

Kunst og ikke-kunst

Motsetninger og gjensidige forutsetninger

Brynhild Hardang Hanto



Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

15. juni 2015

Kunst og ikke-kunst

– Motsetninger og gjensidige forutsetninger –

Brynhild Hardang Hanto

Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

© Brynhild Hardang Hanto

2015

Kunst og ikke-kunst

Brynhild Hardang Hanto

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Kopisenteret, Høgskolen i Telemark / Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Med bakgrunn i Arthur Dantos og Pierre Bourdieus teorier om henholdsvis kunstverden og kunstfelt forsøkes det å finne ut av hvem eller hva som produserer mening og tilslutning til kunstbegrepet, og de gjenstander og hendelser det til enhver tid omfatter. Ut fra disse teoriene vises det at både feltkunnskap og maktvilje er blant de sannsynliggjorte ingrediensene som ligger til grunn for akseptert kunst. I dag synes det å være stor oppslutning om at kunstens mening på en eller annen måte er produsert, og at kunstens essens står lavt i kurs.

Eksempelet graffiti, med sine utøvere og tilhengere, redefinerer og skaper et alternativt kunstbegrep. De omtaler uttrykkene som kunst, uten at de identifiserer dem med det konvensjonelle kunstbegrepet. Uttrykkene kan hverken praktisk eller ideologisk flyttes fra gaten og forbli graffitikunst. De er graffiti i den konteksten og materialiteten som de har oppstått i. De er beviser på en handling som har oppstått og som har mening ved at det preger en gitt flate i et gitt landskap og meningsrom.

Publikummet til graffitiutøverne er andre graffitiutøvere. Graffiti er innadvendt og kodet. Uttrykkene er ofte uforståelige for ikke-utøvere. Graffiti er kunst for graffitiutøverne, dels uttalt ved at de forholder seg til et kunstbegrep (sitt kunstbegrep) og dels ved at deres kunst er både en ting og en framstilling som hele tiden reproducerer hverandre. Graffitiutøveren er også graffitihistorikeren.

Graffitiverdenen er en slags parallell kunstverden når det gjelder hierarki og identitetskompetanse, men er svært ulik kunstfeltet når det gjelder all mulig kunstdefinisjon som har noe med en markedsøkonomi å gjøre. Overgangen mellom disse to verdenene er praktisk talt ikke synlig, den er bagatellmessig. Det vil si at de to sfærene har parallelle maktstrukturer og konsensusdanninger, men de betrakter hverandres estetiske begreper som ganske uinteressante.

Graffiti er kunst for noen og ikke kunst for andre: Det er kunst som ikke er kunst.

Forord

Denne masteroppgaven er et resultat av noen spørsmål jeg har stilt meg selv underveis i utdanningsløpet, men kanskje spesielt etter fullført bachelorgrad i utøvende folkekunst. Det å få bedømmelser på eget arbeid og det å se andre bli bedømt – og ikke minst det å merke hvordan de som stod for bedømmingen forholdt seg til ord som kunst og kunstner, gjorde at jeg ble spesielt interessert i kunstbegrepet og hva det egentlig innebærer. Møtet med Duchamps institusjonskritikk ble en viktig inspirasjon til et dypere dykk i problematikken.

Takk til familie og venner for gode samtaler og støtte gjennom denne lærerike berg- og dalbanereisen. Takk også til veilederen min, Bente Larsen, for konstruktive råd.

Eventuelle feil og mangler har jeg likevel bare meg selv å takke for.

Hanto i juni, 2015

Brynhild Hardang Hanto.

Innhold

1. Innledning.....	1
1.1. Formål	1
1.2 Forskningsspørsmål.....	1
1.3 Teori og metode	3
1.4 Eksisterende forskning	4
1.5. Struktur	5
2. Teoretiske utgangspunkter.....	5
2.1. Kunstbegrepet	5
2.2 Arthur Dantos kunstverden.....	6
2.3. Bourdieus kunstfelt	15
3. Metode og tilnærming.....	28
3.1. Teorianvendelse	28
3.2. Tilnærming	30
4. Drøfting.....	43
4.1. Innledende refleksjoner	43
4.2 Hvem kaller hva for kunst og hvorfor?	46
5. Sammenfatning.....	58
5.2. Vyer om videre arbeid.....	59
Litteratur.....	i
Vedlegg.....	Feil! Bokmerke er ikke definert.

1. Innledning

Dette masterprosjektet utforsker grensene mellom hva ulike teoretikere hevder er kunst og ikke-kunst. Undersøkelsen fokuserer på deler av diskursen rundt kunstbegrepet, med henblikk på premisser og begrunnelser for å forsøke å forstå hvorfor svarene varierer. Sosiologisk og institusjonsteoretisk tilnærming til begrepet kunst blir prøvd ut, og likeledes grensene mellom hva som defineres som kunst og hva som ikke blir det.

1.1. Formål

Prosjektets formål er å undersøke hvorfor noen kaller noe for kunst i motsetning til noe som ikke anses som kunst. Verktøyene i undersøkelsen er aboutness-teorien til Danto og feltteorien til Bourdieu, som anvendes i en drøfting av en samtidig visuell praksis. Eksempelet som er valgt til dette er altså en kontroversiell og paradoksal estetisk praksis som utfordrer de dominerende kunstbegrepene: graffiti. Denne utfordringen kommer likevel ikke fra graffitiutøverne selv. De er indifferente til spørsmålet om 'kunst', siden 'kunst' ikke angår dem. Utfordringen kommer fra graffiti-handlingen og fra hvordan den også lever sitt eget liv utenfor utøvernes makt, når handlingen og det synlige merket etter den er lagt åpent fram for verden utenfor graffiti-verdenen.

1.2 Forskningsspørsmål

1.2.1 Tema

Temaet for oppgaven er samtalen om kunstbegrepet, og sortering i og vurdering av diskurser rundt kunstbegrepet. Temaet er hvordan ulike samtaler gjør objekter til kunst – eller sagt med andre ord, hvordan samtalen resulterer i en kategorisering av objekter i kunst og ikke-kunst. Kategoriseringen av estetiske objekter er også en del av kunsthistoriefagets utvikling og selvforståelse, og kunstens kontinuerlige definisjonsprosess er et produkt av dette, som også kan kalles en diskursproduksjon. Dette gir grunn til å spørre om denne definisjonsprosessen også inneholder selvoppholdende interesser innen kunsthistoriefaget.

Det er i alle fall og tydeligvis ulike idealer og verdier som styrer de ulike posisjonene som aktørene med sine teorier skaper, inntar og forlater i en bevegelse som kan oppfattes som repeterende og bølgepreget. Hvordan kan disse idealene og verdiene i så fall beskrives og forstås?

Graffiti er et fenomen som med rette eller urette har falt utenfor de definisjonene av kunst som i sine variasjoner har vunnet fram i kampen om konsensus i kunstverdenen. Hvorfor kanskje med rette? Vel, graffiti er i dominerende grad omtalt av kriminologer, ikke kunsthistorikere. Graffiti er langt mer omtalt som kriminell adferd enn som estetisk ytring. Graffiti lar seg ikke omsette i et marked, og har som enkeltverk mikroskopiske sjanser til å bli udødeliggjort eller få sin estetikk omsatt i økonomisk verdi. Hvorfor kanskje med urette? Som estetisk eller kunstnerisk ytring skiller ikke graffiti seg prinsipielt fra andre mer aksepterte kunstformer som performance, videokunst og visse former for installasjonskunst. Graden av flyktighet kan variere, men likheten ligger i at den estetiske eller kunstneriske ytringen ikke kan oppbevares og gjenskapes gang etter gang like lett som en konvensjonell kunstgjenstand.

Utgangspunktet for undersøkelsen blir det nesten banalt selvsagte, det grunnleggende relasjonelle: Ingenting av det som *er* kan omtales meningsfullt uten at det blir forstått i sin kontekst, i lys av det det *ikke* er. Derfor kan for eksempel graffiti i ett perspektiv kalles *kunstens ikke-het*, trolig desto mer fordi det er en estetisk ytring, og ikke et hvilket som helst annet objekt som kunsten ikke ville ha behov for å avgrense seg fra.

1.2.2. Overordnede spørsmål

Hvordan kan vi forstå kunst og kunstverdenen gjennom å se på hva som er i, på og utenfor de teoretiske avgrensningene til Danto og Bourdieu? Kan noe være både kunst og ikke-kunst, eller utelukker det ene det andre? Kan analysene til Bourdieu og Danto kaste lys over praktiseringen av en estetisk praksis som graffiti? Hva er forskjellen på graffiti og gallerikunst? Kan graffiti-kulturen sees som en parallell kunstverden¹ eller autonomt kunstfelt² satt opp mot kunstbegrepet?

Må kunst kunne eies for å være kunst? Og kan vi snakke om en annen form for kapital enn den økonomiske? Fordrer en rik kunstopplevelse en grunnleggende før-forståelse av en gitt kunstverdens historie, tradisjon og interne regler?

Dette samler seg i følgende hovedspørsmål:

¹ Arthur C. Danto, "Kunstverdenen (1964)," (Oslo: Universitetsforl., 2008).

² Pierre Bourdieu og Randal Johnson, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, overs. C. DuVerlie, *The field of cultural production: essays on art and literature* ([New York]: Columbia University Press, 1993).

Med bakgrunn i teoriene til Danto og Bourdieu, og eksemplifisert med graffiti, – hvem kaller hva for kunst, og hvorfor?

1.3 Teori og metode

Forskningsspørsmålet forsøkes belyst ved å anvende forklaringsmodellene til mitt valg av teorier, Dantos og Bourdieus. Metoden som er benyttet har en tydelig teoretisk forankring, og utgangspunktet er derfor ikke empirisk materiale som ett eller flere konkrete kunstverk. Graffiti er et eksempel på et estetisk uttrykk i kunstverdenens grenseland. Graffiti er ikke et selvsagt eksempel, men har tidligere vært lite behandlet av kunstvitere.

Mitt prosjekt er altså å forsøke å finne en måte å anvende ulike modeller på et estetisk uttrykk som tradisjonelt ikke blir behandlet av kunstverdenen. Grunnlaget for å velge Danto er at han er en av dem som introduserte begrepet om og betydningen av *kunstverdenen*, samtidig som han representerer en av de ledende kunstteoriene. Videre kan han tolkes som en av dem i kunsthistorien som har konstruert et stilmønster for dannelsen av hvordan noe blir definert som kunst, og hvem som i så måte har den grunnleggende kunnskapen som er nødvendig for å kunne definere noe som kunst. Han definerer i dette stilmønstret hvem som har kunstnerisk autoritet til å bidra til det estetiske kunstneriske prosjektet. Kunstsosiologien til Bourdieu bringer inn en kartlegging av interesser, posisjoner og posisjoneringer i et kunstfelt styrt av maktkamper, og kunst blir behandlet som en del av samfunnets strukturer. Teorien synes godt anvendbar til å belyse oppgavens problemstilling.

I ett perspektiv beveger kunstspråket seg i et spenningsfelt mellom ideen om *den autentiske kunsten*³, der utøverne har en tendens til å se økonomisk fiasko som en kunstnerisk dyd, og økonomisk suksess som beviset for dårlig og korrumpert kunst, ødelagt av markedsøkonomien.⁴ Kunst produseres etter dette gjennom elites kunstpraksiser, og maktposisjonen en har i kunstfeltet påvirker hvordan den produserte kunsten blir definert og behandlet i og utenfor kunstverdenen.

