHETSFORANKRING DEL 1 – erkjennelsene av Odd Nerdrums 'MURSTEINEN'^(vedlegg 1) vs. Jeff Koons 'THREE BALL TOTAL EQUILIBRIUM TANK'^(vedlegg 2)

Ettersom virkeligheten i vår kontekst kan være en troverdig representasjon eller en symbolsk konstruksjon av virkeligheten, vil jeg tolke at regelestetikken henviser til representasjonen og fantasien henviser til og om symbolene¹. Det betyr at metafysikken, som jeg tolker er *inne i* objektene, krever en bestemt epistemologi for å kunne erkjenne de ulike virkelighetene. Jeg underbygger dette med at distinksjonen mellom de kultiverte og ikke kultiverte tradisjonelt er forstått som at de kultiverte *tror mer på noe enn det som forestilles i formen* av objektet i motsetning til de ikke kultiverte, som hevdes å kreve at forestillingene og konvensjonene som styrer dem skal *gjøre det mulig å tro 'naivt' på det som forestilles*¹. Troen og investeringen i spillet henviser til *illusio* og *doxa* på kunstfeltet¹. Jeg tolker at det som *gjør det mulig å tro naivt*, krever en bestemt metafysikk og epistemologi. Dette tolker jeg videre er en erkjennelse rettet mot gjenstandene¹. Det å *tro mer på noe* enn selve representasjonen, tolker jeg som en viktig verdi for de kultiverte¹. Dette kan være betinget av en motsatt epistemologi, der vår erkjennelsen utvides når gjenstandene retter seg etter betrakteren som ser¹. Dette tolker jeg videre som at det ligger noe mer i objektet enn selve representasjonen. Forestillingene har jeg tolket som forholdet mellom subjekt og objekt i tid og rom (se 'Smakens Natur' §§ 1,2).

Hva man ser, og hva som skjer i et objekt, hevder jeg at er beskrivende for hvordan anskuelsesmulighetene fortegner seg. I møte med 'Mursteinen' kan informant Y4 fortelle at han/hun ser "en *murstein* og (...) *den ligger der*". Dette tolker jeg er en konkret beskrivelse av fremstillingen, som jeg videre hevder kan være 'naiv'. Den skiller seg fra anskuelsen til X1 som kan fortelle at samme objekt er "*en svamp*", men illegger at "*det er noe rart som skjer rundt den kanten...*". Den er naivt sett av et barn, men likevel er det *noe mer* som skjer. Jeg tolker dette som at barnet ser objektet i bevegelse, det er ikke statisk. Denne anskuelsen kan være noe av det samme for X2 da "*...det er en stein som ligger på et bord*", og går videre med at det er noe fint som skjer, (jeg tolker at det kan bety 'opphøyet') fordi "*steinen ligger ikke stille*". Dette bekrefter også informant X 5 i anskuelse ettersom: "*...mursteinen*" ... "*den glir bortover*". Det kan bety at det som er 'fint' og som 'skjer' (jmf. informant X2), kan være av en opphøyet verdi, at det illegges noe mer i den naive lesningen.

Informant Y5 avviker fra disse anskuelsene fordi fremstillingen er en *"murstein, som kaster en skygge"*. Samme informant opplever dette som noe negativt fordi helheten da er *"uharmonisk"*. Etersom dette er utsagn fra den naive og økonomiske gruppen ser vi at informant Y4 i forrige avsnitt gjør en objektiv, såkalt naiv, beskrivelse av forestillingen uten å illegge eller kreve noe mer av objektet. Videre kan man tolke at når man *krever mer av* objektet, kan det tolkes som at informantene har en mulighet til å utvide 'common sense' i form av overskridelser¹. Det kan være dette som skjer, men jeg tolker det som noe i en motsatt retning når Y 5 gir objektet en egenskap som 'uharmonisk' og senere forkaster det, (som et objekt med visse egenskaper), da objektet ikke blir troverdig nok¹. Dette kan også bety at det er en anskuelse som er diamentralt fra de naive, som ser noe mer enn bare en murstein fordi 'den er i bevegelse'. Den såkalte 'naive gruppen', som egentlig skulle gi en enkel 'naiv' beskrivelse, viser seg derfor å illegge objektet noe mer enn bare den konkrete fremstillingen. Dette ekstra kan i denne kontekst kanskje også tolkes som en estetisk verdi.

Anskuelsene som skiller seg mer ut i sin berettigelsesform, er gjort av 'den kultiverte gruppen', der informant Z1, med sin symbolske kunnskap, reagerer med eget spørsmål i møte med spørsmålet om hva han kan se: *"Jeg ser at det er en – jeg vet jo hva det er, jeg har sett det før, det er en murstein. Men...hva ser jeg likksom...hva ser jeg?"* Denne reaksjonen kan tolkes som at den aprioriske anskuelsen er betinget av noe annet, (aposteriori), enn kun den naive konteksten som spørsmålet kan tolkes i. Dette underbygger jeg med at der man bare skal beskrive objektet kan det for enkelte siviliserte observatører være noe som er altfor åpenbart, tolket av meg som noe aposteriori, og som kan ødelegge den aprioriske anskuelse¹. Det opplagte objektet bør innebefatte noe annet enn bare fysiske egenskaper i objektet, noe som kan tolkes som en åpenhet. Dette er i motsetning til informant Z4, hvis tolkning kan sees som en konkret anskuelse, men som likevel illegger det konkrete et mer kultivert symbolsk språk da hun/han *"ser en murstein på en blank flate i et abstrakt rom, det er svært lite billedlig som skjer"* – *"det er en statisk fremstilling av en murstein...rett og slett"*.

Mursteinen er statisk, og ikke i bevegelse, som vi oppfattet hos barna. Den kultiverte informant, Z2, kan se noe av det samme som barnet X1 fordi mursteinsstillebenet *"ser ut som det kan være et såpestykke, svamp eller ost som er i et mørkt landskap som speiler seg i en flate"*, og kan bekrefte Y5's anskuelse om en *"uharmonisk skygge"*, og videre at den, (mursteinen), *"fremtrer veldig lys i forhold til den mørke bakgrunnen"*, (Z2). Dette kan også være analogt til det som er *"noe rart som skjer rundt kanten der"*, (X1). Informant Y1 kan

fortelle at han/hun *"ser en teglsten (...) som ligger på et bord eller flate"*. Y1 legger til: *"en bevegelse eller speilbilde ser jeg sånn konkret da"*. Et stilleben får flere egenskaper enn bare å være et stilleben. Dette er beskrivende for sosialt relevante egenskaper som skyggen, bevegelsene, og harmoni eller ikke harmoni som man opplever eller oppfatter i objektet¹.

Sammenlignet med objektet av Koons som heter 'Three Ball Total Equilibrium Tank', kan X1 fortelle at hun/han ser *"fotballer og ...(veldig lang tenkepause) ...svart og blått og lite grann brunt. Vet ikke mer jeg"*. Jeg tolker dette som at anskuelsen ikke går videre i form av en refleksjon som utvider erkjennelsen, og at 'vet ikke' betyr at det ikke er noe å basere sansene på¹. Denne anskuelsen skiller seg fra den kultiverte Z2, som med ekstra kunnskap kan fortelle at *"det er et stativ som står på fire ben"* og reflekterer videre at *"det er en sånn...glassrom med tre baller i ...det ser ut som at ballene svever inne i dette glassrommet"*.

Informant X5 kan fortelle at *"ballene" – "har ingenting å støtte seg på - også er de i lufta"*. Denne anskuelsen tolker jeg er beskrivende i et 'fortellerperspektiv' fordi objektet i sin kontekst blir *"rart"* siden fremstillingen ikke er helt troverdig. Ballene kan ikke bare henge slik uten å falle ned. Dette kan tolkes for en form for erkjennelse som er logisk, men i denne kontekst en logikk som han eller hun bruker ved hjelp av en kjent virkelighet som målestokk. Dette kan tolkes videre som at det er en logikk som baserer seg på det naturtro og realistiske der logikkens lover gjelder med absolutt gyldighet og der den ytre objektive virkelighet blir en målestokk². I denne kontekst kan det tolkes som at fremstillingen ikke er troverdig nok for å fortelle en 'logisk' historie . Dette kan også tolkes som metafysikk, der erkjennelsen er rettet mot gjenstanden¹. I henhold til informant X2 kan det tolkes som en fantasi som kan være av en annen art ettersom han eller hun ser *"Tre basketballer som er på TV"*. Informant Y4 kan se *"tre basketballer som ligger inne i en akvariumslignende ting"* – og informant Y5 forteller at *"det ser ut som tre basketballer (...) det eneste jeg tenker på er hvordan de har klart å plassere ballene i akvariet"*. Informant Y1 kan fortelle at *"jeg ser tre basketballer i et monter" (...)* *"de svever jo inne i et monter – det skal kanskje illustrere en vektøs tilstand eller noe slik"*. Her tolker jeg at det brukes begreper som *skiller seg fra X2, X5 og Y4* fordi man gjennom sosialisert kunnskap vet hva fremstillingen *kan* bety¹. Informantene Y1 beskriver ideen om hva det kan være. Y4 er mer konkret i beskrivelsen av selve fremstillingen og Y5 er mer logisk og matematisk orientert da han eller hun tenker akkurat som barnet (X5) - men formulert i en mer sosialisert ordlyd. Den sosialiserte og kultiverte informant, Z1, kan fortelle at objektet *"minner om Damien Hirst og den kua, (som) ser ut som at de kan sveve i*

veske da den er blå”. Beskrivelsen er basert på *en ide om objektet*, siden det *minner om noe* som kan beskrive noe. Minnet kan være en refereranse til kunsthistorien som kan illegge eller utvide erkjennelsen en annen virkelighet. Dette er også tydelig når informant Z4 legger til at han/hun ser ”*en tåpelig postmodernistisk installasjon (...) en monter med fire – tre basketballer...det er så tåpelig at jeg ikke kan telle en gang*”. Dette siste utsagnet kan være tegn på at mangelen troen på selve fremstillingen overskygger den naivistiske fremstillingen totalt¹. Dette er noe bak selve den naive fremstillingen som ødela objektets fremstilling, og denne anskuelsen tolker jeg at kan være betinget av kunnskap og kjennskap til selve konseptet bak objektet og dets historie¹. Denne erkjennelse er nødvendig for å få en innsikt i eller mening om objektene¹. Dette kan tolkes som at troen på og investeringen i spillet henviser til *ideer*, formulert i en *illutio*, underlagt en *doxa* på kunstfeltet¹. Det kan også diskuteres om dette er av en aposteriorisk karakter, og om det kan være i veien for dommen apriori.