Hos Bourdieu kan det virke som om agentene i kunstfeltets dominante posisjoner har autoritet til å forvalte varianter av et relativt og diskutabelt kunstbegrep, men denne definisjonskampen

³ Eksempelvis beskrevet i Paul Verlaines berømte *Les poètes maudits* (De fordømte poeter) fra 1884 og 1888 – poeter som er mislykket og bedervet, men kunstnerisk fornyende. Disse var 'dekadente' symbolister som kjempet mot poetiske konvensjoner i Frankrike i 1800-tallets *fin de siècle*-stemning: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud og Stéphane Mallarmé, (utenom Paul Verlaine selv, under anagrammet 'Paul Lelian')

⁴ Beskrevet i Bourdieu og Johnson, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*.

drives også av dem som kjemper om de dominante posisjonene. Objektet blir tillagt både symbolsk og økonomisk verdi når det inkluderes og blir en del av det aktuelle kunstbegrepet. Ifølge Bourdieu handler kunst om en kollektiv tro på at det er kunst, slik også språket fungerer. Han sier at "The work of art is an object which exists as such only by virtue of the (collective) belief which knows and acknowledges it as a work of art."⁵

Kunstmarkedet omsetter kunst til økonomisk og kulturell kapital, og kunst kan fungere som en markør for sterk kjøpekraft og sosial status. I diskusjonen av dette vil graffiti fenomenet bli trukket fram som eksempel på et visuelt uttrykk som ser ut til å utelukke den etablerte galleripraksisen i kunstverdenen, og gjør seg utilgjengelig for et kunstmarked ved å avvise verkets bytteverdi.⁶

I metodekapittelet vil slike spørsmål bli behandlet mer inngående.

1.4 Eksisterende forskning

Flere kunstvitere, kunstkritikere og kunstfilosofene har tatt for seg hva som er kunst og hva som ikke er kunst. Det kan virke som om et av de viktigste kunstspørsmålene på 1900-tallet og i dag har vært "Er det kunst?"⁷ Ifølge Carroll har det vært tre dominante *kunstteorier* fra midten av 1900-tallet og fram til i dag. I institusjonsteorien til George Dickie⁸ blir det formulert et kunstbegrep som krever at noe må ha blitt tatt opp i kunstverdenen *av* kunstverdenen⁹ før det kan betegnes som et kunstverk. Morris Weitz argumenterer i sin "No theory"-teori¹⁰ for at kunst er et *åpent begrep* som dermed ikke kan defineres, og at det som knytter sammen vidt forskjellige produkter og aktiviteter som kalles kunst, er wittgensteinske

⁵ *The field of cultural production: essays on art and literature* ([New York]: Columbia University Press, 1993), s. 35.

⁶ I denne utredningen skilles det mellom graffiti og street art. Street art-kunstnere kommuniserer ut til et publikum, og har ofte kontakter i kunstverdenen. De avviser ikke verkenes bytteverdi. Graffiti er en av fem grunnpillarer i hiphop-kulturen, og utøves ofte i de ufaglærde graffernes nærmiljøer. Verkene produseres for og av graffitiutøvere.

⁷ Holt N. Parker, "TOWARD A DEFINITION OF POPULAR CULTURE," *History and theory* 50, no. 2 (2011): s. 163.

⁸ Dickie, George: "The New Institutional Theory of Art". Edmund Burke et al., *Estetisk teori: en antologi* (Oslo: Universitetsforl., 2008), s. 47-54.

⁹ 'kunstverdenen' har altså to semantiske innhold: 1) verdenen av akseptert kunst og 2) de aktørene som aksepterer hvilken kunst som hører hjemme i 1).

¹⁰ Weitz, Morris: "The Role of Theory in Aesthetics". Burke et al., *Estetisk teori: en antologi*, s. 12-18.

familielikheter.¹¹ Noël Carroll trekker til slutt fram Dantos *aboutness*-teori¹², som vil være den sentrale kunstteorien benyttet i denne teksten.

Etter lanseringen av det anti-essensialistiske perspektivet til Weitz,¹³ ser det ut til at fokuset i stor grad har gått fra å lete etter iboende egenskaper ved kunstobjektene til å vende oppmerksomheten mot ytre eller relasjonelle egenskaper – særlig av det sosiale, historiske eller institusjonelle slaget.¹⁴ Ifølge Lamarque har uttrykket *kunstbegrepets logikk* vært toneangivende for den analytiske tilnærmingen til kunstfilosofi.¹⁵ Ekskludering av enkelte visuelle uttrykk og samfunnsgrupper forutsettes rent logisk og metodisk i konstruksjonen av en kanon, slik vi kjenner begrepet innen de fleste kunstarter. Danto hevder at kunstverdenen avgrenser seg fra den virkelige verdenen og at “The Artworld stands to the real world in something like the relationship in which the City of God stands to the Earthly City.”¹⁶

1.5. Struktur

Oppgavens videre gang blir slik:

Det vil først være nødvendig å gjøre kortfattet rede for kunstbegrepet. Deretter kommer innføringer i de delene av Dantos og Bourdieus teorier som er mest relevant for problemstillingen. Metode og tilnærming vil deretter ta for seg hvordan teoriene nærmere kan relateres til det overordnede spørsmålet, sammen med at det blir gjort rede for graffiti som metodisk tilnærming. I drøftingskapitlet blir trådene trukket sammen for å vurdere utbyttet av hovedteoribruken og andre teoretiske perspektiv som er trukket inn underveis, stadig med sideblikk til graffitieksempelet. Til slutt vil sammenfatningen presentere hva undersøkelsen har munnet ut i av mer eller mindre godt grunngitte svar på hovedspørsmålet.

2. Teoretiske utgangspunkter

2.1. Kunstbegrepet

¹¹ Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology* (Malden, Mass.: Blackwell, 2004), s. 9.

¹² Noël Carroll, *Beyond aesthetics: philosophical essays* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001), s. x.

¹³ Weitz, Morris: "The Role of Theory in Aesthetics" (1956). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 12-18.

¹⁴ *Ibid.*, s. 9.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Arthur Danto "The Artworld" (1964). *Ibid.*, s. 33.

Kunstbegrepet er i denne teksten en betegnelse på kunstdefinisjoner innen ulike kunstvitenskapelige diskursarenaer. Kunstbegrepet har en lang virkningshistorie, og denne historien er et produkt av ulike diskurser. En relativt inkluderende beskrivelse av begrepet i vår sammenheng er at det oppstår som et resultat av samtaler eller kamper som fører til konsensus i en kunstverden eller et kunstfelt. Kunstbegrepet blir følgelig en betegnelse på den semantiske forståelsen av *kunst* som utøves i kunstinstitusjonen.

2.2 Arthur Dantos kunstverden

Den amerikanske kunstteoretikeren og kunstkritikeren Arthur Danto (1924-2013) er av de aktørene innenfor kunstvitenskapen som forsøker å finne ut av hvem som kaller hva for kunst og hvorfor. Mange anser tre verker som sentrale i hans tanketrikologi, henholdsvis *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) og *After the End of Art* (1997).¹⁷

Danto ga seg blant annet ut på å undersøke hvorfor og hvordan kunst har en historie.

Tradisjonelt har det overordnede forskningsspørsmålet her vært å forsøke å finne ut noe om hvordan kunsthistorien kan sies å ha en indre form eller struktur, sier Jonathan Gilmore i forordet til boken fra 1986.¹⁸ Dantos teori er, ifølge Tiziana Andina, et storslått system som foregir å kunne finne den nøyaktige innretningen av alle tings totalitet, altså også inkludert kunst, må vi legge til. Danto diskuterer vår måte å vite noe på, vår måte å konstruere representasjoner fra fortiden på, og vår måte å handle på.¹⁹

Ifølge Danto er kunst grunnleggende kunsthistorisk.²⁰ Et kunstverk er innhyllet i kunstteorier og nyere og eldre kunsthistorie, hvor kunstneren har forsøkt å rense ut elementer av alt dette i kunsten sin. Som en følge av dette tilhører hans kunstverk denne atmosfæren og er en del av denne historien, på tross av og på grunn av forsøksvise negasjoner (utrensinger). Den abstrakte kunstnerens identifisering av hva han har skapt, blir derfor logisk avhengig av de teoriene og den historien han har forkastet. Kunstverket blir med andre ord negativt avhengig av den tradisjonen kunstneren prøver å identifisere det vekk fra. Oppsummert i en av Dantos

¹⁷ Arthur C. Danto, Tom Huhn, og Greg Horowitz, *The wake of art: essays : criticism, philosophy, and the ends of taste* (Amsterdam: G+B Arts International, 1998), s. xii.

¹⁸ Arthur C. Danto, *The philosophical disenfranchisement of art* (New York: Columbia University Press, 2005), s. ix.

¹⁹ Tiziana Andina, *Arthur Danto: philosopher of pop* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2011), s. 6.

²⁰ Arthur C. Danto, *What art is* (New Haven: Yale University Press, 2013), s. 134.

ikoniske satser: "To see something as art requires something the eye cannot descry – an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld."²¹

For å vite om en står overfor kunst, må en vite noe om nyere kunsthistorie, og være i stand til å delta i de løpende definerende teoretiske diskusjonene.²²

Danto kom fram til at det er teorien som bringer objektet "up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is [...] Nor would these things be artworks without the theories and the histories of the Artworld."²³

Det var gjennom sin analyse av pop-kunsten at Danto oppdaget et viktig kunstfilosofisk spørsmål: Hva utgjør forskjellen på et kunstverk og et ikke-kunstverk, når de ser helt like ut? – Eller «*has the whole distinction between art and reality broken down?*»²⁴ Han påpeker at en med det blotte øye ikke kan se hva som er forskjellen på Warols Brillo-boks og den masseproduserte Brillo-boksen. I dag er det ikke like lett å se forskjell på hva som er i en kunstverden og det som kun er hverdagslige objekter, kun i visuelle termer.²⁵ Hans teori blir et forsøk på å forstå den innrammede "verdenen" som produserer kunstideen. Når Danto sier at det å se kunst krever "noe som øyet ikke kan nedvurdere" [sic]²⁶ (se originaluttrykket ovenfor) for å kunne oppdage og skille det fra andre objekter, så bruker han Warhols verk som eksempel.²⁷ Utdfordringen blir å skille vanlige objekter fra kunstverk.²⁸ "To mistake an artwork for a real object is no feat when an artwork is the real object one mistakes it for."²⁹

Danto følger Hegels dialektiske historiefortolkning. I en dialektisk historie vil et visst mønster gjenta seg så lenge visse kausale og antitetiske krefter er operative. Hos eksempelvis Marx er dette et klassekamp-mønster som gjentar seg til klassekonflikten opphører på et tidspunkt i

²¹ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 32.

²² Arthur C. Danto, "From Philosophy to Art Criticism," *American Art* 16, no. 1 (2002): s.15.

²³ Danto, Arthur C., "The Artworld" (1964) Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 33-34.

²⁴ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Ibid., s. 32.

²⁵ Arthur C. Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, vol. 35:44 (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), s. 125.

²⁶ Danto, Arthur: "Kunstverdenen" (norsk oversettelse ved Agnete Øye), Burke et al., *Estetisk teori: en antologi*, s. 307. Her er nok 'skjelne', 'få øye på', bedre som gjengivelse av originalens 'descray' enn oversettelsens 'nedvurdere'.

²⁷ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 32.

²⁸ Danto, *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, 35:44, s. 35.

²⁹ Danto, Arthur C. "The Artworld". Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 29.

framtiden, fordi klassemotsetningene vil dø ut og resultere i et klasseløst samfunn.³⁰ Dette er historiens ende, et resultat av at samfunnet har kommet fram til den absolutte sannhet. Det er likevel ikke en beskrivelse av selve jordens undergang, men av én histories slutt: "If all contradictions are once for all disposed of, we shall have arrived at so-called absolute truth – world history will be at an end. And yet it has to continue, although there is nothing left for it to do – hence, a new, insoluble contradiction."³¹ Dantos teori om kunstverdenen er altså basert på et dialektisk historie- og kunsthistoriesyn, ved et stilmønster (matrix) som gjentar seg og opphører i sannhetens øyeblikk. Sannhetens øyeblikk – og kunsthistoriens ende – oppstår når den sanne karakteren til det kunstfilosofiske spørsmålet er blitt avdekt.³²

Danto mente altså at kunst hadde nådd sin slutt, at vi på et tidspunkt kom til et punkt hvor vi ikke lenger kunne tenke om kunst som før, og at vi samtidig ikke kunne praktisere kunst som vi hadde gjort før. Det var dette som fikk Danto til å lansere ideen om at kunsten hadde nådd sitt endepunkt.³³ Når kunst internaliserer sin egen historie, når den blir selvbevisst om sin egen historie slik den har blitt i vår tid, til de grader at denne bevisstheten om dens historie blir del av dens natur, da er det kanskje uunngåelig at den til slutt blir til filosofi. Og når den gjør det, kommer kunsten til sin avslutning.³⁴

Danto hadde aldri ment at kunsten var *død*, slik han oppfattet at mange hadde tillagt ham. Når han på 80-tallet hevdet at kunsten hadde nådd sitt sluttpunkt, handlet det om at kunsthistoriens *mester-narrativ* hadde tatt slutt.³⁵ Det var altså ikke slik at det ikke kunne være mer kunst, men det som var kunst ville kunne defineres på en annen måte enn i tidligere tider. Det som hadde fått en ende var en historie eller en type historiefortellinger om kunst, og ikke temaet eller gjenstandene som hadde vært behandlet i disse fortellingene.³⁶ Deretter har, etter hans mening, kunst fått en post-historisk karakter.³⁷ Mester-narrativet i kunsthistorien – i Vesten,

³⁰ Arthur C. Danto, *Narration and knowledge: (including the integral text of Analytical philosophy of history)* (New York: Columbia University Press, 1985), s. 2-3.

³¹ Friedrich Engels, *Ludwig Feuerbach and the end of classical German philosophy* (London: Electric Book Co., 2001), s. 14.

³² Arthur C. Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective* (New York: Farrar Straus Giroux, 1992), s. 6.

³³ "Art, Evolution, and the Consciousness of History," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, no. 3 (1986): s. 231.

³⁴ *The philosophical disenfranchisement of art*, s. 16.

³⁵ *After the end of art: contemporary art and the pale of history*, 35:44, s. xv.

³⁶ *Ibid.*, s.4.

³⁷ *Ibid.*, s.21.

men på slutten ikke bare i Vesten – er at det først var en æra av imitasjon, fulgt av en ideologi-æra, fulgt av vår post-historiske æra, hvor ‘alt går’ – «anything goes».³⁸

Ifølge Danto lever og produserer vi innenfor en horisont eller synskrets i en gitt lukket historisk periode. Noen av begrensningen våre er tekniske, vi kan eksempelvis ikke lage data-kunst før oppfinnelsen av datamaskinen. Vi kan på samme måte heller ikke lage kunst på staffeli uten at staffeliet finnes.³⁹

Danto argumenterer altså for at det først er i møte med estetikere, personer som har kjennskap til estetikk, at visuelle uttrykk kan bli bestemt som kunst.⁴⁰ På grunn av begrensningene i de historiske og kulturelle forestillingsevnene våre, vil en mengde med kunstneriske kvaliteter kunne være usynlige for betrakteren inntil de blir frigjort.⁴¹

Danto hevder det er mulig å oppdage at noe er kunst, noe som tidligere hadde en mye mindre opphøyd og mer tvilsom status. Eksempler på dette er mange, og flere kunstverk har for eksempel blitt forflyttet fra etnografiske museer til kunstmuseer. Afrikanske skulpturer ble for eksempel ikke oppdaget som kunst før på 1800-tallet. Verket blir kunst ved at en oppdager det som allerede er der, men som tidligere ikke ble anerkjent – verket blir tillagt mening. Samtidig som Picasso «oppdaget» afrikansk kunst som kunst, utviklet han sin egen kunst på en måte som kunne ligne den kunsten som vekket entusiasme hos ham på det etnografiske museet.⁴² I dag blir det som før var knyttet til det primitive og etnografiske, ansett som høyverdig kunst.⁴³ Det som før var ikke-kunst er i dag blitt kunst.

Danto mener at som det er med skillet mellom kunst og den objektive virkeligheten, det hverdagslige, slik er det mellom kunstverk og gjenstander. Skillet er fullkomment. Hvordan kan vi her legitimere det Picassos kunst lignet på – og som han muligens ble inspirert av – som kunst, og likevel ekskludere det som inspirerte Warhols Brillo-boks som kunst?⁴⁴ Noen afrikanske kunstgjenstander er plassert på historiske museer, andre helt tilsvarende på kunstmuseer. Dette er ikke så helt forskjellig fra å plassere Warhols Brillo-boks i

³⁸ Ibid., s. 47.

³⁹ Ibid., s. 44-45.

⁴⁰ Danto, Arthur C., "The Artworld" (1964), Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 33.

⁴¹ Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s. 89. (Kanskje et godt eksempel, men med dristige antagelser.)

⁴² Ibid., s. 91-93.

⁴³ Ibid., s. 99.

⁴⁴ Ibid., s. 94.

skulpturfløyen på et kunstmuseum og «den ekte» Brillo-boksen i galleriet for industriell design på det samme museet.⁴⁵

Dantos aboutness-teori er en av de dominerende kunstteoriene i vår tid. Etter denne teorien er noe et kunstverk bare hvis det gir mening å stille spørsmål om hva det handler om, og hvis det oppfyller visse andre forutsetninger for sin *aboutness*.⁴⁶ Danto sier det slik: “The artwork is a material object, some of whose properties belong to the meaning, and some of which do not.”⁴⁷

For Danto blir et hverdagslig objekt transformert når det blir kunst. Brillo-boksen-som-kunst blir til. Transformasjonen av det hverdagslige transformerer likevel ikke noe i kunstverdenen, men bringer til bevissthet de strukturene kunst består av.⁴⁸ Brillo-boksen er i og for seg et vanlig objekt, men blir transformert til kunst, og med dette sprenges på en måte grensene til kunsten.⁴⁹

Det kommersielle designet til James Harveys fabrikkproduserte Brillo-boks og Andy Warhols Brillo-boks er ikke visuelt forskjellige *per se*⁵⁰, men snarere *usynlig* forskjellige. Ved å observere dem vil en ifølge Danto måtte gjette forskjellen på dem, og hva som per definisjon for Danto er kunst og hva som ikke er det. Warhols Brillo-boks er *om* noe, det har mening, og denne meningen er materialisert i Warhols kunstverk på grunn av konteksten den blir plassert i og hvor den blir betraktet, om vi følger Danto.⁵¹ Betrakteren må tolke de meningsbærende egenskapene for å fatte den intenderte meningen de materialiserer («grasp the intended meaning they embody»)⁵².

Forstått gjennom logikken til den kunstneriske identifikasjonen, vil det å identifisere et element føre med seg en mengde andre sett med identifikasjoner som er avhengig av dette, (the whole thing moves at once) *helheten beveger seg på én gang*. Ved å gi et kunstverk et navn som ikke er *Untitled/Uten tittel*, gir dette kunstneren en måte å vise hva han legger i verket, og gir på denne måten en struktur på verket han eller hun ser for seg. Dersom det er et

⁴⁵ Ibid., s. 99.

⁴⁶ Carroll, *Beyond aesthetics: philosophical essays*, s. x.

⁴⁷ Danto, *What art is*, s. 38.

⁴⁸ *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), s. 208.

⁴⁹ Andina, *Arthur Danto: philosopher of pop*, s. 115.

⁵⁰ Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s. 5.

⁵¹ *What art is*, s.36-37.

⁵² Danto, *ibid.*, s. 38. Se også Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s. 110.

kunstverk, er det ifølge Danto ikke mulig å se det nøytralt, da dette er det samme som å ikke se det som et kunstverk overhode. Denne strukturen er et system av kunstneriske identifikasjoner som gjennomgår en transformasjon, som samtidig er i overensstemmelse med ulike tolkninger av verket.⁵³

Det å gi et kunstverk en nøytral beskrivelse, er å anse verket som en ting, og derfor ikke som kunstverk. Det er nødvendig at det er en tolkning av kunstverket, i analytisk forstand. Det å se på et kunstverk uten å vite at det er et kunstverk er for Danto som å se på tekst før en har lært seg å lese. Å se det som et kunstverk, er å gå fra det hverdagslige til en verden av mening,⁵⁴ dvs. en meningsverden utenpå, utenom eller parallelt med den hverdagslige.

Danto hevder at hver ny fortolkning innen kunsten er en slags kopernikansk revolusjon, ved at hver tolkning konstituerer et nytt verk, på tross av at objektet som blir nytolket blir værende uforanderlig under transformasjonen. Forskjellen mellom tolkningen og objektet bør ikke automatisk sidestilles med den tradisjonelle distinksjonen mellom innhold og form, men grovt sett kan verkets form være den manipulerede delen av objektet som tolkningen plukker ut. Uten tolkningen vil den delen gli usynlig tilbake til objektet, eller rett og slett forsvinne, fordi den er gitt eksistens gjennom tolkningen. Denne manipulerede delen er omtrent det Danto mener med 'verket', som har sin væren gjennom tolkning (dets *esse* er *interpretari*). At kunstverket vil forsvinne uten tolkningen er likevel mindre oppsiktsvekkende enn Bishop Berkleys tanke om at objektene forsvant om de ikke ble sanset, siden deres *esse* er *percipi*, mener Danto. Ifølge Danto må en være realist om objekter og idealist om kunstverker, og i dette finner vi samtidig den kimen av sannhet som ligger i å si at uten kunstverdenen finnes ingen kunst.⁵⁵

Deler av et kunstverk er ikke på denne måten del av det virkelige objektet, men deler av det virkelige objektet er i likhet med hele objektet en del av kunstverket.⁵⁶ Skal vi forstå dette gjennom Dantos eget eksempel, vil det si at det virkelige objektet (R), som for eksempel Brillo-boksen til Harvey, og andre deler av kunstverket, som for eksempel materialet, begge er deler av Warhols Brillo-boks (A). Likevel er ikke materialet i kunstverket en del av Brillo-boksen til Harvey (R). Danto hevder her at vi med dette kan komme med en omtrentlig generalisering: Kunstverker omfatter tilfeldigvis virkelige objekter (R) som deler av seg selv,

⁵³ *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 115-20.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 124.

⁵⁵ *Ibid.*, s. 125-27.

⁵⁶ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 30-31.

men virkelige objekter (R) kan likevel ikke omfatte kunstverket (A). Dette omtaler Danto som *den kunstneriske identifikasjons «er»*.⁵⁷ Dette er hva som skjer når vanlige objekter blir hevet til kunstsfæren. *Den kunstneriske identifikasjonens «er»* skjer når en påpeker at noe blått er himmelen. På samme måte er dette «er» transfigurativt relatert til *magisk* identifikasjon, når noen sier at en tredukke er en fiende og at en ved å stikke nåler i den påfører sin faktiske fiende noe. Den er *religiøs* identifikasjon når noen sier at en oblat (tynn, sprø kjeks) og vin er [Jesu] legeme og blod, *mytisk* identifikasjon når noen sier at solen er Foibos' stridsvogn, og *metaforisk* identifikasjon når det blir sagt at Juliet er solen.⁵⁸

Ved å godta en identifikasjon framfor en annen, bytter vi faktisk ut en verden med en annen. Den som betrakter et kunstverk må kunne beherske *den kunstneriske identifikasjons «er»* og derigjennom *konstruerer* vedkommende det som et kunstverk. Dersom betrakteren ikke får til dette, kommer han aldri til å se på kunstverker.⁵⁹

Danto hevder at vi ikke kan tillegge verkene eller deres skapere påstander om forestillingsevner uten at vi har kunnskap om hva de mente, eller hvordan verden så ut for dem. Slike gjennomtenkinger er relevante for tolkningsstrukturene, som i hvert fall delvis må styres av hva kunstneren mente om og med verket. Begrensingene i vår tolkning av et kunstverk ligger for Danto i vår kunnskap. Likevel har vi kunstnerens begrensning som spesielle hindre når vi tolker kunstverk.⁶⁰ Kunstnerens kontekst og antatte mening om verket blir dermed betydningsfull. Om argumentet skal holde, det som går ut på at begrensningene til vår kunnskap er begrensningen til vår tolkning, kan en kalle et kunstverk for hva en vil, men en kan ifølge Danto ikke tolke det som en vil.⁶¹

Et kunstverk uttrykker for Danto noe ved sitt innhold som er i kontrast til vanlige representasjoner. Samtidig kan vi kanskje tenke oss at et kunstverk, i tillegg til å være om det som det *er*, også er om det som det *ikke er*. Alt er avhengig av hva det *ikke er*, som vi også skal se hos Bourdieu. Kunstverkene er komplekse ved at de semantisk innlemmer i seg selv en hårfin bit av selv-referanse. Kunstverk er på denne måten alltid om kunst og derfor om seg selv, og har derfor behov for begrepet kunst for at de skal kunne eksistere. Om kunst er representasjonelle kategorier eller kvaliteter av representasjoner, vil det innenfor Dantos

⁵⁷ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Ibid.