1 Kant, Immanuel 1995: 71-73, 51, 227, 14, 228, 15, 53, 64, 48, 64, 15, 14, 224, 51, 227, 46, 227

2 Peikoff, Leonard 1993: 25

8.2.0 SMAKEN OG FØLELSENE - DEL 1

Odd Nerdrum 'PIKE MED SOMMERFUGL' ^(vedlegg 3) **og Jeff Koons 'ILLIONA ON THE TOP'** ^(vedlegg 4)

I henhold til § 14 (jmf 'Smakens Natur') er de empiriske estetiske dommene basert på materielle egenskaper som er troverdig. Dette kan også omfavne fargene i objektet . De formelle eller rene smaksdommene skal basere seg på et interesseløst velbehag som er rensket for begjær eller morallov, og dette er den kontemplative holdning man behøver for i det hele tatt å kunne oppleve noe som skjønt, erkjent på et estetisk plan¹.

I møtet med 'Pike med Sommerfugl' kan den kultiverte Z1 fortelle at ”*Det er et vakkert bilde. Veldig stofflig*”. Det han eller hun ikke liker er ”*at det er litt gult og litt brunt*”. Informant Z2 utdyper dette med at det er Nerdrums kitsch fordi motivet omhandler ”*glorete farver ...solnedgang og sånn*” . Informant Y2 er uenig fordi dette maleriet med ”*gold colours*” som er igjen en ”*combination of colours*” gir et uttrykk slik at ”*when you see the expression in the painting it's good taste*”. Denne dommen kan være i motsetning til kravet til de rene fargene som man kan finne elementer i den skjønne refleksjonsdommen (§ 14), selv om man faktisk ikke har etablert en målestokk for om denne blandingen er ren eller uren¹.

Følelser man får i møte med mørke blandete farver og lyse klare farver kan være et mål på følelser. Den rene smak må avvise slikt da skjønnheten er en autonom verdi knyttet til følelsen¹. Reaksjonen på følelsesaspektet, som en kroppsliggjort avvisning praktisert av tilskuernes habitus, kan være tydelig i møtet med 'Illiona on the Top', der det er *"for prangende"*, (Z2), og *"too aggressive colours"*, (Y3), og at det er noe lett og oppløftende ved at det er brukt *"mye rose, blått og lilla"*, (Z1)¹. Det er når vi sammenligner med den naive gruppen at vi ser hvordan bruk av farver spiller positivt inn. Denne positiviteten kan også knyttes til pirringen siden smakssansen deres fortsatt er uprøvd¹. Informant X2 liker 'Illiona on the top' bedre enn 'Pike med sommerfugl' siden det er *"mye mer farver"*. Informant X1 understreker dette med at det er *"flere farver enn på det bilde der"* ('Pike med sommerfugl'), mens X5 trekker inn et annet viktig komponent i denne kontekst. Der alle andre informanter var opptatt av farvebruk og deretter symbolbruk, skjelnet X5s oppmerksomhet på 'Pike med Sommerfugl' at modellen *"ser ikke på meg"*. Hos informant X2 overskygget farvebruken i 'Illiona on the top' alt annet av hva som kunne være interessant, men ville allikevel fortelle om *"en sommerfugl som sitter på munnen, og han sitter og ser opp, eller sover'n?"*. Denne form for skjelning mellom farver og symbolbruk, som er manifisert i et psykologisk hjelpemiddel som for eksempel et blick mellom motiv og tilskuer, og kjente sommerfugler, underbygges av den kultiverte Z3 som kan berette om *"en kvinne som ligger i profil"*, men som har en mental beskyttelse siden *"det er et objekt og ikke noe annet – ingen psykologi"*. Her har informant ingen direkte emosjonell tilknytning til motivet, men finner Koons bilde *"rørende fordi avstanden mellom Koons og Cicculina er så stor"*. Dette underbygger han eller hun med at *"han (Koons i bildet) ser på betrakteren – som en barnslig gutt – litt dandyaktig med sminke, men det er allikevel en interesse i blikket hans. Cuccilina er helt fjern og er lukket, og har kanskje en seksuell opphisset trutmann men allikevel med et fravær, ...han ser inn i seg selv, og derfor er det også rørende"*. Hvorfor dette som er lukket og denne distanse var mer rørende enn den lukkethet man fant i 'Piken med sommerfugl' kunne han eller hun ikke forklare, men utdypte det slik: (Det er) *"forholdet dem imellom som rører meg, og slike følelser er vanskelig å beskrive i kunsthistorie"*.

Dette kan tolkes som et skille mellom den interessefylte følelsen og den disinteresserte følelsen. Jeg tolker det som at det kan være en avvisning av det begjæret som baseres på egne personlige erfaringer der det tjener noe kroppslig og derfor gjør krav på interesse. Det at informant her får en følelse av en distanse (Z3), i motsetningen i distansen til modellen i Nerdrum's objekt, kan være at denne holdningen som distanserer seg, er asketisk, men som

allikevel fremstilles med en "særegen integritet og intensitet"¹. Dette kan også være en form for modifisert pirring og rørelse¹. Denne modifikasjonen vil jeg tolke som en overgang der fornemmelsene og følelsene er reflektert, justert og distansert, (se 'Smakens Natur' § 5). Den kultiverte Z1 illegger objektet samme form for fremtredelse der objektet forestilles av såkalte erfaringsuavhengige (a priori) kategorier¹. Dermed blir sammenligningen av de to objektene "to forskjellige verdner", "rammer" og "stiler", der man allikevel har noe felles ettersom "*du kan jo egentlig se sommerfuglen som et symbol på kysset til Koons*". "*Begge (Koons/Nerdrum) ligger fraværende og blir kysset*"¹. Disse rammene kan tolkes som to ulike muligheter for erkjennelse. Dette kan medføre at man krever mer kunnskap hos de som kan lese dem og forene historiene.

Vi kan merke forskjell i skjelning, lesning og tilhørende følelser hos Y5 som får en "*litt trist*" følelse av 'Piken med sommerfugl', "*men allikevel er det litt fint fordi det er et lite håp i den sommerfuglen der*". Informanten trekker erfaringen med følelsen litt lenger med "*det er et bilde jeg kan tenke lenge på etterpå*". Hva slags følelse dette er, er interessant siden det ikke er en form for disinteressert refleksjonsdom, eller en umiddelbar sansedom som bare har hatt en estetisk verdi her og nå. Derfor kan man ikke bære den med seg videre. Det kan sikkert diskuteres hvorvidt denne dommen kan symbolisere et brudd med avvisningen av alt det menneskelige som 'vanlige' mennesker kan føle i sin 'vanlige tilværelse'¹. Det blir enda mer interessant når samme informant forteller, med tanke på 'Illiona on the top', at følelsene er annerledes. Y5 forteller at det er "*mange spreke farver*" men "*helheten er disharmonisk*" (...) "*sommerfuglene gjør meg litt distraheret*". Selv om ikke følelser skal være personlige, ser vi at smaken gjerne er forskjellig i forhold til smak som følelse – ikke bare ut fra habitus – men også basert på forskjellige individuelle livserfaringer. Jeg tolker at det er derfor at noen kan se håp, tap, liv eller redning i samme objekter – tross de urene eller rene pirringer (jmf § 14 i 'Smakens Natur'). Dette kommer vi tilbake til etter en nærmere redegjørelse rundt metafysikk som følelser eller som resultat av følelser.

¹ Kant, Immanuel 1995: 15, 94, 46, 250, 95, 25, §§ 13 og 14 fra 92-96, 48, 15, 49

8.3.0 SMAKEN OG DET GODE

Odd Nerdrum 'NATTLYS'^(vedlegg 5) og **Jeff Koons 'COUPLE'**^(vedlegg 6)

Smakshandlingene har ofte utgangspunkt i *mening* for tilskuer¹. Dette er tydelig i møtet med 'Nattlys' og 'Couple', der informant Y2 forteller at 'Nattlys' "*er et imponerende arbeid (...)*,

det skaper en form for stemning". Jeg tolker dette som at *motivet*, som tidligere i intervjuet med samme informant ble erklært "trist", har vært utgangspunkt for at det kom en følelse av stemning. Dette er diamentralt og skiller seg ut når samme informant ser 'Couple', og forteller at det "*er litt rotete*" og "*gir en litt forvirrende følelse*". Det kan tolkes som at det som er rot i motivet, er utgangspunktet for følelsen. Graderingen av styrken på selve følelsen kan Y2 forklare med at "*det her ('Nattlys') gir en sterkere følelse. Bilde 2, ('Couple') gir meg ingen spesielle følelser, bortsett fra at det er litt forvirrende*". Ut fra dette tolker jeg det slik at følelsen er noe med aktiv eller passiv kulturell verdi, og beskrives som "*jeg synes det ikke er noe spesielt imponerende, det gir meg ikke noe spesielt heller*". Motivet har utslag på følelser. "Imponering" tolker jeg som et mål på kvalitet, og det som *ga* ham eller henne er en følelse som kan være av moralsk karakter, selv om den følelsen også kan tolkes som noe nyttig og eller ikke godt for noe, og derav avhengig av en eksistens¹.

Når man ikke får noe ut av motivet i form av følelser, kan det gjerne tolkes som en indikator på tomhet. Denne tomheten kommer av at det skurrer i møtet med metafysikken i bildet, og det kan diskuteres hvorfor det skurrer. De mentale skjema for persepsjon og vurdering er i denne kontekst det som tolkes som en evne til å dekode seg frem til et uttrykk, og derav få en mening¹. Lesningen er i denne studiens kontekst forstått som en logikk der man i form av habitus ubevisst eller bevisst iverksetter disse ressursene¹. Den økonomiske informant, Y5, kan ilegge her og nå nyttetanken med at 'Nattlys' "*...hadde nok blitt bare bedre og bedre jo mer jeg hadde sett på det (...) jo mer jeg ser på det jo mer tenker jeg på at her er det mye bak som kan gi... ja.*" I møtet med 'Couple' forteller han eller hun at "*det er for mye som skjer til at jeg klarer å ta inn noe som helst egentlig. Det er masse rot, og da blir jeg litt sånn... Er dette egentlig et bilde eller er det bare rot*". Samme informant forklarer dette med at "*det jeg liker med bilder er først og fremst at det åpner seg og som avslutter seg i enden av bildet, og der ('Couple') er det verken en begynnelse eller slutt*". Dette kan, som vi så i 'Smakens Natur', tolkes som at det er en forståelsesramme der man bruker den ytre objektive virkelighet som referanseramme, der logikkens lover gjelder med absolutt gyldighet, og dette blir viktig som et grunnlag for følelsene hos respondentene². Man kan kanskje tolke det som at det ikke er logisk med et bilde som er rotete. Man kan sikkert også hevde at dette, etisk sett, er en borgerlig og konservativ holdning om bekreftelse av sosial posisjon. Men mentalt sett er det interessante indikatorer.

Det motsatte oppleves i den kultiverte gruppen, der informant Z3 setter følelsene på hodet i 'Nattlys' når *"kombinasjonen av drama og sentimentalitet liker jeg ikke"*, og han eller hun liker heller ikke det nære og direkte som motivet tvinger på blikket fordi *"det er ingen distanse overfor følelsene"*. Her kan man tolke det som at mangel på distanse er en estetisk verdi som er dårlig, og derfor en avsmak for det forførende³. I møtet med 'Couple' er det derimot et budskap som han eller hun *"ikke ser umiddelbart, men det er så mange elementer og da er det lett å lage historier - ved å hente frem et element som har forrang i tid fremfor det andre så vi kunne lage en historie"*. Informant Z5 beskriver dette som mer "spennende" (enn 'Nattlys') siden du kan *"lese bildet og se hva som skjer og... Dette her kan mange like. Det er lettere å like. Det er mer kommerst"*. Dette tolker jeg som er en indre struktur som skal gi en mening bare man har kapitalen til å konstruere den til en helhet. Dette er definert som "åpenhet" i estetikk³. Denne kapitalen blir forklart av informant Z3 ved at man må *"tillegge objektene en symbolsk illusjon, i forhold til de menneskene (som er i motivet 'Couple')"*. Jeg tolker dette som at man må legge en annen ressurs til åpenheten. Den følelsesmessige intensjonen vil, i følge Z3, være at vi *"viser en større aktelse neste gang vi møter slike objekter"*. Dette er kanskje beskrivende for tradisjonen med bruk av readymades, der objekter vi tar for gitt blir opphøyet slik at aktelsen inntreffer⁴. Denne aktelsen kan også være en parallell til Kant's definisjon i våre møter med det åndelige og derav i form av 'en aktelse' som symbol for moralske ideer¹. Det kan også være analog til hvordan dagligdagse objekter blir transformert på et metaplan til å bli noe høyverdig³. Informant Z5 forteller at følelsen *"er rotete, men mangesidig"*. Denne mangsidigheten kan tolkes som en form for åpenhet, men som likevel oppfattes som lukket av eksempelvis den lesende økonomiske habitus³. Dette er enda tydeligere hos den naivistiske lesegruppen der informant X4 synes 'Nattlys' er fint fordi *"noe ser ut som at det er laget av gull"*, mens 'Couple' er *"rart"* siden han eller hun ikke *"ser hue"*. På spørsmålet om han eller hun kunne ha opplevd noe av det som motivet viser i virkeligheten er det *"nei"* fordi *"det er så mye rart der"*. Det at det er 'rart' kan tolkes som at det ikke gir noen mening. På spørsmål om han eller hun synes det er 'naturlig' er svaret *"nei"*. Det kan diskuteres om spørsmålet om det naturlige var ledende av meg. Kanskje man kan henvise denne form for anskuelse tilbake til tilstanden som er *forut for sosialiseringen*, og siviliseringen er naturtilstanden⁵. Naturtilstanden er også analog på den vulgære tilstanden der begjærsevnen som nesten er patologisk, også er av moderne tenkere fått også en gyldig hos dyr¹. I henhold til Kant er det ytret som at det er først når behovene er tilfredstilt at man kan avgjøre hvem som har smak. Dette kan kanskje være betegnende for den naivistiske holdningen, der møtet med 'Couple' gir i følge X2 en raksjon som - *"Oj! Der var det masse*

god mat!”, eller som X3 kan fortelle at *”det er masse mat!”* Dette kan tolkes som en umiddelbar spontan reaksjon som bare lar seg analysere av motivet på overflaten uten å lete etter en struktur, som vi fant hos den kultiverte habitus og økonomiske habitus. Vi kan likevel finne en søken etter logikk, (som definert i tidligere avsnitt), i møtet med metafysikken i bildene da den naive gruppen egentlig trekker refleksjonen lenger enn den økonomiske habitus trakk den (kanskje takket være sin naivitet) ved billedlige undringer over at det er en *”bolle som rører seg”*, (X2), og det er rart fordi den *”ikke kunne ha vært sånn egentlig”* (X2). *”Det er så sjeldent”* og det er spesielt *”at de to (paret) må være imellom alt det der”*, (X2). Dette er da en annen vurdering enn den X2 hadde i møtet med ’Nattlys’ der det er bra at *”figurene er fine”*, og at det er spennende at *”de der to (paret) (...) er sånn at øya synes nesten ikke”*.

X3 blir redd i møte med ’Nattlys’, og følelsen skyldes at motivet viser *”to stykker som er redde”* mens i møtet med ’Couple’ er det bare *”masse mat”* og *”ingen”* følelser. Begge utsagn kan tolkes som en umiddelbar reaksjon der refleksjonen man gjør ved hjelp av fornuften ikke distanserer eller utvider erkjennelsen ved hjelp av fantasien¹.

Det som er interessant i sammenligningen mellom ’Nattlys’ og ’Couple’ er forholdet mellom metafysiske elementer fremstilt i motivene, og følelsene de gir eller ikke gir. Det er tradisjonelt definert at relasjonen mellom den gode og dårlige smaken er at den gode er refleksjonen, og den dårlige avfinder seg med sin underlegenhet. Det betyr at man ikke kan gjøre den til noe moralsk høyverdig som med den gode smaken¹. Dette tolker jeg er gyldig så lenge smaken ikke transformeres til noe høyverdig slik at den blir god smak. Gjennom metaforvandlingen tolker jeg det slik at også metafysikken og de epistemologiske må ha kriteriene i seg³. Dette kan gi interessante atferdsmessige og derav strukturelle konsekvenser.

Smaken skal være en oppdragende kraft som skal sosialisere oss slik at vi går fra den vulgære naturtilstand til de siviliserte og kultiverte medlemmer av samfunnet¹. De som er folkelige betegnes som en gruppe som avfinder seg med det enkle og hverdagslige, tolket av meg nå som noe uten noen særlig mulighet til å utvide sin erkjennelse. Det som er interessant er at de som ikke kunne finne mening i ’Couple’, følte at det ikke ga dem noe. Det var ikke noe der de kunne ta med seg videre. Det å ikke ha muligheten til å perseptere et abstrakt og *”rotete”* motiv, er tegn på at man ikke har den rette ballasten til å dekode uttrykket. Det at den kultiverte informant, Z2, tror at *”for andre kan det irritere”* med et slikt vanskelig, men allikevel tilgjengelig, uttrykk kan være at det inkluderer også kravet til kunnskap om

kunsthistorien er viktig i denne kontekst³. Det at informantene mener at det er enklere å lage en historie av Koons' objekter tolker jeg som at begrepene som tilhører kunsthistorien også kan være fremmedgjørende for ulike lesere.

Ettersom lesningen av høyverdig og lavverdig kunst er basert på ideene fra Kant og Bourdieu, skal jeg prøve å drøfte at møtet med 'Couple' kan forklare selve tomheten av følelser med at fornuften og fantasien ikke kan perseptere uttrykket (se 'Smakens Natur' § § 1,2). Dette kan tolkes som at der *"det ikke gir ingen mening", "masse rot" og "ingen følelser"* betyr det, som den kultiverte Z2 forteller at 'Nattlys' *"appelerer mer til den estetiske sansen...det umiddelbare, mens det andre, ('Couple'), er mer vanskelig tilgjengelig og appelerer til den intellektuelle sansen"*. *Jeg prøver her å hevde at det som gjør at ting skurrer kan være at leserens forståelse av virkeligheten 'krasjer' med andre motiver med andre virkeligheter.* Hvorfor det skurrer, og dermed ikke gir noen mening, kan være en parallell til den aristoteliske estetiske filosofi der man opererer med en annen form for objektivisme enn den objektivisme som Kant definerte som frembragt av subjektet selv i kausalrelasjon i tid og rom¹.

Metafysikken i 'Objektivismen' som er basert på en filosofi av Ayn Rand, baserer seg på at den ytre verden eksisterer uavhengig av andres bevissthet, tolket i denne kontekst som kunnskap, tro, følelser, ønsker eller behov². Det er også viktig å understreke at menneskets oppgave er å oppfatte virkeligheten, ikke å skape den. Dette kan tolkes som at den virkelighet vi finner i utilgjengelig kunst, eller kunst som gjør krav på kunnskap og begreper, gjør at *lesere som ikke finner mening, ikke klarer å skape den virkeligheten som kreves av dem*. Det kan også tolkes som at siden de ikke kan få noen mening ut av dette, sanser i tråd med denne filosofi da den hevder at denne Objektivisme gjør at man kan stole på sansene, og at logikkens lover gjelder med absolutt gyldighet². Ingenting er stengt for den menneskelige erkjennelsesevne, da fornuften aldri tier². Det jeg tolker her, som er viktig i denne studies kontekst, - er understrekningen av begrepet om uavhengighet og evnen til å kunne stole på egne sanser³. Det kan tolkes som at betrakterens rasjonelle erkjennelse og forståelse av virkeligheten, er resultatet av menneskets kognitive integrering av virkeligheten i motivene². Dette kan bety at motivene matcher betrakterens virkelighetsforståelse, og jeg hevder at dette kan være uavhengig et hverts subjekts anskuelsesform der våre erfaringer er forstått gjennom tid og rom. Dette har jeg tidligere tolket som utgangspunkt for at det blir kategorisert som lav kulturell verdi siden den representative virkelighet er avhengig sin representasjon fremstilt i et

'gammeldags' håndverk. Følelsen man får er heller ikke av autonom moralsk verdi¹, men er en emosjonell bonus i livet ('sense of life')².