⁵⁸ Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 125-28.

⁵⁹ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 30-31.

⁶⁰ Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 129-30.

⁶¹ Ibid., s. 131.

rammeverk ikke være mulig å forstå kunstverdenen gjennom å omtale kunst som imitasjoner av virkeligheten – «imitation theory of art».⁶²

Idealet med selv-gjennomsiktig kunst er ganske eldgammelt. Det er for eksempel den mimetiske kunstteoriens drøm at verket skulle presentere for øyet eller øret kun det som ville blitt presentert for dem av det imiterte objektet. En slik presentasjon bagatelliserer forskjellen mellom virkeligheten og kunsten, og illusjonen blir på denne måten ikke bare en mulighet, men et mål i seg selv.⁶³

Ifølge Danto er kunstverdenen definert av en stadig pågående samtale eller dialog mellom kunstverdenens medlemmer. Medlemmene av kunstverdenen er medlemmer fordi de vet noe om kunsthistorien og om kunstens stilling i samtiden.⁶⁴ Det er teorien som bringer kunstverket inn i kunstverdenen, og som slik genererer kunst.⁶⁵ Medlemmene i Dantos kunstverden er dem – eller det – som blir omtalt i kunstens historie av mennesker som deltar (og hele tiden produserer nye historier) i dialogen rundt og i kunstverker og kunstteorier.⁶⁶ Hva som er kunst og hvorfor, dannes av de menneskene som befinner seg i kunstverdenen, og som har en iboende kunnskap om hva som er kunst og hva som ikke er kunst. De som er i denne verden blir på denne måten innehavere av definisjonsmakten. Dantos kunstverden blir dermed som en kan se det på moderne kunstmuseum. I The Museum of Modern Art i New York har de ganske klart definert betingelsene rundt kunstverkene i relasjon til muséet. Kunstobjektene befinner seg i hvite gallerier, med hvite spotter og diskrete merkelapper, med polerte gulv og beskyttet av vakter som er kunstnere i forkledning med behov for å tjene til livets opphold. Gallerier som dette blir avskjermet fra den virkelige verden, og verkene befinner seg dermed innenfor en ramme hvor atmosfæren er karakterisert av 'ren kunst', i en verden av kunst.⁶⁷ Kunstteori er så kraftfull at den løsriver objekter fra den virkelige verden, og gjør dem til deler av en ulik verden, en kunstverden, en verden av *tolkede ting*.⁶⁸

⁶² Ibid., s. 148-52.

⁶³ *The philosophical disenfranchisement of art*, s. 24.

⁶⁴ *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life* (New York: Columbia University Press, 2007), s. 356.

⁶⁵ Danto, Arthur C., "The Artworld" (1964), Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 33. Se også Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 135.

⁶⁶ Danto, Arthur C., "The Artworld" (1964) Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 34.

⁶⁷ Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s.158.

⁶⁸ *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 135.

Når vi skal skille kunstverk fra representasjoner som tilfeldigvis ligner dem, men som ikke deler deres status, introduserer Danto *retorikk, stil og uttrykk* som begreper som kan bringe oss nærmere en definisjon av kunst. *Uttrykk* er det begrepet som for Danto er mest relevant for kunstbegrepet. At kunst *er* uttrykk, har tross alt gått for å være en forsøksvis kunstdefinisjon. Noe kan ikke være et kunstverk om det ikke uttrykker noe. Retorikk og stil har visse felles egenskaper med uttrykk, som det derfor ville være fordelaktig å identifisere nærmere.⁶⁹ *Retorikk* omhandler forholdet mellom representasjon og publikummet. *Stil* gjelder forholdet mellom representasjon og den som utfører representasjonen. I begge tilfeller, slik som det i høy grad gjelder for *uttrykk*, er det slik at egenskapene til representasjonen ikke gjennomtrenger innholdet. En stiltradisjon vil ikke bare ha sin egen karakter, men også sitt eget særpreg fra hånden som formidler den. Stilen blir på denne måten som en autograf, for eksempel vil Rembrandts strek bli hans signatur.⁷⁰

Stilstrukturen er som en personlighetsstruktur. Det å lære å gjenkjenne en stil er ikke alltid en enkel klassifikasjon. Det å lære å gjenkjenne en stil er som å lære å gjenkjenne en persons væremåte eller personlighet. Ved å tilskrive en person et verk, gjør vi noe så komplekst som å tilskrive en person en handling uten å være sikker på at vedkommende er rett opphavsperson.⁷¹

Danto hevder at i dagens kunstverden er det ikke alltid like enkelt å skille kunstverker fra hverandre, selv om en behersker det kunstneriske språket. Kunstneriske områder opprettes som kunstneriske gjennom kunstteorier, men i tillegg hjelper disse teoriene også til med å skille hva som er kunst fra hva som ikke er det, noe som i sin tur gjør kunst mulig.⁷² Danto konstruerer derfor et stilmønster som skal forklare hvordan kunst gjøres mulig gjennom teorikunnskap om de ulike stilmulighetene, og beskriver hvordan disse teoriene forholder seg til hverandre. Når en kunstner kommer med en innovasjon, så introduserer han eller hun en ny stilmulighet. Ifølge logikken i Dantos stilmønster blir denne stilen kunstnerisk relevant for all malerkunst. På denne måten så utvider hele stilmønsteret seg. Grunnen til dette er at når en ny stil blir relevant for kunstneren, så blir også ikke-stilen det, og dermed blir stilen og ikke-stilen kunstnerisk relevant for alle. Ved at de tilgjengelige stilalternativene fordobles utvides

⁶⁹ Ibid., s. 165.

⁷⁰ Ibid., s. 198.

⁷¹ Ibid., s. 207.

⁷² Danto, Arthur: "The Artworld" (1964). Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 28.

dermed det teoretiske vokabularet som muliggjør en stil. Kunstnerens stilinnovasjon kommer først til uttrykk i kunstverdenen som en ny forskjell – en ny teori.⁷³

Ifølge Danto blir kunstopplevelsen til den personen som erfarer kunstverket rikere og mer kompleks i takt med økningen i variasjon av de kunstnerisk relevante mulighetene i stilmønsteret, noe som vil si økende kjennskap til og erfaring med andre medlemmer av kunstverdenen.⁷⁴ Dantos stilmønster er en måte å forklare hvem som har grunnlag for å si noe om hva som er kunst og hvorfor det er kunst.⁷⁵ Desto mer kjennskap du har til alle variablene, stilmulighetene, desto større vokabular har du som kunstner eller kunstbetruker. Ifølge Danto inntar altså kunstnere de posisjonene som er blitt åpnet ved å legge til en ny rekke stilmuligheter, og for dem som ikke kjenner til stilmønsteret er det omtrent umulig å gjenkjenne visse posisjoner som opptas av kunstverker. Det er dette Danto mener når han sier at disse tingene ikke ville vært kunstverker uten kunstteoriene og historiene til kunstverdenen, og når han sier at det er teoriene som gjør kunstverker mulig.⁷⁶ Sett fra Dantos perspektiv er kunstverdenen det stedet hvor kunstens idé produseres. Kunst er på en måte kunstteorien, altså er det objektets *aboutness* som er kunstverket.

Kunst blir forklart gjennom materialisert mening. På slutten av livet (i 2013) sier Danto at han har bestemt seg for å «enrich my earlier definition of art» ved å støtte seg til Descartes og Platon. Danto forsøker seg på å se kunst som *wakeful dreams*, for å på denne måten å fange det universelle i kunsten: Drømmer er universelle siden alle drømmer. Han hevder at disse våkne drømmene blir til ved det som er tilsynekomster, og at dette må være tilsynekomster av ting i verden. Disse våkne drømmene har en fordel framfor vanlige private drømmer, da denne typen våkne drømmer kan deles i et offentlig rom – kunst er våkne drømmer som kan deles.⁷⁷

2.3. Bourdieus kunstfelt

Sosiologen Pierre Bourdieu (1930-2002) utarbeidet en teori med begreper til å analysere hvordan kunstfeltet fungerer. Han etablerte en feltteori der også kunstbegrepet og

⁷³ Danto, Arthur: "Kunstverdenen". Burke et al., *Estetisk teori: en antologi*, s. 310. Se også om 'a style matrix' i: Danto, Arthur C. "The Artworld". Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*.

⁷⁴ Danto, Arthur C., "The Artworld" (1964) *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*, s. 34.

⁷⁵ Danto, Arthur C. "The Artworld". Ibid.

⁷⁶ Danto, Arthur C. "The Artworld". Ibid.

⁷⁷ Danto, *What art is*, s.48-49.

kunstverdenen kunne behandles funksjonelt mer enn ontologisk. I denne teorien innehar kunsten og dens agenter ulike posisjoner – som i sin tur definerer kunstens stilling i et universelt perspektiv. *Kultur* er sentralt i Bourdieus definerer av utdanningsinnhold i de utdanningssosiologiske prosjektene (f.eks. *Homo Academicus*⁷⁸ og *La Noblesse d'état*⁷⁹), og han argumenterer for at utdanning og kultur må sees som to sider av samme sak. I *L'amour de l'art*⁸⁰ tar han for seg franske vaner ved galleri- og museumsbesøk gjennom blant annet studier av franske studenters kulturelle praksiser og smak.

Et gjengangertema hos Bourdieu er *distinksjon* og de prosessene som kjennetegnes av samfunnsmessig reproduksjon av denne distinksjonen. Distinksjon vil her si både det å skille mellom ulike ting, og det å skille ut slikt som kvalifiserer for å bli regnet for god smak. Mer om denne tvetydigheten i den franske bruken av ordet litt lenger nede.

Bourdieu teoretiserer rundt ulike former for maktdynamikk, med et særlig fokus på videreføring av makt og klarlegging av de endringsprosessene som ligger bak sosiale posisjoner. Inkludert i dette er det som kan omtales som kunstverdenen. Hos Bourdieu blir makt, nytte og interesse mer relevant i analysen av fenomener i kunstverdenen, enn vurderinger av kunst i og for seg. Han tar for seg det strukturelle forholdet som oppstår i sanseaktivitetene til ulike individer, med deres spesifikke forutsetninger og i de *organiserende* samfunnsstrukturene hvor sanseaktivitetene oppstår, som Grenfell og Hardy skriver.⁸¹ Bourdieu er preget av den franske neomarxistiske og strukturalistiske tradisjonen fra 1960-tallet, som han både kritiserer og langt på vei følger, skriver van Maanen.⁸²

Vi vil gå litt nærmere inn på Bourdieus tenkning for å se om og i hvor stor grad hans teorier kan være til nytte i arbeidet med spørsmålet etter *hvem kaller hva for kunst og hvorfor*. Siden denne tenkningen svært tydelig er utviklet ut fra franske og endog parisiske forhold, vil også andre forskeres lesninger av Bourdieu trekkes inn; – særlig lesninger der Bourdieu er forsøkt applisert på kunstverdenen fra nye vinkler.

⁷⁸ Pierre Bourdieu, *Homo academicus* (Cambridge: Polity Press, 1988).

⁷⁹ *The state nobility: elite schools in the field of power* (Cambridge: Polity Press, 1996).

⁸⁰ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, og Dominique Schnapper, *The love of art: European art museums and their public* (Oxford: Polity Press, 1991).

⁸¹ Michael Grenfell og Cheryl Hardy, *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts* (Oxford: Berg, 2007), s. 27.

⁸² Hans van Maanen, *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009), s. 53.

Ifølge Bourdieu kan kulturell praksis og konsum forstås ut fra sosiale forskjeller i en klassestruktur. I undersøkelsen *La Distinction*⁸³ fra 1979 publiserer Bourdieu en sosiologisk studie av smak, og dermed behandler han også indirekte kunstbegrepet i vid forstand.

Dag Østerberg gjør i sin innledning til den norske oversettelsen fra 1995 av det berømte verket rede for den dobbeltbetydningen *distinction* har på fransk:

For det første går det på å lage eller se forskjeller, som når vi snakker om å gjøre en distinksjon mellom to begreper eller ting. For det andre går det på det som på norsk kalles 'distingverthet', det å skille seg ut fra andre på en bestemt måte. Åpenbart henger disse to betydningene av ordet sammen, den distingverte er en som forstår å lage distinksjoner, selv om dét ikke er nok til å være distingvert.⁸⁴

I *Distinksjonen* dreier det seg nettopp om spillet mellom de to betydningene av ordet *distinksjon*, sier Østerberg.