Det kan være at betrakterne kjenner seg igjen i de tidløse verdiene som er fremstilt i motivene på en bakgrunn av personlige erfaringer gjort i livet. Disse objektive handlinger er etisk nyttehandlinger, og derfor ikke rene eller moralsk verdige. At den økonomiske habitus *ikke bryr seg med å finne meningen ved å lete og å undre seg i det som er rotete for dem - kan kanskje bety at de ikke nødvendigvis avfinder seg med en underlegenhet, men at det er nettop bruk av fornuft de stoler på og lytter til*. Det kan også være at dette er tilfellet i de naive barnas *uvitenhet* i lys av klasseposisjon, siden de bruker mer tid på å lete. Den økonomiske habitus kan gjerne reagere med avstand fra det de vet narrer dem, og det er gjerne denne holdning og følelse som er nedfelt i objektive strukturer. Dette er betegnende for tradisjonell kantiansk objektivisme, der fornuften er begrenset ved mulighetsbetingelser. I den aristoteliske Objektivismen's kontekst kreves det imidlertid en aktiv bruk av bevisstheten fordi bruk av fornuft betinges av vilje da den ikke kan brukes automatisk². *Det å ikke perseptere tolker jeg derfor at kan handle vel så mye om å ville, enn som bare å ha muligheten*. Det kan gjerne tolkes som en distansering fra det som ikke har med virkeligheten og gjøre, og at denne distansen kanskje har mer med en integrert psykoepistemologisk faktor å gjøre enn en desintegrert distanse². Siden abstraksjoner eller overdrivelser av virkeligheten ikke gir noen primær følelse som skal dekke et essensielt behov i mennesket, flytter man seg heller til en annen metafysisk opplevelse. Dette kan også tolkes som en transformasjon. Interesseløsheten og denne distansen hevdes faktisk av enkelte, (jmf informant Y5), å være lettere tilgjengelig siden uttrykket er åpent. Som vi har sett gjelder ikke det alle lesegrupper³. Det er slik at habitusen til den kultiverte, den økonomiske og den naive gruppen har sin kunnskap nedfelt i enkelte objektive strukturer som symbolsk kunnskap, kvalitetsbevisst materialisert kunnskap, og en mer spontan og usosialisert kunnskap hvilket gjør at det er lett å kategorisere dem i lys av begrep fra sosiologien. I lys av denne kunnskap ser vi imidlertid at det er ulike avvik.

Disse avvikene er knyttet til relasjonen til metafysikk, som resultat av bruken av subjektive følelser og relasjonsfølelser, og resultat av integrasjonen i møtet med metafysikken. Dette skal jeg drøfte i lys av estetikk som moral og vi kommer tilbake til dette i neste avsnitt.

1 Kant, Immanuel 1995: 46, 48, 46, 47, §§54 og 60 s. 212 og 239, §5 s. 78, §4 s. 76-77, §60 s. 238-239, §60 s. 239, 15, §60 s. 239

2 Peikoff, Leonard 1993: 25, 24, 47, 154, 154-155, 159, 426, 422

3 Bourdieu, Pierre 1995: 50, 48, 103, 48, 103, 48, 50, 48

8.4.0 SMAKEN OG ERFARINGER – DEL 1

Odd Nerdrum 'TVILLINGENE'^(vedlegg 7) og Jeff Koons 'ART MAGAZINE ADS'^(vedlegg 8)

I forrige kapittel skiller personlige og intellektuelle erfaringer seg fra smakshandlingene. Dette er enda tydeligere når de ulike habitus møter bildene 'Tvillingene' av Odd Nerdrum og 'Art Magazine Ads' av Jeff Koons. Den personlige følelsen er tydelig tilstede når informanter fra den økonomiske habitus kan få en *"trist følelse"* siden *"barna kan være døde"*, ('Tvillingene') og informant, på spørsmål om hva han eller hun *kunne ha opplevd i virkeligheten* sier *"at det er det bilde av sorg"*(Y1). Vurderingen av bildet er den at det er *"imponerende malt"* og *"en imponerende jobb å male"*. Jeg tolker det slik at helhets-intrykket er det at det er god kvalitet, noe som gir personlige assosiasjoner som er trist, men derav ikke noe negativt for informantens smaksdom.

Det samme gjelder informant Y4 som sier at barna *"ser nyfødt ut...det ser litt trist ut og ungene bare ligger der og... (-) ...litt trist og dystert"*. På spørsmål om det er et dårlig bilde fordi det er *"en dyster følelse"*, svarer han eller hun at *"det trenger ikke å være dårlig av den grunn"*. Denne relasjonen eller koblingen mellom subjektet og objekt er følgelig at objektets fysiske egenskaper resulterer i personlige følelser hos tilskuer. Dette tolkes videre av meg som at teknikken er en bærer av mening. Følelsene er definert som *"sense of life"* i kapittelet ovenfor. Når det gjelder samme informants møte med 'Art Magazine Ads' hører vi at *"det ser ut til å være et klasserom med en lærer, og han... (-) ...eller det ser ut som han er populær..."*. Informanten legger til med en gang: *"Det gir meg ikke noe spesielt"*. Det samme er betegnet for informant Y 4, som kan fortelle at objektet *"synes jeg ingenting om" – "det gir meg ingen mening, jeg kan ikke se hva kunstneren mener med dette"*. Her ser vi at motivet, som i seg selv er meget tydelig, ikke kommuniserer og følelser uteblir. Et annet interessant avvik, selv om det er lite, er informant Y1, som får en *"småekkel følelse"* siden motivet av tvillingene gjør at han eller hun *"tenker på Ludvig Nessa"*. Nessa er kjent abortmotstander, og denne erfaringen er personlig, men likevel er den også litt intellektuell fordi kunnskaper om Nessa skiller seg fra vanlig 'common sense' erfaringer. Likevel kan samme informant fortelle at *"det ikke er noe for meg" (...)* *"bildet skaper en dårlig stemning"* - men legger i dette noe som kan tolkes som smakens allmenntilslutning (jmf § 40 i 'Smakens Natur'), fordi *"det er sikkert bra laget og bra for andre, men jeg synes ikke det er noe for meg"*¹. I henhold til Kant skal følelsen ha utspring i det allmene, så kanskje det kunne være brudd på denne paragrafen

siden det viser seg å være ulikt hos betrakterne. Det ga heller ikke utslag på at det tekniske fikk en høy smaksverdi hos tilskueren.

I møtet med 'Art Magazine Ads' kan informant Y1 fortelle at *"det ser ut som en reklame for Benetton"*, og utdyper hvorfor med at *"for meg virker det ikke som noe kunst på noen måte"*. Han/hun forteler videre: *"Jeg mener at for at noe skal havne på museum må det være en viss kvalitet over det. På bilde 1 ('Tvillingene') ser du at han som har malt har en evne – og han gjør det veldig godt"*. Her tolker jeg det som at informanten dømmer utfra en objektiv målestokk der teknikken er bærer av mening. Det andre objektet, Koons', er *"reklame"*, og det kan tolkes som at dette ikke er et uttrykk som er av estetisk verdi i følge tilskuerne. Det er ikke verdt et besøk på et offentlig museum. Informantene fra den naivt lesende gruppen skiller seg ut fra de førnevnte informanter fra den økonomiske gruppen. De får nemlig ikke en dyster følelse, men derimot en *"fin følelse"* i møtet med 'Tvillingene' fordi det er *"en solnedgang"*, (X3). Informant X4 kan fortelle at *"det ser ut som at de venter på noen"* og *"det ser ut som at de har det litt kjedelig"*. Denne informanten mener at bildet *"er litt kjedelig"* i seg selv. Objektet av Koons ga heller ingen spesiell følelse, selv om *"det ser ut som de har mer gøy her (Koons) enn der (Nerdrum)"*. Informant X2 ser *"to voksne som sitter i lyset"* og forteller *"det ser ut som at de har sittet der ganske lenge, og at det er noen som har tatt babyen"*. Det at det er noen som har tatt babyen betyr at informanten trekker en fortelling ut av motivet og lager en historie der *"de der er drept, (X2 peker på babyene)... (-) ...at babyen er drept. Det er blod der"*. Følelsen informanten får er at det er *"trist"*, og at det er *"dårlig"* som fortelling fordi *"det er ikke alle som liker at de babyene er drept"*. Det hadde ikke noe med om det var dårlig malt å gjøre, men det hadde med motivet å gjøre. Den naive informanten hevdet det var trist, og kanskje han eller hun reflekterte over innholdet som en form for moralsk standard. Dette kan falle inn under (jmf § 40 i 'Smakens Natur') da man, i følge Kant, kan gjennom en felles forstand rettferdiggjøre hva som anstendig eller sannferdig¹. Denne refleksjonen eller tanken av X2 ovenfor er det minste man kan vente av kunnskap fra mennesker, men det er likevel ikke verdig æren av å tilhøre den dømmekraft som er reflektiv i form av en felles forstand, (sensus communis). 'Felles forstand' er mer en kultivert evne som det hevdes finnes i den intellektuelle dømmekraft, enn den rent estetisk dømmende smakshandling, der man i denne kontekst oppfatter sansingen i form av den vulgære 'fellessansen'¹. I stedet bør man ha en ide om hva andre liker utfra livsfølelsen som oppstår i subjektets formålstenelighet og deretter tenke over hva andre liker, slik at man kan dømme selv, av egen evne, uten begreper (a priori). Forstanden vs sansene.

Det kan sikkert tolkes som at denne 'refleksjonen', gjort av informant X2, finnes i at objektet i seg selv er fint, og det kan være at folk blir triste. Dette kan igjen drøftes som pirring eller rørelse på bakgrunn av objektets egenskaper, som er basert på hverdagslige erfaringer (§ 14). Hvis man tolker det slik, kan det være at infomanten forveksler form med materie, eller skjønnhet med pirring eller rørelse, slik at den subjektive formålstjenelighet, velbehaget eller livsfølelsen ved objektet, resulterer i at følelsen meddeles allment, men denne gang med begreper¹. Solnedgangen gir X3 en fin følelse basert på motivet, og dette er synonymt med at motivet gir ulike personlige følelser som resultat grunnet av erfaring. Y1, Y4, X2 og X3 erkjenner metafysikken likt i 'Tvillingene', men får forskjellige individuelle følelser. Dette er tolket av meg som begrep, og er derfor ikke a priori¹. Når det gjelder møtet med 'Art Magazine Ads' reagerer barna med at det er "fint" og "gøy" pga. "farvene", og at "man er på en skole og lærer ting", (X2), eller at "det er en klasse", (X3). X1 ser "en lærer også har han skrevet på tavla...ban...bana...banali...banality!"

¹ Kant, Immanuel 1995: §40 s. 174, 171, 171, 170, 16

8.5.0 SMAKEN OG ERFARINGER - DEL 2

Odd Nerdrum' TVILLINGENE^(vedlegg 7) og Jeff Koons'AMERICAN ART ADS^(vedlegg 8)

I henholdt til den naive informants måte å erkjenne Koons' objektet, er utsagnet fra X1 om "banality" en tradisjonell oppfatning av hvordan naiviteten foreløper i metafysikken og epistemologens verden. Motivet, der vi ser Koons i et klasserom, hvorhan som lærer skal oppdra barn til å bli siviliserte og kultverte medlemmer, kan tolkes som den kultiverte informant, Z3, forteller "det er eksperten som kommer utenfra og skal lære" (...) "utnytting av klassene på venstre side" (...) "for å få oppmerksomhet – få sitt credo" (...) "på den andre siden, på høyre side står det 'banality as a saviour' – banalitet er redningen". Dette er da en beskrivelse av "to credo på hver sin side – utnytting av massene og banalitet som redning, og er to diskurser som man kan se på som kolliderer fullstendig". Dette er en "metakommentar" som sikter til at den som er opptatt av det banale, ikke er opptatt av utviklingen av massene. Denne metakommentaren "krever en del refleksjon" (...) "umiddelbart har den liten estetisk verdi fordi at et bilde foran et klasserom har man sett før"(Z3). Dette tolker jeg kan være betegnende når det gjelder det camplignende blikket, der ikke alt avhenger av betrakteren, der det må ha noen objekter og verdier å snylte på som settes i gåseøyne¹. I denne kontekst verdier som 'massen', 'banaliteten', 'mentaliteten' eller 'sentimentaliteten'. (Midt i mellom

kan det være en skrift der det står 'sentimentality', men hodet til Koons er i veien slik at det bare står 'mentality'). Dette tolker jeg er en smaksholdning som er ironisk fordi det kan tolkes som at Koons setter opp en ironisk relasjon mellom det som er sagt og usagt, og denne sammenheng skal prøve å kommuniserer disse intensjonene, (eller relasjonen)². Man må derfor klare å erkjenne at man kan tolke et budskap der kommunikatøren har stilt seg utenforstående til det man kjenner godt til³. Som informant Z3 kan fortelle er det: (Det er) "*dels fordi denne kunstneren tjente seg rik på Wall Street og senere lykkes som kunstner, og vandrer ned til folket for å fortelle om sitt prosjekt*". Dette kan være et eksempel på at tilskuerne oppfatter ironi som en tolkning og en intensjonal handling, da de må erkjenne *meningen*, i motsetning til, eller i forhold til, hva som blir sagt, sammen med *holdningen* mot det som blir sagt og ikke sagt. Handlingen er ofte rettet mot kontradiksjonære og konfliktfylte markører eller motiver som er sosialt akseptert². Dette er, som informant Z4 kan fortelle, i Koons prosjekt "*banalt*" – "*de blir banale med denne insisteringen på å være kitsch*" og kritikken er at han "*og alle andre før ham har laget et poeng av det*", men om man fortsetter i all evighet "*...opererer man kun innenfor et kunstnerisk paradigme og man kommer ikke med noe nytt*". I møtet med 'Tvillingene' kan samme informant fortelle at "*motivene blir ofte tomme og da er de banale og patetiske*" og det "*appellerer ikke til meg personlig*". Begge motiv er banale "*fordi de er enkle og klisjeaktige*", men objektet til Koons skiller seg ut som en annen form for banalitet – med en tilsynelatende estetisk verdi da "*det er et forsøk på å løsrive seg fra det postmoderne paradigme og føre kunsten tilbake til... (–) ...gjøre den betydningsfull igjen...relevant for mennesket*".

Det siste utsagnet er interessant når man tenker på prosjektet til Koons der han vil at middelklassen skal være stolt av sin bakgrunn og erkjenne kulturen som finnes der. Dette har han transformert inn i sine objekter, med en innebygd følelse av readymade, og det kan også betegnes som objekter som er distingvert gjennom forvandlingen på et metaplan¹. Det kreves likevel erfaring, basert på en sans, som ikke bare er forbeholdt de med sanselige egenskaper, men også de som bruker den intellektuelle sansen². Dette kan også betegnes som en kritisk fornuft, der man skal opplyse og utvikle i stedet for å "*hevde at banalitet er redningen*", (Z3).

Denne fornuften kan man videre hevde er begrep om et emne som er blitt omtalt fra før. Det kan diskuteres hvorvidt det dreier seg om aprioriske dommer i møte med ironiske motiver som krever kunnskap, om sosialt aksepterte markører, som i denne kontekst er *credoet banalitet vs. kritisk refleksjon*. Informant Z3 uttaler noe lignende i møtet med 'Tvillingene'

der ”*menneskene og landsskapet er dårlig, bare sånn kitsch*” og ’kitschy’ definerer han eller hun som ”*en intuitiv, umiddelbar smaksdom som ikke er reflktert. Det er overflate, det er om det som er overflatisk*”. Det overflatiske er det som ”*er i det bildet, og det er ikke noe som rører meg. Jeg klarer ikke å gi en mental psykologi eller lage en fortelling rundt det*”. Man kan kanskje tolke det som at denne banaliteten av overflate blir gjenstand for tomhet, en annen form for tomhet som vi oppdaget hos den økonomiske habitus lesning av samme objekter. Likevel skiller informant Z1 kultiverte habitus seg ut fra Z3 og Z4, og kan fortelle at møtet med Koons ”*er for åpenbart – teknikken også – jeg har ikke lyst å gå inn i det*”. I møtet med ’Tvillingene’ er det ”*noe som gjør meg veldig provosert (...) to babyer på jorden og tre mennesker i forskjellig alder. Jeg føler at han har gjort dette for å støte oss egentlig*”. Z1 ville ikke lage en fortelling av Koons ”eksperiment”, men kunne lage en fortelling av Nerdrums objekt - selv om det er ”*altfor glorete farver*” (jmf § 14 i ’Smakens Natur’). Med unntak av farvene som utgangspunkt for smaksvurderingen, kan denne smaksholdningen ligne litt på reaksjonen fra den økonomiske habitus. Jeg mener likevel at det interessante i denne studies er konteksten der Z3 og Z4 lesning skiller seg fra den økonomiske og naive habitus lesning. Fra dette tolker jeg det slik at *opplysning* krever visse kunnskaper og kjennskaper som kan være sosialt distingverende¹. Det kan også tolkes slik at erkjennelse av sin egen klassebakgrunn og dets smak, krever en form for gjensidig avhengighet til de opplyste¹.

1 Bourdieu, Pierre 1995: 103, 131, 33

2 Kant, Immanuel 1995: 171

8.6.0 SMAKEN OG SELVAVSLØRINGEN AV FØLELSESLIVET **Odd Nerdrum ’MOREN’** (vedlegg 9) **og Jeff Koons ’BUBBLES’** (vedlegg 10)

I kapitlene ovenfor har vi drøftet smakshandlingene som utgangspunkt i metafysikken i motivene. Selv om dette har mye med metafysikken å gjøre, har det epistemologiske kriterier. I denne studies kontekst har vi funnet kriterier og muligheter for erkjennelse, både ut fra den generell oppfatning av habitus, men *også hos enkelte avvik uavhengig den strukturelle habitus*. Da oppfatningen av metafysikken er gjensidig avhengig av objektive strukturer, skal vi se hvordan smak i en materialisert form kan avsløre seg selv. I denne kontekst er det reaksjonen på metallet, men også farven *gull*. Gull er ofte tolket som en nyanse av gulifarven, og er definert som en varm farve som kan være lys og munter følelse, men kan også gi en trist og tradisjonell aura (’Wikipedia’, fra ’the free encyclopedia’). Dette er tydelig når den naive leser i møtet med ’Moren’ sier at den gir en ”*trist følelse*” siden motivet ser ut som at ”*babyene har gått seg bort*”, men at det er spesielt fint at ”*den mannen fant igjen*”

barna”(X2). Informant X4 kan fortelle en annen histori om at *”det er en pappa og to barn”* og *”det ser ut til at de ligger i sovepose”*. Det som skjer er at de *”overnatter der kanskje”*. X1 forteller om *”en mann med hjelm på”* og det er spesielt fint fordi det er *”gull”* på hjelmen og dette er en *”fin farve”*.