Bourdieu kartlegger sammenhenger mellom estetiske dommer og sosiale posisjoner, og forsøker å konstruere en egen logikk i kulturelle goders økonomiske system. Bourdieu forsøker å avgrense og bestemme hvilke forhold som ligger til grunn for produksjonen av de kulturelle godenes forbrukere, og disse forbrukernes smak. Samtidig beskriver han "de ulike måtene de kulturelle godene som til enhver tid anses som kunstverk kan tilegnes på"⁸⁵, ved å kartlegge samfunnsforhold og mekanismer som fører til at én bestemt vurdering kan fastsettes som den legitime.⁸⁶ Han argumenterer for at kunstnerisk preferanse korrelerer med sosial posisjon, og at *kulturell kapital* er en betydelig faktor i sosial mobilitet. Bourdieu konsentrerer seg om det kulturelle konsumet, men han har også viet mye arbeid til den bredere diskusjonen rundt kunstnerisk praksis, som Grenfell og Hardy påpeker.⁸⁷ Kunst plasseres for Bourdieu innenfor rammen av kulturproduksjon og kunstverk vurderes som legitime eller ikke gjennom den posisjon kunstverket blir plassert i av agentene. Hva som er kunst og ikke-kunst avgjøres av individene i et gitt samfunn.

Bourdieu's hovedverk innen studiet av kulturproduksjonsfeltet er *Les règles de l'art*⁸⁸ (1992). Kjetil Jakobsen skriver at Bourdieu's teoretiske framstilling av sin feltteori i dette hovedverket

⁸³ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Le sens commun (Paris: Editions de Minuit, 1979).

⁸⁴ Dag Østerberg i: Pierre Bourdieu et al., *Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, vol. nr 9, La distinction critique sociale du jugement (Oslo: Pax, 1995), s. 11f.

⁸⁵ Pierre Bourdieu et al., *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Oslo: Pax, 1995), s. 44.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Grenfell og Hardy, *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*, s. 2.

⁸⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Libre examen (Paris: Seuil, 1992).

er “ei heltefortelling om en kollektiv frigjøring fra maktfeltene”, samtidig som den er Bourdieus kritikk av det litterære og kunstneriske feltets mangel på selvrefleksjon i forhold til sin egen sosiale logikk.⁸⁹

I *Distinksjonen* tar Bourdieu for seg *generell* kulturell kapital, til forskjell fra hovedtematikken i *Les règles de l'art*⁹⁰ (1992), der det handler om den spesifikt estetiske kapitalen. I *Les Règles de l'art* bruker Bourdieu Gustave Flaubert (1821-1880) som eksempel på en ideell kunstner, med utgangspunkt i hvordan den franske forfatteren opererte i miljøet og karakteriserte sine egne verker. Bourdieus hensikt med dette er å gi en framstilling av hvordan kunstmarkedet opererer, og hvordan de forskjellige kunstfeltene kan karakteriseres. Analysene hans av kulturproduksjonsfeltet undersøker hvordan kunstnere, forfattere, kuratorer og gallerister deltar i en slags symbiotisk praksis seg imellom, og finner at helheten utgjør det vi kaller “kunst”.⁹¹

Bourdieu fokus ligger i hovedsak på kulturpraksisens sosiale kontekster, altså det som mer konkret faller inn under kunstsosiologien. Gjennom en forelesningsrekke og en påfølgende artikkelserie som ble utgitt i samlingen *The Field of Cultural Production*, demonstrerer han hvordan feltlovene fungerer innenfor kunstverdenen, bl.a. ved å jamføre med mekanismer på det litterære feltet i Frankrike på 1800-tallet. De ‘dekadente’symbolistene på slutten av århundret blir representanter for synet på den sanne kunstneren som skaper autonom kunst utenfor økonomiske interesser og markeder.⁹² Dette representerer en utøvers selvforståelse som er gjenkjennelig hos graffiti-utøvere, som vi senere skal se.

Når Bourdieu studerer et felt, forsøker han å identifisere feltets logikk. Han argumenterer for at det som oppstår i feltet ikke har verdi i seg selv, men øker i verdi fordi det blir tillagt mening som følge av det spesifikke feltets egen logikk. Kulturprodukter, og mer spesifikt kunst, får dermed verdi gjennom sin posisjon i det kulturelle feltet. For Bourdieu er det derfor nødvendig å forstå det som oppstår på feltet symbolsk, og i den forbindelsen opererer han blant annet med ulike former for kapital. Kapital er valuta i ulike kontekster avhengig av hvilke felt en tilhører. Bourdieu mener at ulik kapital har ulik symbolsk verdi. Kapitalen til Bourdieu virker gjennom bekreftelse og anerkjennelse, og den har bare verdi (og er kapital) dersom verdien anerkjennes. Kapitalformene er ulike former for krefter i et felt, og det er den

⁸⁹ Kjetil Jakobsen, "Hvorfor hermeneutikere ikke liker Bourdieu," *Nytt Norsk Tidsskrift* 22, no. 01 (2005): s. 101.

⁹⁰ Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*.

⁹¹ Grenfell og Hardy, *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*, s. 2f.

⁹² Bourdieu og Johnson, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, s. 67.

relative verdien til ulike former for kapital som til enhver tid avgjør hvilke krefter som kan engasjere seg i kampene på feltet.⁹³

Ved hjelp av ulike former for kapital kjemper posisjonstakerne i feltet for en spesifikk symbolsk kapital i form av prestisje innenfor kunstfeltet og en kunstverden. Disse posisjonene er opptatt av agenter som inntar posisjoner ut fra sin *habitus*, som er et produkt av historie som produserer individuelle og kollektive praksiser.⁹⁴ Gjennom *habitus* tar de ulike agentene del i den historien som er objektivert i institusjoner, som for eksempel *kunstverdenen*. *Habitus* gjør det ifølge Bourdieu mulig å innta institusjoner og holde dem i aktivitet.⁹⁵ *Habitus* er nedfelt historie som er internalisert og så glemt som historie innenfor sitt spesifikke felt. Den er det aktive nærværet av hele den fortiden som den er produktet av.⁹⁶ *Habitus* kan således beskrives som et sett disposisjoner, forstått som permanente persepsjons- og evalueringsstrukturer, som bestemmer hvordan mennesker handler. De disposisjonene som er aktive i habitusen er oppnådd gjennom en implisitt eller eksplisitt utdanningsprosess, og det er dette som er akkumuleringen av kulturell kapital.

Capital is accumulated labor (in its materialized form or its 'incorporated', embodied form) which, when appropriated on a private, i.e., exclusive, basis by agents or groups of agents, enables them to appropriate social energy in the form of reified or living labor.⁹⁷

Bourdieu bruker begrepet "symbolsk kapital" for å betegne verdsettingen av de enkelte bestanddelene i feltet, og det er gjennom symbolsk kapital at feltets prosesser opererer. Symbolsk kapital kan for eksempel være oppsamlet prestisje eller ære. Den mest materielle formen for kapital, den økonomiske, er ikke alltid symbolsk. Den betegner finansiell rikdom eller eiendom i form av eksempelvis penger, aksjer og eiendom. Den kulturelle og den sosiale kapitalen er imidlertid alltid symbolsk, fordi disse formene for kapital alltid tiltrekker seg anerkjennelse for verdi fra andre posisjonsinnehavere innen et gitt felt.⁹⁸

Kulturell kapital er betegnelsen på en symbolsk verdsett utrustning og holdning, som individer opparbeider seg gjennom oppvekst og utdanning. Den kommer både i form av materielle gjenstander som bøker og hus, og i form av symbolske goder med bruks- og

⁹³ Pierre Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field* (Cambridge: Polity Press, 1996), s. 215.

⁹⁴ Pierre Bourdieu og Richard Nice, *The logic of practice* (Oxford: Polity Press, 1990), s. 54.

⁹⁵ *Ibid.*, s. 57.

⁹⁶ *Ibid.*, s. 56.

⁹⁷ Bourdieu, Pierre: "The Forms of Capital" (1986) Timothy Kaposy og Imre Szeman, *Cultural theory: an anthology* (Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2011), s. 81.

⁹⁸ Bourdieu og Nice, *The logic of practice*, s. 119ff.

bytteverdi, som kunnskap, språk, mestring av sosiale koder og andre kulturelle tilegninger, som utdanning og faglige kvalifikasjoner. Den sosiale kapitalen viser til det nettverket av sosiale relasjoner som et menneske bygger opp, og betegner en tilgang til sosiale nettverk som en får gjennom bruk av kulturell kapital. Sosial kapital er symbolsk fordi du blir verdsatt ut fra hvem du kjenner, og virker som en forsterking av effekten til den økonomiske og den kulturelle kapitalen.⁹⁹

For å forstå kunstverdenen innenfor Bourdieus forståelsesramme blir det nødvendig å se nærmere på det han definerer som *felt* og hvor ting får sin mening og verdi. Bourdieu framstiller *feltet* i sin feltteori som en struktur av relasjoner og kamp mellom agenter. Det er stedet for kamper mellom innehavere av forskjellig makt der innsatsen handler om endring eller konservering av den relative verdien av forskjellig slags kapital.¹⁰⁰ Agentene med et fullstendig monopol på spesifikk kapital har en tendens til å bruke konservative strategier, mens nykommere bruker subversive strategier. Bourdieu påpeker at feltene bare fungerer dersom individene er klare til å spille spillet, og er utrustet med den passende habitusen, altså anerkjennende kunnskap om de iboende feltlovene og det som står på spill i feltet. Bak all motstanden i feltet gjemmer det seg en kompleksitet som er basert på en felles og delt interesse i feltets eksistens og i det som er verdt å kjempe for i feltet. Et av de mest sikre tegnene på at et felt er i funksjon, er tilblivelsen av biografer, kunst- og litteraturhistorikere. Dette er mennesker som har interesse av å vedlikeholde og bevare det som er produsert på feltet, inkludert dem selv. Et annet tegn på at et felt er i funksjon er at det finnes spor av feltets historie i arbeidet og livet til agentene. Felteffekten trer i kraft i det øyeblikket et arbeid og arbeidets verdi ikke kan forstås uten kunnskap om historien til arbeidets produksjonsfelt.¹⁰¹ Her er det som vi ser ikke langt til Dantos forståelse av kunstverdenen. Bourdieu hevder at spørsmål om meningen med og verdien til et kunstverk bare kan finne sine svar i kunstfeltets sosiale historie.¹⁰²

Bourdieu tar i sin sosiologiske felthistorie utgangspunkt i antagelsen om at kunstfilosofi og estetisk teori har tette bånd til institusjonenes historie. Han mener det er tydelig at de teoretiske arbeidene som tradisjonell filosofihistorie behandler som bidrag til kunnskapen om objektet, også er bidrag til den sosiale konstruksjonen av selve realiseringen til dette objektet

⁹⁹ Pierre Bourdieu og John B. Thompson, *Language and symbolic power* (Cambridge: Polity Press, 1991), s. 14.

¹⁰⁰ Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field*, s. 215.

¹⁰¹ Maanen, *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*, s. 61-62.

¹⁰² Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field*, s. 290.

– og dermed av de teoretiske og praktiske betingelsene for objektets eksistens.¹⁰³ Derfor er det for Bourdieu nødvendig å omskrive «den rene estetikkens historie», ved blant annet å vise hvordan filosofer har importert begreper fra teologien inn på kunstområdet. Han viser til ideen om kunstneren som *skaper*, der kunstnerskaperen har fått den nærmest guddommelige egenskapen *fantasi* i gave, og hvordan det har gjort kunstneren i stand til å produsere en unik og autonom annen verden.¹⁰⁴

Et kunstverk er anerkjent og gjenkjent når det er sosialt innstiftet som et kunstverk, ved at det mottas av tilskuere som er i stand til å kjenne og gjenkjenne det som kunst. Siden kunstverker bare eksisterer som symbolske objekter hvis de er kjent og gjenkjent, så må kunstsosiologien ikke bare ta for seg den materielle produksjonen, men også den symbolske kunstproduksjonen: Produksjonen av verkets verdi, som altså er produksjonen av tro på verkets verdi. Derfor må kunstsosiologien ikke bare vurdere de direkte produsentene av verkets materialitet som bidragsytere til produksjonen, men også produsentene av verkets mening og verdi. Verkets menings- og verdiprodusenter innbefatter kritikere, forlag og gallerister – hele den gruppen med agenter hvis kombinerte innsats produserer forbrukere som er i stand til å kjenne og gjenkjenne kunstverkene som sådan.¹⁰⁵ Kunst blir på denne måten kunst gjennom de prosessene som skjer i og mellom de menneskene som er på kunstproduksjonsfeltet.