Gullfarvens betydning blir større når informantene møter 'Michael Jackson and Bubbles', og dette er, i følge X1, *”fordi jeg synes gull er fint, også synes jeg blomster er fine”*. Dette er basert på en personlig erfaring fordi *”...vi pleide å plukke mange blomster til han. Og det var en dame der også og vi pelide å plukke blomster til henne og...”*. X2 får en *”bra følelse”* fordi *”...gull er yndlingsfarven”* og *”fordi det er mye gull på det ”*, men det kunne ikke skjedd i den virkelige verden for *”det finnes ikke så mange gullklær”*. Dette er i motsetning til 'Moren' *”fordi to unger kan rømme ut i skogen”* og *”da er det greit å ha med sovepose, i tilfelle de har gått seg bort”(X2)*. X4 erkjenner også at det er bra *”fordi det er gull”* selv om han eller hun får en *”kjedelig”* og *”rar”* følelse. Det er rart *”fordi håret på figuren...er litt hvitt, også er håret hans gull”* i motsetning til 'Moren' der vi faller tilbake på kvalitetskriteriet da *”det er litt vanskelig å lage ørene...så ser det vanskelig ut å lage det slik at det skinner på dem...”*. Jeg tolker dette som at det ikke er troverdig med en statue, men likevel synes alle det er fantastisk siden det er gull på den. Følelsene var personlige, og de varierte fra 'trist', 'rar', 'kjedelig', 'gøy', 'fin' og til 'bra'. Den kultiverte habitus skiller seg ut fra begeistring over det 'gull-aktige'. Dette er tydelig når Z1 beskriver 'Moren' der *”det er en mann med gullhjelme så har han to barn”*, og det som skjer er at *”det ser ut som at mannen sover, at mannen tar vare på de to barna, holder rundt dem og beskytter dem”* og det *”er fint hvis jeg ser det i sammenheng med de andre – men løsrevet er det stygt”*. Z5 ser *”mor og barn”*, men mener det hele er *”småsykt”* da Nerdrum *”prøver å bringe masse følelser i oss”*. Av følelser ellers *”gir det meg ingenting... det er dårlig”* (Z3). Z3 fortelle at det er *”et arketypisk sentimentalt motiv... - ...mor med barn... – ...alene i ødemarken... – ...den store beskytter, det er kanskje lettere å tilegne det følelser da. Jeg vet ikke... men jeg blir absolutt ikke rørt”*. Dette endrer seg for samme informant (Z3) i møtet med 'Michael Jackson and Bubbles' der det er *”større psykologisk nærvær enn menneskesynet...”* og det utdyper informanten med at *”blikket hos Koons viser en klokhet” ... ”åpen og menneskeøynene er helt likt” - ”det gir noe som er kanalisert, som tilsynelatende har så få pretansjoner, her er det en porselensfigur – en form ikke sant, en sjanger med få intensjoner om å være dypt psykologisk portrett, og da er det interessant at det er det nærværet i den figuren. Det er diskrepans mellom sjanger og det å føle nærvær”*.

Informant Z5 kan fortelle at *"det skjer ikke så mye...det er masse humor...det gir meg noe mer å se... ..humor er ikke alltid bra. Det referer til noe som er aktuelt...Michael med den lille babyen sin (latter)"*. Z1 mener at møtet med 'Michael Jackson and Bubbles' at *"det ble så voldsomt"*. At det er voldsomt kan tolkes som at gullfarven som tidligere nevnt av samme informant er *"prangende"*. Dette er også faresignalet i henhold til gull og andre farver som pirring eller rørelse¹. Likevel er det *"morsomt men jeg skjønnte ikke ideen likksom. Da jeg så det tenkte jeg hvorfor de hadde gjennomført det i en slik grad de gjorde det"*. Han eller hun mener det *"kanskje er min romantiske visjon, men jeg mister interessen der jeg ikke føler det har vært på liv og død"*. Dette tolker jeg som at kunstsynet her forlanger en trancedens der *"kunstneren ikke lenger tror på problemstillingen, og hos Koons er det bare påklistret"*. Dette skiller seg meget fra Z3.

Dette 'påklistrede' kommer også frem når den økonomiske habitus skal lese motivene. Informant Y4 kan fortelle i møtet med 'Michael Jackson and Bubbles' at bruk av gullfarven *"blir glorete"* og *"det er for mye av det gode"*, og utdyper at motivet *"de (folk) kan se hva det er, men likevel sier den egentlig ingenting" ... "tror ikke mange vil få så mye ut av å se den"*. Informant Y1 underbygger utsagnet med at det hele er *"ganske vulgært"* siden bruk av gull *"ikke er spesielt fint" ... "i allefall i så store mengder på bruk av egentlig ingenting"*. Disse utsagnene kan tolkes som at gullfarven blir for mye, og derav for prangende og glorete og derfor vulgær. Dette er også i henhold til Kant's omhandling av pirring og rørelse (§ 14).

En annen faktor som er interessant er at informantene hevder at statuen i seg selv sier ingenting og at dekorasjonen med gull blir for tomt. Denne tomhet kan også være en analogi til banaliteten vi oppdaget hos de kultiverte leserne sin lesning av 'Tvillingene' og 'American Art Ads', men i denne kontekst gjelder det bare nipsfiguren og ikke 'Moren' . Dette er tydelig når samme informanter *"ser mor og barn i kaldt landskap"*. Det er en *"all right stemning"* ,(Y1), og *"en person med to barn, ...ser ut som de ligger ute" ... "jeg får ikke en glad følelse av å se på det kan jeg si... det har kanskje mer med farvene, enn motivene (å gjøre)"* (Y4). Samme informant forteller etter møtet med 'Michael Jackson and Bubbles' at siden statuen *"sier meg lite er det sikkert fordi jeg ikke forstår hva kunstneren vil"* . Dette er annerledes enn i møtet med 'Moren' der *"du ser folk, og det er kanskje letter å identifisere seg med det. Det trenger sikkert ikke å gi så mye mer disse bildene her, men det gjør det lettere å se følelser der ('Moren') enn her ('Michael Jackson and Bubbles')"*. Dette er meget interessant fordi det

skiller seg fra følelser som *et resultat av* et motiv. Det er en følelse som *kommer fra* et moiv som er lett identifiserbart. Det er ikke den vendingen som hos den kultiverte informant Z3 der følelsene var mer tilstede i 'Bubbles' nærvær. Dette kan tolkes som at den distansen som kreves hos Bubbles, ikke er tilstede hos 'Moren' da den er "direkte" og "tom" fordi motivet er "overfylt av banalitet", (Y4). Selv om Michael Jackson og Bubbles er lett å identifisere og det er mye gull tømmer den seg for innhold dsiden enkelte lesere ikke vet hva som er puttet inn av ideer fra før. Jeg tolker at det er ikke i dems erfaringsverden, selv om de kan gjenkjenne objektet.

Det at det ikke er en overgang fra motiv til følelse, kan gjerne tolkes som graden av fornemmelse mellom begjæret og det gode (jmf §5 i 'Smakens Natur'). Jeg tolker det som at denne justeringen kan oppstå ved bruk av ironi fordi det distanserer seg fra det åpenbare og umiddelbare.

En annen faktor som er viktig med tanke på til gullfarven og den økonomiske lesende habitus, er at gull sees som et symbol på økonomiske og klassemessige verdier, ('Wikipedia', the free encyclopedia). Gull har gjennom historien vært brukt som symbol på det gode og det hellige i religions- og åndsliv, men også som klassekampens djevel i form av borgerlig eksklusivitet og økonomisk kapital, ('Wikipedia', the free encyclopedia). I henhold til informant Y5 er gull så ekstravegant at "dette er helt i Michael Jackson's ånd, ...passer godt, ...like glamourøst", men informanten "liker den ('Michael Jackson and Bubbels') ikke fordi jeg synes at gull kanskje er litt oppbrukt... alt før, som skulle være eksklusivt var jo gull, mens andre ting kan være like fint for det. Gull gjør det tydelig at det er eksklusivt". Da disse gullsymbolene finnes i historier med en sosial opprinnelse om mennesker og samfunnet, er dette også like gjeldende i kunsthistorien¹. Dette er spesielt gjeldende når det eksklusive blir "for mye av det gode" og det blir overdådig jåleri².

Historisk betyr det at man etter den industrielle revolusjon og borgerlighetens eksklusiv bruk av synlige statussymboler, har fått en endring der smaken og borgelighetens objekter er blitt masseprodusert i takt med en voksende middelklasse². Denne rene masseproduksjonen har vært arbeiderklassens estetikk og ikke noe som den kultiverte småborger fra middel-klassen anerkjenner. Som informant Y5 kan fortelle: "jeg synes gull er litt ut".

Dette kan også trekkes tilbake til teorien om allodoxien der småborgere, og de ikke fullt så kultiverte, er offer for en tomhet i sine smakshandlinger. Kopiene erstatter det originale og kjennskapet og kunnskapen er ikke fullt så selvsikker. Allodoxien viser avstanden mellom anerkjennelse og kjennskap, og aktørene avslører seg i sin mangelfulle kunnskap om reglene (doxa) og troen (illusio) på spillet i kunstfeltet. Dette kan derfor også tolkes som en motsats til ortodoxien³.

Det som blir uhyre interessant i denne sammenheng er informantene Y1, Y4 og Y5 og deres møte med 'Michael Jackson and Bubbles'. Der kan man oppdage en distanse fra objektet som kommer fra en legitim og distingvert kultur. Allikevel vil de ikke anerkjenne den pga. gullfarven, som er i en materialisert form, og figuren i seg selv. Denne tilsynelatende selvsikkerhet kan også være tegn på at den økonomiske habitus 'usikkerhet' da man ikke skal *vis*e sin rikdom med overdådighet. Dette kan også være i relasjon til at man ikke anerkjenner den pga. mangel på kunnskap og kjennskap til Jeff Koons. Det er likevel en interessant distinksjon å se dette i forhold til møtet med 'Moren'. Den kultiverte habitus tar avstand fra det glørete og prangende i gullfarven. Likevel er det noen som likte intensjonen i konseptkunsten, og selve ideen bak det ironiske nærværet. Dette viser tilbake til den kultiverte sosialisering av kunsthistorien, kjennskap og kunnskap som vi har oppdaget kan henvises til distingverte lesemåter.

Dette er tydelig når den økonomiske habitus ikke kan finne struktur i skulpturen som kan gi mening, og de 'gidder' ikke bruke krefter på å finne ideen bak som i kunsthistorisk lesning. I stedet blir det bare tomt, og bare en nipsfigur med overdreven bruk av materialisert gull. Denne distinksjonen er basert på historien om klassesdeling, og den gir også disse et unikt blikk på objekter³. Selv om man "*kan se hva det er*", er det tomt. Det som man hevder skal omfavnes av den økonomiske habitus skjer ikke, og det er dette som utgjør den største forskjellen fra motivene hos Nerdrum, der bildene *gir denne gruppen ulike*, individuelle personlige følelser som resultat. Dette kan selvfølgelig også vise til lesernes *alvorlig holdning* og til småborgerens *mangelfulle kunnskaper* slik at de ikke kan leke som i et spill som den kultiverte habitus. Denne holdning er bundet av en uvitenhet om kunstens historie³. Dette er en likhet med den naive lesningen av objektet 'Moren' fordi det i denne kontekst ga fortellinger og personlige følelser. I ett tilfelle gjaldt det også møtet med 'Michael Jackson and Bubbles', (X1), mens de andre mente det var rart og derfor ikke troverdig forstått som noe som kunne ha skjedd i virkeligheten, (X2 og X4). Det interessante er også denne gruppens

begeistring for farven gull. Gull er et uttrykk for lys og glad stemning, og dens eksklusivitet gir en skinnende effekt, og dette er som solen et godt middel for å få oppmerksomhet. Selv om denne farven er blitt brukt som oppmerksomhet i motiver gjennom historien, tolker jeg det slik at denne *naive oppmerksomhet må ha en årsak*. Den naive begeisteringen er kanskje *tegn på at den naive gruppen ikke er betinget de objektive strukturer som har sitt opphav fra en kunsthistorie eller økonomisk klassehistorie*³. *Det kan også være at denne lesningen er subjektiv og objektivt fremmed, og dermed skiller den seg ut fra de økonomiske og kultiverte mentale skjema for persepsjon og klassifisering.*

Neste kapittel skal oppsummere hva som kan være et utopisk skjema for persepsjon av estetikk, og dets eventuelle moralske konsekvenser.

1 Kant, Immanuel 1995: § 14 - 96, 48 2 Rolness, Kjetil 1999: 109, 112 3 Bourdieu, Pierre 1995: 134, 48, 49, 142, 48-49,

9.0.0 DEN UTOPIСКЕ KONSTRUKSJON AV SMAK

Denne studien har ønsket å finne ut av hvorfor den dårlige smaken er dårlig. Det er følelsene og fornuften i en dialektikk som kjemper om vårt personlige liv og fremskrittet.

Det som kjennetegner kitsch er naiv innlevelse der følelsene taler, og ikke fornuften¹. Dette viser til et sinnelag hos tilskuere, der de subjektive forestillingene av kitschaktige objekter gjerne gjør at man som tilskuer fyller objektet med banalitet og naiv pathos, og med dette gir det en form for kitschbevissthet¹. Denne følsomhet er også definert som en livsholdning til dem som forfalsker virkeligheten med idyll¹.

Det er interessant i denne studies kontekst hvordan den gruppen som er kalt naiv, persepterer kitschaktige objekter fra en ekstern vinkel². Da den dårlig smaken har vært, og er dominert i et gjensidig avhengighetsforhold med den gode smaken, har den naive innlevelse vært utsatt for en fornuftskritikk, som jeg hevder har elimenert en konstruktiv egenskap ved menneskets bevissthet³. *Denne egenskapen har kommet tilsyne i denne studie hvor begeistringen har tatt overhånd.* Dette var særlig tydelig da den naive gruppen møtte bilder der motivene ga dem en fortelling, og særlig der metallet gull eller gullfarven var med som en effekt. Jeg tolker denne reaksjonen som en egenskap ved den naive gruppen, som kan være noe homogent men basert på individuelle erfaringer. Videre fant vi, (dette var også gjeldende hos den økonomiske habitus), en homogenitet i henhold til forståelsen av metafysisk og epistemologi i motivene, tolket av meg som en realisme, som kan være en analog til den ytre objektive virkelighet som ga fortellinger. I den naive gruppen, (og også i den økonomiske gruppen), er denne virkeligheten utgangspunkt for ulike personlige følelser. Disse følelsene tolket jeg som en 'sense of life', der man får en form av bekreftelse på erfaringer i følelseslivet. Disse erfaringene har jeg tolket som erfaringer gjort i hverdagen. Det som er interessant er hvorfor disse følelsene som avleder oppmerksomheten fra ubehagelige kjensgjerninger, skal hindrer innsikt i verden slik den er¹. Man skulle tro at verden, slik den er, er nettop slik vi erfarer den som personer⁴. I henhold til estetikkens vesen er dette kategorisert som en sansemessig rå vold, der man flørtes vekk fra det daglige livs allmennlovgivende realisme.

Det som er likheten mellom barna er at den objektive virkelighet er målestokken for vurdering av sannhet og skjønnhet, og ulikheten er følelsene som oppsto i form av glede, tristhet, gøy o.l. Dette er tolket utfra en aristotelisk filosofitradisjon der følelsene er resultatet av en fornuft som ikke tier. I kraft av kitschaktige motiver som er direkte i sin overgang til følelsene, er

ikke dette noe som er basert på en *opplevelse av metafysikken, men en oppfatning av den*. All kunnskap har utgangspunkt i den sansbare virkeligheten.

Slutningen om at man har en bevissthet skjer etter at man også har en bevissthet rundt seg⁴. Dette er grunnen til at jeg har tatt meg den frihet å ydmykt diskutere hvorfor man som estetisk betrakter alltid må være strukturelt betinget av noe annet; at objekter aldri kan nå direkte fordi opplevelsene er preget av egenskaper, bestemmelser og inndelinger utfra hvem man er, hvor man står og hvor man befinner seg. I henhold til denne påstand er fornuften begrenset til en felles og sosial mulighetsbetingelse for persepsjon, og derfor må vi bruke trancederte erkjennelsesformer. Vi må oppleve indikatorer som tro, behov, følelser og ønsker om hvordan vi skal oppleve objektet⁴. Det kan sikkert være det samme som å si at 'jeg ser' – men det er avvik. Denne studien har vist at den kultiverte gruppen med høy kulturell kapital, den økonomiske gruppen med lavere kulturell kapital, og den naive gruppen uten noen spesifisert form for kapital - kan se hva som er i motivene som representerer en ytre objektiv virkelighet. Men: det er først når vi ser dette som *metafysikk i relasjon til følelsene* - eller *metafysikken i forhold til en epistemologisk og derav kognitiv prosess* - at vi oppdager avvik mellom habitusene. De med nok sosialisert kultivert kunnskap distanserer seg fra følelsene, og de bruker følelsene relasjonelt mot seg selv for å skape et desinteressert harmoniforhold som skal være livsfølelsen. De uten denne spesielle sosialiserte kunnskapen bruker metafysikken direkte - til bruk av en direkte identifisering ved hjelp av fornuften - som gir personlige og individuelle følelser som resultat. Det er da en 'forståelse' eller 'rot.' Dette harmoniforhold baserer seg på en integrasjon i menneskets bevissthet, og er den psykoepistemologiske nøkkelen til fornuft⁵. Følelsene kalles 'sense of life' og kan som nevnt ha en moralsk karakter.

1 Rolness, Kjetil 1999: 38, 130, 128, 129, 129

2 Meyer, Siri 1993: 45

3 Bourdieu, Pierre 1995: 252

4 Minerva 2004 - Karyatiden – en allorgie om den objektive Kitsch teori: 79, 78, 78

5 Leonard, Peikoff 1993: 426

9.1.0 DÅRLIG SMAK OG MORAL

Tradisjonelt har den dårlige smaken avfuinnet seg med sin underlegenhet. Den har vært i et gjensidig avhengighetsforhold med den gode smaken. Den dårlige smaken har vært dårlig fordi den ikke er kulivert og dannet nok, og den kan ikke i kraft av seg selv være symbol på moralske verdier¹. I Nerdrums kontekst kan den dårlige smaken likevel blandes med det høyverdige, legitime, siden det tekniske og emosjonelle binder dette sammen. Det som er

interessant i denne kontekst er at når man tenker over det sanselige som bare er en allerede illagt pathos underlagt den kritiske fornuft som er makten over morallovene¹. Morallovene er igjen avhengig av en konsensus, og i henhold til modalitetsprinsippet, er det de som besitter denne kapitalen av tolkningspraksis som bør ha denne makten¹. Homologien skaper struktur, og i denne kontekst er det de kultiverte med en fellesforstand som definerer hva som er moralsk høyverdig, og som skiller menneskets primære drifter fra det 'primære' menneskelige¹.

I Koons' eksempel har han et ønske om at middelklassen skal fjerne all skyld og skam ved sine drifter. Han tar derfor opp smaksbegrepet til en ny vurdering. Ettersom det er en ny vurdering av noe som allerede har vært etablert på kunstfeltet, tolkes det av meg som noe som har en form for historie. Videre har jeg tolket det som at han ønsker å dekonstruere og rekonstruere et alternativ til den tomme allodoxien, og å la den bli transformert til noe innholdsrikt og verdig i form av en menneskelig moralsk verdi. Jeg mener man likevel kan diskutere videre hva slags moralsk verdi det er snakk om, og hvorvidt Koons' prosjekt fyller tomheten i allodoxien i praksis med tanke på de ulikes habitus reaksjon på 'tomhet' og 'rarhet' i objektene hans. Jeg tar nå selvfølgelig et forbehold siden objektene ble vist isolert, i form av digitale bilder. Det kan likevel diskuteres hvorvidt paratekstene på veggene rundt objektene, om selve innholdet i objektene på Astrup Fearnley Museet, fyller denne tomheten, eller om alt reproducerer seg som status quo. Mao: ingen endring selv om de sier at det er det de vil. Tomheten mener jeg er pga at de er offer for en kultivert oppdragelse som er kultivert i sin metafysiske og epistemologiske distingverthet.

Går vi inn på Astrup Fearnley Museet's rolle som distributør viser allodoxien avstanden mellom anerkjennelse og kjennskap, og aktørene avslører seg i sin mangelfulle kunnskap om reglene (doxa) og troen (illusio) på spillet i kunstfeltet, og kan derfor også tolkes som en motsats til ortodoxien². *En eventuell reproduksjon av morallovgivende fornuft som er ideen bak Koons smaksrevousjon, hevder jeg imidlertid ikke skal forståes som en motsats til ortodoxien, men derimot som en ortodoksisk struktur.* Det kan være at opplysningsprosjektet til Koons mister sitt budsskap i kravet om ironisert og distansert kunnskap. Dette er kanskje beskrivende for en veggtekst rundt et bilde av Koons som heter 'Hook': *"De farverike figurene har en forførende effekt, men innvendig er de tomme og uten noe kjerne. På samme måte kan fraværet av en menneskelig tilstedeværelse leses som et uttrykk for tomhet"*. Dette nyanserer hvordan de kultiverte ila effekten et innhold: de med mindre kulturell kapital, noe

som kan beskrives med at ”*man kan se hva det er men det sier ingenting*” - til de naive leserne som var begeistret for både form og innhold. Det kan derfor diskuteres med dypt alvor hvorvidt denne tomhet, som Koons og museet også erkjenner, er reell med tankens tomhet. Skal det være noe status quo tolkning som er ønskelig i dette tilfellet, eller bør tomheten fylles med noe som også kan være av moralsk verdig kulturell verdi?