Bourdieu ser vitenskapen i det litterære og kunstneriske feltet som en form for analytisk «situs», der posisjonene og posisjoneringene er subjektivt definerte av et system av særegenskaper som plasserer dem relativt til andre posisjoner og posisjoneringer. Hver posisjon og posisjonering er avhengig av de andre posisjonene og posisjoneringene i rommet, for i det hele tatt å kunne eksistere og å kunne prege dem som erobrer posisjonene. Dette gjelder for både dominante og ikke-dominante posisjoner i rommet. Feltets eller posisjonsrommets struktur er en fordelingsstruktur av særegenskaps-kapital som styrer suksessen i feltet og innkasseringen av de gevinstene, seirene og den prestisjen det er kamp om.¹⁰⁶ Det *relasjonelle* og *kontekstuelle* er dermed nøkkelaspekter ved feltet og forståelsen av feltbegrepet hos Bourdieu.

¹⁰³ Ibid., s. 294.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 37.

¹⁰⁶ Ibid., s. 30.

Ifølge Bourdieu er de kunstneriske posisjonenes og posisjoneringenes rom uatskillelige rom, samtidig som de er dynamiske kraftfelt eller kampfelt. Rommene er definert ved at de har en bestemt mengde spesifikk kapital – anerkjennelse – til rådighet, og at de samtidig har en bestemt posisjon i fordelingsstrukturen til den spesifikke kapitalen. De sosiale agentene kjemper for enten å konservere eller endre kraftfeltene, og de objektive relasjonene mellom posisjoner justerer de strategiene som posisjonsinnehaverne bruker i kampen om å forsvare eller forbedre posisjoneringene sine. Strategienes slagkraft er avhengig av den posisjonen som hver agent opptar i maktrelasjonene.¹⁰⁷

For å forstå praksisene til kunstnerne og ikke minst deres produkter, må en ifølge Bourdieu forstå at de er resultatet av at to historier møtes. Det er historien til de posisjonene som de inntar og historien til deres disposisjoner, der forholdet mellom *posisjoner* og *posisjoneringer* altså er mediert av agentenes *disposisjoner*.¹⁰⁸ 'Posten' til utøveren er det utkrystalliserte produktet av utøverfeltets samlede historie. Historien til den *kollektive oppfinningen* i feltet fører til den *progressive oppfinningen*, og særlig til bevisstheten om den fundamentale loven i kunstfeltet: *l'art pour l'art*. Dette er like aksiomatisk for kunstfeltet som *business is business* er for det økonomiske feltet, sier Bourdieu.¹⁰⁹

Hver posisjonering får sin særlige *verdi* gjennom det negative forholdet til de sameksisterende posisjoneringene den har objektive relasjoner til, og som er bestemmende for posisjoneringen gjennom å avgrense den. En posisjonering som i seg selv er uendret – for eksempel tolkningen av et kunstnerisk, litterært eller filosofisk verk – vil dermed likevel bli endret straks det skjer en endring i tilfanget av valg og mulige handlinger i det feltet som det hører hjemme i.¹¹⁰ Det vil si at den i seg selv uendrede teksten endrer seg ved endret kontekst. Bourdieu mener at dette er særlig framtrødende hos såkalte klassiske verker, som konstant endres ettersom universet av samtidige verk endres.¹¹¹ Agentens kamp om å innta en posisjon på feltet forandrer seg når en ny kunstnerisk gruppering markerer sin tilstedeværelse på kunstproduksjonsfeltet. "[Change] in the space of literary or artistic possibles is the result of change in the power relation which constitutes the space of positions."¹¹² Når dette nye blir til, og blir en ny forskjell, da blir valgmulighetenes univers modifisert og forskjøvet. Slik

¹⁰⁷ *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, s. 30.

¹⁰⁸ *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 61-62.

¹⁰⁹ *Ibid.*, s. 62.

¹¹⁰ Danto: Når en ny stilmulighet, *H*, blir introdusert i kunstverdenen, blir alle andre verker ikke-*H*.

¹¹¹ Bourdieu og Johnson, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, s. 30-31.

¹¹² *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 32.

forklarer Bourdieu at de tidligere dominante verkene kan bli presset inn i statuser som foreldet (*déclassé*) eller klassisk.¹¹³ På denne måten kan eldre kunstneriske uttrykk få en ny mening og verdi ved at nye kunstneriske uttrykk kommer til gjennom at konteksten til kunsten endres.

Feltets historie har oppstått og oppstår som resultat av kampen mellom de etablerte figurene og de unge utfordrerne. Kunstneres aldring kommer som resultat av kampen mellom de som har markert seg og som vil holde på sin posisjon, og de som ikke får markert seg uten å presse ut dem som vil bevare tingenes tilstand slik de er. Det å markere seg betyr å vinne anerkjennelse. Det betyr både å bli ansett som noe annerledes i relasjon til andre produsenter, og at en skaper en ny posisjon som ligger foran de andre posisjonene i avantgarden. Hver kunstner, skole og verk som markerer seg, skyver på hele rekken av tidligere kunstnere, skoler og verker. Det er dette som er grunnen til at det ikke er rom for ulærde på kunstneriske felter som har nådd et fremskredent stadium i sin historie. Historien er iboende i hvordan feltet fungerer, og for å møte de objektive kravene som det innebærer, som produsent og forbruker, må en ha med seg hele historien til feltet.¹¹⁴

Kunstheltet er organisert av motsetningen mellom autonomi og heteronomi. Kjetil Jacobsen påpeker at en autonom lesning ikke vil gi noen mening utenfor feltet, samtidig som den innebærer en bestemt posisjonering i feltet: "Feltet er et autonomt mikrokosmos på innsiden av et sosialt makrokosmos. Det er et sett av antagonistiske, men gjensidig bestemte posisjoner som holdes sammen av ei felles tru på de verdiene som definerer feltet og gir mening til de aktivitetene som foregår her."¹¹⁵

Kunstverket er et objekt som eksisterer som sådant bare gjennom en kollektiv tro som kjenner og godkjenner det som et kunstverk. Bourdieu vil konstruere en kunstvitenskap som må forsvare muligheten for og nødvendigheten av å forstå verket som en *fetisj*.¹¹⁶

The producer of the *value of the work of art* is not the artist but the field of production as a universe of belief which produces the value of the work of art as a *fetish* by producing the belief in the creative power of the artist.¹¹⁷

Troen på verdien til kunstverket er en del av kunstverkets fulle realitet. Ifølge Bourdieu må kunstvitenskapen ta alt som bidrar til å produsere verket som sådan med i beregningen, ikke

¹¹³ *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, s. 32.

¹¹⁴ *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 60-61.

¹¹⁵ Jakobsen, "Hvorfor hermeneutikere ikke liker Bourdieu," s. 101.

¹¹⁶ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 35.

¹¹⁷ Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field*, s. 229.

minst de diskursene som går på direkte eller tildekket lovprising. Dette er blant de sosiale forholdene til kunstverkets produksjon, i egenskap av å være en gjenstand for tro.¹¹⁸ Objektet for kunst- og litteratursosiologi blir slik ikke bare den materielle produksjonen av verket, men også den symbolske produksjonen, det vil si verdiproduksjonen.

Produksjonen av diskurs rundt kunstverket er altså en av forutsetningene for verkets produksjon. Hver kritiske bekreftelse av et verk innebærer både en anerkjennelse av verkets verdi, ved at det blir betegnet som en verdig gjenstand for legitim diskurs, og en bekreftelse av kritikkenes egen legitimitet. Ifølge Bourdieu erklærer ikke kritikere bare sin egen dom over verket. De deltar også i kunstverkets verdiproduksjon ved å ta del i kampen om monopolet på legitim diskurs rundt kunstverket.¹¹⁹

Det eneste kriteriet for medlemskap på et felt er påvirkningsproduksjon, og det konvensjonelle forsvaret mot ukonvensjonelle forandringer på feltet er redefinering av de underforståtte eller eksplisitte adgangsbetingelsene til feltet. Problemet med dette er at meningsstrid innbefatter en form for anerkjennelse, og motstandere som en helst ville utsette ved ignorering, kan ikke bli bekjempet uten at de blir innviet.¹²⁰ Polemikk mot en definisjonsinntrenger i feltet er i seg selv en anerkjennelse av inntrengeren.

Ifølge Bourdieu handler det om tre konkurrerende legitimitetsprinsipper. Det første er det spesifikke legitimitetsprinsippet, som er den anerkjenneslen som blir gitt til en gruppe produsenter som produserer for andre produsenter, altså av den autonome selvforsynte "l'art pour l'art"-verdenen – kunst for kunstnere. Det andre er legitimitetsprinsippet som svarer til "den borgerlige smak" og til den innvielsen som blir tildelt av de dominante fraksjonene fra den dominante klassen, for eksempel private domstoler som salonger og offentlige godkjente akademier. Disse godkjenner den dominante smaken, uten å skille mellom etiske, estetiske og politiske aspekter ved den. Det siste legitimitetsprinsippet er den "folkelige" formen for anerkjennelse, som er den anerkjennelsen som tillegges et verk av de alminnelige forbrukernes og massepublikummets valg.¹²¹ Kunst blir på denne måten legitimert av de aktørene som befinner seg inne på kunstfeltet og denne kunstlegitimeringen kan skje på forskjellige måter og har dermed ikke bare en bestemt prosessuell inngang.

¹¹⁸ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 35.

¹¹⁹ Ibid., s. 35-36.

¹²⁰ Ibid., s. 42.

¹²¹ Ibid., s. 50-51.

Ifølge Bourdieu er oppfinnelsen av det *rene* blikket blitt til nettopp i bevegelsen av kunstfeltet i retning av autonomi.¹²² Han finner at denne karakteren av det estetiske blikket som 'rent' blikk, som er i stand til å betrakte kunstverket i og for seg, som en 'finalitet uten ende', er koblet til kunstverkets *institusjon* som en gjenstand for kontemplasjon. Dette henger sammen med oppbygningen av private og offentlige gallerier og museer, og den parallelle utviklingen av en profesjonell yrkesgruppe som utnevnes til materielt og symbolsk å konservere kunstverket. For Bourdieu er teoriene om "kunst for kunstens skyld" det mest fullstendige uttrykket for den kunstneriske produksjonen som en "skapelse" uten sosial funksjon. Dette samsvarer også med det legitime forholdet til et kunstverk som en gjerning av 'gjenskapelse', med krav om å reprodusere den opprinnelige skapelsen og bare fokusere på verket i og for seg selv, uten referanse til noe utenfor det.¹²³

I Bourdieus feltkart opptar kunstfeltet en dominert posisjon i maktfeltet, som i sin tur har en dominant posisjon i klasserelasjonsfeltet. Kunstfeltet er plassert innenfor maktfeltet som det domineres av, samtidig som det opprettholder en relativ autonomi i forhold til det, og det er derfor stedet for dobbelt hierarki. Dette heteronome hierarki-danningsprinsippet ville rådet mer uinnskrenket dersom kunstfeltet ved autonomitap hadde forsvunnet som eget felt. Ved kunstfeltets autonomitap ville kunstnere måtte underkaste seg de alminnelige lovene som gjelder på maktfeltet, og mer generelt på økonomifeltet. Suksessen til det heteronome hierarki-danningsprinsippet er blant annet målt ved slikt som boksalg, antall teaterforestillinger, og utmerkelser og utnevnelser.¹²⁴ Kunst blir gjennom dette målt gjennom anerkjennelse av verket som kunst.