I kjølvannet av denne avsløringen spør jeg om den morallovgivende fornuft alltid vil ha makten, eller kan det være at der fornuften kjenner at det skurrer, blir det en advarsel til sivilisasjonen om *ikke* å avfinne seg med dette? Det kan sikkert diskuteres hvorvidt den naivistiske moral kan være en mulighet til frigjøring dersom man lytter til fornuften som i ulike kontekster aldri tier. Spørsmålet er om man kommer til å bruke den, og hvis man gjør det, kan man da snakke om en verdig smaksholdning som ikke behøver å utvide våre erkjennelser, og som heller bekrefter erkjennelsene og erfaringene våre i form av en kognitiv balsam for kropp og sjel. Kan man med dette skape en revolusjon der homologien ikke skaper formen, men der man deler opp verdisystemene²?

1 Kant, Immanuel 1995: §60 s. 239, §29 s. 140, 26, 256

2 Bourdieu, Pierre 1995: 134, 252

9.2.0 UTOPIA – FORNUFT OG FØLELSER, KROPP OG SJEL INTEGRERT

Utopia er definert som en gjenopprettelse av den naive enhet¹. Siden *vulgaria* gjerne blir tolket som naturtilstanden der man enda ikke er sosialisert, må jeg vise til at jeg ikke tolker det vulgære som det samme som den naive enhet. Jeg har hevdet at det er fornuft og føleser sammen som er veien til en erkjennelse, ikke bare irrasjonelle følelser med tragisk pathos og rått instinkt. Jeg har tolket og drøftet naive egenskaper som individuelle eksistenser, identiteter og bevisstheter, ikke underlagt en sosialisert og materialisert objektiv struktur. Det eneste alle tre gruppene har felles er at det eksisterer en ytre objektiv virkelighet uavhengig enhver kollektive bevissthet. De skiller seg som vi så i reaksjonen mot den *glorete gullfarven hos de kultiverte og avsmaken for det eksklusive i den økonomiske gruppen*. Dette ga utslag i at det vulgære gullet fikk to avsmaker, mens den naive habitus bare var begeistret.

Det er interessant å vurdere hvorvidt denne forskjellen er på bakgrunn av at de naive ikke har vært med i utviklingen av smak som en prosess fra naturtilstanden til den siviliserte representert av økonomistudenter og kunsthistoriestudenter, og i sin høyeste kapitalform

representert kun av kunsthistorie studenter. Det er også interessant hvorvidt dette kan tolkes som at barn ikke er sosialisert til sin fremtidige habitus og om de uavhengige aspekter er indikasjon på at de er unndratt homologien der strukturen på kunstfeltet skaper ulike praksis. Det kan diskuteres hvorvidt de uavhengige egenskapene, som vilje til bruk av fornuft og følelser, sammen kan kalles verdier, og om de i så fall er utopiske. Det kan diskuteres også hvorvidt det er en kapitalform som kan være en verdig mental ressurs som kan gavne alle lesere som faller under homologien i seg selv – og utenfor. Det kan være at disse gruppene er relasjonelt avhengig hverandre. Likevel kan de utopiske vise tegn til ikke relasjonelt avhengighet tid og sted – da de er abstrahert fra tidens konsensus. Moralskt kan dette forsvares ved at fornuften er menneskets overlevelsesredskap, men ikke i denne kontekst, forstått som noe uverdige instinktvise pøbleri, eller motsatt, som en kritikk av mangler ved vår erkjennelse². Følelsene er resultatet av bruken av fornuften. Det kan da diskuteres videre om dette kan kjennetegne det utopiske verdisystem.

1 Meyer, Siri 1993: 117

2 Minerva 2004 - Karyatiden – en allorgie om den objektive Kitsch teori: 78

10.0.0 "KITSCH ER NAIV INNLEVELSE. CAMP ER DISTANSERT OG SELVBEVISST"¹ – *den direkte forteller og de maskerte subjekter*

Kort oppsumert kan disse beskrivelsene gi bilde av hvordan dårlig smak kan formere seg som et produsert - distribuert og konsumert objekt. Det er to forskjellige metafysiske og epistemologiske kriterier som kan være gode hver for seg. De kan ikke sammenlignes, og derfor bør de ikke blandes i et homologisk forhold. Nerdrum er alvorlig i sin kitscherklæring. Koons er distansert og selvbevisst. Nerdrum skaper objekter bevisst. Koons skaper objekter i en visshet om at de har en universalistisk ånd. Nerdrum snakker direkte til tilskuerne. Koons snakker til massen gjennom objektene. Nerdrum snylter på menneskets eksistens. Koons snylter på hverdagslige objekter. Nerdrums objekter er uavhengig alt annet enn veggene de henger på. Koons er avhengig av paratekster på vegger rundt som kan formidle om innholdet i objektene hans. Nerdrum snakker uavhengig av tid og rom. Koons snakker til samtidens klassehistorie. Nerdrum snakker til det som er tidløst. Koons snakker til fortolkerenes originalitet. Nerdrum snakker direkte til det enkelte individ. Koons snakker til maskerte subjekter. Nerdrum integrerer tilskuerne ved hjelp av av gammelmesterlig håndverk der teknikken er bærer av mening i form og ide. Koons krever en tiltrekning av tilskuer til readymaden, der meningen oppstår i opplevelsen av den innebygde følelse som ironia. Nerdrum vil bevege og imponere. Koons vil more. Nerdrum snakker til fornuft og følelser. Koons snakker til den kritiske fornuft. Nerdrum ønsker en uavhengighet til kunstinstitusjonen. Koons ønsker en avhengighet til kunstinstitusjonen. Nerdrum vil integrere seg selv og tilskuer i maleriet til en opprinnelse forut for institusjonenes tid. Koons vil universalisere seg selv og objekter til å bli ånd i institusjonene. Nerdrum kan gi dem uten kultivering emosjonell balsam for å lindre tomhet. Koons kan gjennom sitt prosjekt gi tilskuere uten kultivering følelsen av tomhet. Det kan være Nerdrum vil snakke uten det retoriske klasespråket fra kunstinstitusjonene, og at Koons er avhengig det i henhold til sitt opplysningsprosjekt. Gjennom studien ' *God smak – Dårlig smak eller Kitsch* ' har jeg prøvd og komme med konstruktive ideer til hvordan det utopiske mentale tankeskjema kan eksistere i et utopisk verdisystem - vist som og gjennom eksempler hentet fra empirien. Det har vist seg i farvannet og i sammenligningen med den tradisjonelle økonomiske, kultiverte og folkelige habitus at Nerdrum kan være en verdig smak i den dårlige smaken. Koons kan være en verdig smak i den gode smaken. Nerdrum er kitschaktig. Koons er campaktig. Koons er ironia. Nerdrum er utopia.

¹ Rolness, Kjetil 1999: 38

LITTERATURLISTE:

- Bauer, Martin W and Gaskell, George 2000. *Qualitative researching with text, image and sound: a practical handbook* ; London Sage
- Bourdieu, Pierre 1993. *The field of cultural production*; Columbia University Press
- Bourdieu, Pierre 1995. *Distinksjonen*; Pax Forlag
- Bourdieu, Pierre 1996. *Symbolsk Makt*; Pax Forlag
- Bourdieu, Pierre 2005. *The rules of Art*; Blackwell Publishers
- Broch, Hermann 1975. *Kunst og Kitsch*; Cappelen upopulære
- Carrol, Noel 1998. *A Philosophy of Mass Art*; Oxford University Press
- Danto, Arthur og Gunnar Kvaran m.fl 2004. *Jeff Koons – Retrospective*; katalog utgitt i anledning retroutstilling med Koons utgitt av Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst
- Danto, Arthur 2006. *Kunstens avslutning*; Pax Forlag
- Dovreborg, Elisabeth Samuelsson, Pramling, Ingrid. 1985. *Att forstå barns tankar: metodikk for barnintervju*; Liber Utbildingsforlaget
- Fog, Jette 2004. *Med samtalen som utgangspunkt: det kvalitative forskningsinterview*; Akademisk Forlag
- Halvorsen, Knut 2003. *Å forske på samfunnet: en innføring i samfunnsvitenskapelig metode* ; Bedriftøkonomisk Forlag
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's edge – The theory and politics of irony*; Routledge
- Kant, Immanuel 1995. *Kritikk av dømmekraften*; Pax Forlag
- Jensen, Kjær Mogens 1988. *Interview med børn*; Socialforskningsinstitutt i København
- Kulka, Thomas 1996. *Kitsch and Art*; University Press
- Meyer, Siri 1993. “*Jeg? Refleksjoner over tekst, bilde og individ*”; Kulturtekster nr,1, SEK, Universitetet i Bergen
- Nerdrum, Odd m.fl 2001. *On Kitsch*, Kagge Forlag
- Pettersson, Jan Åke 1998. *Odd Nerdrum – Historieforteller og selvavslører*; Aschehoug
- Peikoff, Leonard 1993. *Objectivism: the philosophy of Ayn Rand*; Meridan
- Rolnes, Kjetil 1999. *Vulgær og vidunderlig*; Aschehoug Forlag

- Silverman, David 2001. *Interpreting qualitative data: methods for analysing talk, text and interaction*; London - Sage
- Solhjell, Dag 1995. *Kunst Norge*; Universitetsforlaget
- Solhjell, Dag 2001. *Formidler og formidlet*; Universitetsforlaget
- Solhjell, Dag. "Den omvendte transfigurasjon - Koons, Nerdrum og kitsch"; artikkel løst på Internet
- Skurdal, Hanna Cecilie 2005. *Karyatiden: en allegori om den objektive Kitsch teori*; Minerva

Antall ord i oppgaven er: 54 472 (etter avtale med hovedveileder).

INTERVJUGUIDE

- Hva ser du ?

 - Hva skjer?

 - Er det gøy, spennede, interessant eller kjedelig?

 - Er det fint eller stygt?

 - Er det bra eller dårlig?

 - Hvilket bilde ville du ha stilt ut i museum?

 - Hva kunne du ha opplevd i virkeligheten?
-