Det autonome hierarki-danningsprinsippet baserer seg på grader av anerkjennelse som er gitt av dem som ikke vedkjenner seg andre kriterier for legitimitet enn anerkjennelse fra dem som de selv anerkjenner. (En slags anerkjennelses-innavl?) I et gjennomført autonomt kulturproduksjonsfelt avgrenser publikum og målgruppe seg til andre produsenter i feltet, og et felt som utvikler seg i retning av mer autonomi er et felt som i større grad tilfredsstiller sin egen logikk som felt. Det særegne ved kunstfeltet er karakterisert ved at jo mer autonomt det er, desto mer tenderer det mot å ekskludere eller snu det dominante hierarki-danningsprinsippet.¹²⁵

¹²² Bourdieu, *The rules of art: genesis and structure of the literary field*, s. 299.

¹²³ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 36.

¹²⁴ *Ibid.*, s. 37-38.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 38-39.

Skillet mellom de to hoved-subfeltene som Bourdieu beskriver med eksemplifisering fra det litterære feltet i Frankrike på 1800-tallet, er skillet mellom det avgrensede produksjonsfeltet der produsenter produserer for andre produsenter, og det kommersielle masse-produksjonsfeltet [*la grande production*]. De kan ansees som to ulike posisjoner som hver for seg er strukturert som rom med subposisjoner.¹²⁶ Masse-produksjonsfeltet er *symbolsk* ekskludert og mistrodd. Ifølge Bourdieu er det denne symbolske dominante forklaringen som kunsthistorikere ubevisst antar, når de ekskluderer kunstnerne som har produsert for markedet. Bourdieu fastslår at graden av offentlig suksess utvilsomt er avgrensningens hovedfaktor. Dette er fordi den er en god målestokk på graden av autonomi, og derfor av antatt tilslutning til verdien av kommersiell desinteresse, en viktig 'lov' i feltet. Men mangel på suksess er likevel ikke i seg selv et tegn og garanti for utvelgelse.¹²⁷ Du kan være en elendig kunstner selv om du ikke selger. Grei avklaring.

På de mest gjennomført autonome områdene på kulturproduksjonsfeltet, hvor den eneste målgruppen er andre produsenter (som med poesien til symbolistene på slutten av 1800-tallet), er økonomisk overskudd relativt uinteressant, eller i alle fall ikke det primært interessante. Det autonome feltet har en omvendt økonomi, som er en systematisk inversjon av vanlige økonomiprinsipper. Det autonome feltets økonomiprinsipp er en speilvending av forretningsvirksomhetens økonomiprinsipp, ved at feltet utelukker profittjaget, og ikke garanterer noen form for samsvar mellom investeringer og pengeutbytte. Maktens økonomiprinsipp blir invertert når feltet fordømmer æresbevisninger og tidsavgrenset storhet. Økonomiprinsippene til institusjonalisert kulturell autoritet inverteres, når fraværet av akademisk utdanning kan bli ansett som en dyd. «Taperen er vinneren» i den omvendte økonomien,¹²⁸ økonomisk fiasko blir en kunstnerisk dyd, om enn ikke den eneste, som nevnt ovenfor.

Bourdieu understreker at det er umulig å begripe denne antiøkonomien i en økonomisk forstand, fordi den kunstneriske verdenen er innrettet på en slik måte at de som kommer inn har en interesse for desinteressethet. Et "kjettersk" brudd med de rådende kunstneriske tradisjonene beviser sin påståtte autenticitet ved manglende inntekt og økonomisk desinteressethet. Idealet om den økonomiske likegyldigheten hos avantgarde-kunstneren er evnen til å bli værende ved avantgarde-fronten i lang tid uten økonomisk kompensasjon. Det

¹²⁶ Maanen, *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*, s. 57.

¹²⁷ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 39.

¹²⁸ Ibid.

vil si at kunstneren ikke kan beholde denne posisjonen uten økonomisk likegyldighet, fordi det ikke er troverdig i forhold til avantgardens ideal, der manglende inntekter betyr kunstnerisk autentisitet.¹²⁹

Kulturproduksjonsfeltet til Bourdieu er en kamp om makten til å definere hvem som er verdige utøvere, og makten til å avgrense hvor mange som kan definere utøveren.¹³⁰ Den etablerte kunstnerdefinisjonen kan bli vesentlig forandret ved en utvidelse av den menneskegruppen som har en legitim stemme i kunstneriske spørsmål. Hver undersøkelse som sikter mot å etablere hierarkiet til utøvere forutbestemmer hierarkiet, ved å fastslå hvem som er verdige til å bidra i hierarkiets etablering. Den fundamentale interessen i kunstkamper er kort sagt kampen om et monopol på kunstnerisk legitimitet. Monopolet på kunstnerisk legitimitet vil blant annet si monoopolet på makten til med autoritet å kunne si hvem som er autorisert til å kalle seg kunstnere, eller monoopolet på makten til å innvie produsenter eller produkter i legitimiteten. Dette er fordi vi har å gjøre med en trosverden, og den innviede kunstneren er den som har makten til å innvie og vinne annerkjennelse når han eller hun innvier en utøver eller et verk.¹³¹

Feltets grense er ifølge Bourdieu den innsatsen som går inn i kampene på og om feltet. Den er institusjonalisert dersom den er beskyttet av adgangsforhold som er stilltiende og praktisk avkrevd (ved en viss form for kulturell kapital) eller eksplisitt kodifisert og juridisk garantert (ved ulike former for adgangsundersøkelser som skal sørge for et begrenset antall).¹³² Dette kommer vi tilbake til under drøftingsdelen.

Ifølge Bourdieu finner agenten muligheter i feltet i samsvar med sin [avgrensede] habitus. Mulighetenes struktur i feltet er bestemt av agentenes samlede habitus. Som en regel er de som er rikest i økonomisk, kulturell og sosial kapital de første til å tre inn i posisjonstillingene, noe som ser ut til å gjelde på alle felt.¹³³

For Bourdieu blir kunst til kunst gjennom de prosessene som skjer innenfor og utenfor en verden av kunst. Det er individene som med sine posisjoneringer har definisjonsmakten. Kunst kan komme inn på det heteronome kunstfeltet som noe «nytt», ved først og være del av

¹²⁹ Ibid., s. 40.

¹³⁰ Ibid., s. 41-42.

¹³¹ Ibid., s. 42.

¹³² Ibid., s. 42-43.

det autonome feltet og får på kulturfeltet gjennom sin verdi en mening. Disse nye verkene kan gjennom sine «nyhets» -trekk være med å endre «eldre» kunstverker sin mening og verdi.

3. Metode og tilnærming

3.1. Teorianvendelse

Denne oppgaven er et forsøk på å avklare en del begreper knyttet til kunst og ikke-kunst, men pretenderer ikke å definere kunstbegrepet som sådant. Det er en teoretisk oppgave hvor det teoretiske hovedfokuset bygger på to teoretikere, Danto og Bourdieu. Jeg forsøker å benytte disse to teoretikerne som verktøy for å belyse problemstillingen med et utvalgt estetisk uttrykk som eksempel, nemlig graffiti. Jeg har valgt kunstfilosofen Danto fordi han er en av de teoretikerne innenfor mitt fagfelt som snakker om en kunstverden som verkene og teoriene er en del av på en slik måte at han også berører spørsmålet om ikke-kunst. Valget av sosiologen Bourdieu falt seg også lett. Han behandler også kunstverdenen, men fokuserer mer på den som en struktur av sosiale posisjoner, og som en del av en menneskeverden full av handlingsmotiver. For å forstå kunstverdenen synes det fornuftig å sette seg inn i handlingsdynamikker der kunstprodusentene og kunstbetrukkerne inntar og spiller sine roller, i en kontekst med den verdenen vi mennesker som en totalitet er deler av.

Kunstfilosofien til Danto synes nyttig for å kunne vurdere hans argumenter for hva som er kunst og ikke-kunst. Han har gjennom sin aktive periode fokusert på distinksjonen mellom vanlige objekter og kunstverker. Likevel er det noe vanskeligere å forstå hvordan dette blir i møtet med mennesker som ikke nødvendigvis og klart definert er del av en 'kunstverden'. Her synes Bourdieus feltteori å ha en del å bidra med, der makt-dynamikker mellom ulike 'kunstaktører' blir introdusert.

Min teoretiske framstilling og drøfting har en tverrfaglig karakter, med sideblikk til kunstfilosofi og sosiologi. Slik jeg ser det, er fordelene med å velge disse to teoriene i sammenheng at de begge – på hver sin måte – er relasjonelle og kontekstuelle. Begge er dessuten, slik jeg tolker dem, opptatt av både å analysere kunst i motsetning til ikke-kunst, og behandle kunst og ikke-kunst som gjensidige forutsetninger.

Empiri i en teoretisk oppgave vil – ikke overraskende – være teori. Min empiri er ulike diskurser om kunstbegrepet, der jeg i tillegg forsøker å teste disse diskursene opp mot et estetisk felt som tilsynelatende er et problematisk felt, sett fra kunsthistoriefaget. Empirien er

ikke 'rene' data, og har som diskurser og del-diskurser komparative elementer, der jeg forsøker å se eksemplet – det estetiske feltet 'graffiti' – i lys av både kunstfilosofisk og sosiologisk teori.

Tradisjonell kunsthistorie innenfor academia er blitt kritisert for at den har tendert mot å skille ut kunst fra menneskelivet ved å redusere det til formelsekvenser av former, symboler og konvensjoner,¹³⁴ som del av et autonomt system hvor kunsten blir evaluert gjennom sine indre kriterier¹³⁵. Fokuset har i denne forstanden vært å analysere ett eller flere kunstverk. Likevel har dette endret seg noe i nyere tid, og en kan kanskje si at kunsthistorien i dag har en mer holistisk tilnærming. Den 'nyere' kunsthistorien har blitt mindre opptatt av kunst alene, og mer opptatt av omstendighetene hvor kunst produseres. Den er dessuten opptatt av hvor kunst befinner seg i et system av sosiale, økonomiske, politiske og institusjonelle faktorer, som alle er med på å utforme kunst.¹³⁶ Fortolkningsverktøyene i den 'gamle' eller tradisjonelle kunsthistorien er i så måte i endring.¹³⁷ Denne endringen følger jeg for så vidt her ved at jeg presenterer en tekst som fokuserer på teoretikere med relasjonelle og kontekstuelle interessefokus. Prosjektet har på denne måten en tverrfaglighet i seg, med ambisjon om å bruke det teoretiske verktøyet til å håndtere et genuint kunsthistorisk problem. Dette vil jeg i det følgende komme mer inn på.

Metodekritikk

Har jeg med bruken av kunstfilosofen Danto og sosiologen Bourdieu mer en estetikkfaglig enn en kunsthistoriefaglig tilnærming? Jeg vil argumentere for at dette ikke er tilfelle. Andina¹³⁸ påpeker at det er en forskjell på estetikk og kunstfilosofi, både gjennom deres forskjellige metode og ulike forskningsfokus. Kunstfilosofi er primært opptatt av problemer knyttet til definisjoner, mens estetikk ikke nødvendigvis tar for seg kunst og kunstverker i det hele tatt. Kategorien kunst er satt sammen av objekter som kunstfilosofien har som mål å definere. Estetikken betjener på sin måte den kunnskapen som erverves via persepsjonen og sansene våre. Påstanden om at kunstfilosofien må bruke funnene fra estetikken for å kunne

¹³⁴ Paul Barolsky et al., "Writing (and) the History of Art," *The Art Bulletin* 78, no. 3 (1996): s. 398.

¹³⁵ Belting, Hans: "The End of History of Art?" (1984) Eric Fernie, *Art history and its methods: a critical anthology* (London: Phaidon Press, 1995), s. 293.

¹³⁶ Barolsky et al., "Writing (and) the History of Art," s. 398.

¹³⁷ Belting, Hans: "The End of History of Art?" (1984) Fernie, *Art history and its methods: a critical anthology*, s. 294.

¹³⁸ Tiziana Andina, *The philosophy of art: the question of definition : from Hegel to post-Dantian theories* (London: Bloomsbury, 2013), s. 7.

definere emnet sitt på en passende måte, er en pågående diskusjon. Kunstfilosofien kan derfor heller ikke ignorere estetikken fullstendig.¹³⁹

Estetikk kan defineres som et «sammenhengende kritisk system som kan være basert på visuelle, moralske eller sosiale standarder, eller på en hvilken som helst kombinasjon av disse, og som anvendes til å bedømme et kunstverk».¹⁴⁰ Estetikk omhandler «læren om det skjønne» og kommer ifølge Norsk etymologisk ordbok av nylatin «aesthetica», som betyr «skjønnhetens vitenskap».¹⁴¹ Estetikken behandler den kunnskapen som innhentes via persepsjonen og fra sanseinntrykkene våre.¹⁴² Det å behandle estetikken i kunstverdenen er ikke mitt prosjekt *per se*, selv om jeg kan erkjenne at jeg gjennom min tilnærming også manøvrerer nær grenseområder til estetikken. Jeg bruker et estetisk uttrykk som eksempel, nemlig graffiti, og behandler det gjennom teoretiske perspektiver om kunst og ikke-kunst. Jeg behandler ikke utelukkende eller hovedsakelig problemer som har med sanselig kunnskap, fornemmelse av estetisk kvalitet eller den estetiske erfaring i min tekst. Jeg utnevner heller ikke *skjønnhet* som noe hovedtema i teksten, slik dette begrepet har dominert som estetisk kvalitet.¹⁴³

3.2. Tilnærming

For å forsøke å si noe om kunst som begrep og som et fenomen i en kunst- eller begrepsverden, kan det være hensiktsmessig å se på hva *ikke-kunst* kan være, da våre kategorier ofte blir en viktig måte å tillegge begreper mening. Her følger en drøfting av dette som metodisk grep.

Sosiologer kaller de historiske prosessene der erfaringene våre blir plassert i kategorier og behandlet som noe, for *den sosiale konstruksjonen av virkeligheten*. Individuer håndterer opplevelsene sine gjennom kategoriseringer, og handler på bakgrunn av disse kategoriene.¹⁴⁴ Min tilnærming til kunstverdenen fokuserer på kunstverdenens og dermed kunstbegrepets grenseland. Målet er å forsøke å identifisere problematiske begrepsdannelser og se om dette grenselandet kan bli noe tydeligere ved å få identifisert noe som kanskje befinner seg på den

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Edward Lucie-Smith, Ellen Hirsch, og Vidar Poulsson, *Illustrert kunstordbok* (Oslo: NKS-forlaget, 1990), s. 59.

¹⁴¹ Yann C. de Caprona, *Norsk etymologisk ordbok: tematisk ordnet* (Oslo: Kagge, 2013), s. 594.

¹⁴² Andina, *The philosophy of art: the question of definition : from Hegel to post-Dantian theories*, s. 7.

¹⁴³ Ibid., s. 8.

¹⁴⁴ William G. Roy, *Making societies: the historical construction of our world* (Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press, 2001), s. 5.

andre siden av gjerdet. For kunstverdenen handler det om en ikke-kunstverden, og for kunst handler det om ikke-kunst.

Begrepet *The Other* ble introdusert av interdisiplinære teoretikere som identifiserer seg med postmodernisme. Det har en lang historie innen filosofi og idehistorie, og kan passe som et metodisk sideblikk i denne sammenhengen.

Platon brukte *den Andre* til å representere forholdet mellom en observatør (Selvet) og en observert (den Andre).¹⁴⁵ I et historisk perspektiv har ulikhet, ifølge Riggins, ofte vært mer fryktet enn verdsatt. Unntaket er *det eksotiske*, hvor *den Andre* kan bli ansett som *den overlegne* i forstanden “merkelig, men vakker”, men *den Andre* kan bli både devaluert og eksotisert på samme tid.¹⁴⁶

Ifølge Riggins er Selvet og den Andre så tett knyttet til hverandre, at vi ikke kan snakke om *Oss* hvis vi vil unngå å snakke om *Dem*.¹⁴⁷ “Den eksterne Andre” eller “den sosiale Andre” er alle de menneskene som Selvet oppfatter som *ulik*, uansett grad av ulikhet.¹⁴⁸ Begrepet *The Other* har i stor grad erstattet begrepene *avviker* og *outsider* som betegnelse på lignende identitetsavgrensninger. Selvet og den eksterne Andre kan altså forstås på individplan (Jeg og Du) eller på et kollektivt plan (Vi og De) hvor medlemmene er knyttet sammen ved lignende karaktertrekk.¹⁴⁹

Ifølge Hall konstrueres identiteter og begrepers betydning ved å se på hva det ikke er:

[Identities] are constructed through, not outside, difference. This entails the radically disturbing recognition that it is only through the relation to the Other, the relation to what it is not, to precisely what it lacks, to what has been called its *constitutive outside* that the ‘positive’ meaning of any term – and thus its identity – can be constructed.¹⁵⁰

Grossberg er på sin side skeptisk til at maktkamp alltid skal knyttes til identitetsproblematikk, og minner om at forskeren må ta høyde for at undersøkelsen uunngåelig bidrar til den historiske konstruksjonen som den kommenterer. Samtidig må en utforskning fra perspektivet makt og identitet ta avstand fra en todimensjonal idé om at subjektet kan stå fullstendig på

¹⁴⁵ Stephen Harold Riggins, *The Language and politics of exclusion: others in discourse* (Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1997), s. 3.

¹⁴⁶ *Ibid.*, s. 5.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 6.

¹⁴⁸ *Ibid.*, s. 3.

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 4.

¹⁵⁰ Stuart Hall og Paul Du Gay, *Questions of cultural identity* (London: Sage, 1996), s. 4-5.

utsiden av, og i opposisjon til, en etablert maktstruktur.¹⁵¹ “Identities are always relational and incomplete, in process.” Men, også: “Any identity depends upon its difference from, its negation of, some other term, even as the identity of the latter term depends upon its difference from, its negation of, the former.”¹⁵²

Ikke-kunst

Om vi følger en metodisk argumentasjon hvor kunst og ikke-kunst er to forskjellige kategorier, hva er da ikke-kunst? Hva er forskjellen på skriblerier og tegninger vi ser i gatene våre og det som stilles ut i kunstgalleriene? Er gallerikunsten den ‘ekte kunsten’ og skribleriene ‘ikke-kunst’? Hva er kunstens motstykke?

Det borgerlige kunstbegrepet har tradisjonelt vært reservert for brukere innenfor akademiene og salongene. Uakademisk kunst har derfor vært synonymt med ikke-kunst. Afrikanske masker ble eksempelvis ansett som de ‘primitives’ kreasjoner og ble plassert på etnografiske museer, men fikk – som referert i teorikapittelet – en ny ‘verdi’ da Picasso, som anerkjent kunstner, fikk inspirasjon fra dem og bragte dem inn i kunstgalleriene som del av høykunsten.¹⁵³

En mengde begreper er blitt benyttet om kunst som ikke-kunst. Eksempler på dette inkluderer *populær, primitiv, naiv, folkekunst, outsider, psykotisk, amatør, visjonær* og *selv-lært kunst*. Disse begrepene refererer seg til individuelle trekk hos utøveren, og klassebakgrunn.¹⁵⁴ Kunst produsert av individer uten akademisk trening er blitt omtalt som *self-taught art*. Defineringen av selv-lært kunst er utydelig, da den i første rekke er blitt definert gjennom det å ikke være del av ‘medstrøms’ kunst (ikke-mainstream-kunst), at den er selvlært og at den ikke følger tradisjonelle vestlige konvensjoner.¹⁵⁵ Danto tar i denne forbindelse for seg hvordan denne kunsten blir vurdert i lys av konvensjonell kunst, og problematiserer kunstverdenens evne til å innlemme kunst som tradisjonelt står på utsiden:¹⁵⁶

¹⁵¹ Grossberg, Lawrence: "Identity and Cultural Studies - Is That All There Is?". Ibid., s. 88.

¹⁵² Grossberg, Lawrence: "Identity and Cultural Studies - Is That All There Is?". Ibid., s. 89.

¹⁵³ Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s. 93.

¹⁵⁴ Charles Russell, *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art* (Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2001), s. 3-4.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid., s. vi.

My sense is that outsider art, for all that the term suggests a state of excludedness, does not correspond to a political boundary between enfranchised and disenfranchised. The true outsider is someone deeply outside the institutional framework of the art world.¹⁵⁷

Folkekunst er noe som er blitt definert utenfor det kunstneriske rammeverket av kunstverdenen. Danto trekker fram folkekunst som medlem av kunstkategorien *rural vernacular* kunst. Han hevder at den tidligste skriftlige referansen til *folk art* i USA er fra 1921. Selv om folkekunst var allment kjent før dette, så henger denne tidfestingen sammen med at kunstverdenen begynte å fatte interesse for ulike folkelige estetiske uttrykk på denne tiden.¹⁵⁸ Ordet folkekunst er en internasjonal betegnelse, og det som hører under etikettene 'folkekunst', 'Volkskunst' eller 'arte popolare' avhenger av hva som til enhver tid regnes for å være «av høyeste kunstneriske verdi på stedet», ifølge Peter Anker.¹⁵⁹ Noe regnes som folkekunst, ofte i motsetning til 'høyere kunst'.

Ifølge Danto så bidrar Manets dekonstruksjon av den vestlige kunstens representasjonelle system til anerkjennelsen av folkekunst som kunst fra 1860-tallet av. Dette gikk hånd i hånd med den estetiske autoriseringen av kunst fra utsiden av akademiene, og fra utsiden av *kulturen*. Kunstnere begynte å se folkekunst som en vei til en mindre akademisk og mer personlig og emosjonell representasjonsmodus. Ifølge Danto er eksempler på dette blant annet Van Gogh som lot seg inspirere av kinesisk og egyptisk folkekunst, Picassos katalanske, afrikanske og oseaniske påvirkning fra samlingene i Musée d'Ethnographie du Trocadéro i Paris, og Rosseaus fasinasjon og samling av naiv kunst.¹⁶⁰

Begrepet *Art Brut* ble introdusert av Dubuffet i 1945, for å beskrive verker produsert av individer utenfor kunstverdenen (blant annet representert ved psykotiske pasienter). Dubuffet var av dem som gjennom sin idé Art Brut avviste hovedstrømmingene i estetikken. Art Brut – rå eller brutal kunst, ble i visse kretser tatt godt imot som betegnelsen på en type uakademisk kunst, produsert av utøvere utenfor kunstens sosiale system, og Cardinal valgte det engelske begrepet *outsider art* som synonym til Art Brut.¹⁶¹

¹⁵⁷ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid., s. 61.

¹⁵⁸ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid.

¹⁵⁹ Peter Anker og Marion Dybing, *Norsk folkekunst: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet* ([Oslo]: Cappelen, 2004), s. 9.

¹⁶⁰ Danto, Arthur: "Outsider Art". Russell, *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art*, s. 62.

¹⁶¹ Gary Alan Fine, *Everyday genius: self-taught art and the culture of authenticity* (Chicago: University of Chicago Press, 2004), s. 25. Se også Lucienne Peiry, *Art brut: the origins of outsider art* (Paris: Flammarion, 2001), s. 11.

Danto kritiserer dem som beskriver arbeidene til kunstnere som Dubuffet som forsøk på å etterlikne produktene til utøvere av primitiv kunst eller folkekunst, og hevder at det er å fornærme deres kunstneriske motivasjon. Han argumenterer for at kunstnere som Dubuffet snarere fulgte opp Manets dekonstruktivistiske prosjekt, gjennom forsøk på å finne en annen rolle for kunst enn i illusjonistiske representasjoner av naturlige tilsynekomster.¹⁶² Danto kritiserer dermed dem som argumenterer for at kunst bare er interessant for en elite, og henviser til den undringen som flyttingen av objekter fra etnologiske museer til kunstmuseer heller burde vekke. For Danto er dette snarere et symbol på mektige politiske forvandlinger i verden, ved at objekter som vi tidligere studerte for å registrere framskritt, nå blir ansett som noe beundringsverdig.¹⁶³

Danto kritiserer også tesen om *The Otherness*. Han stiller spørsmålsteget ved om det kan være paralleller mellom det Picasso så i sine afrikanske skulpturer (magiske verktøyer som kunne megle med åndeverdenen) og kunsten til psykotiske pasienter. Og hvis det er paralleller mellom kunst av kvinner, lesbiske, homofile og ulike etniske minoriteter, så er han enig i at konklusjonen må være at den vestlige kunsthistorien bare har vært en kunst for heterofile hvite menn. Danto har ikke noe klart svar på dette, og betviler at noen kan gi det noen gang. Det ville i så fall ha styrket *Otherness*-tesen, og svekket begreper om kvalitet, mesterverk og geni ytterligere. Danto trekker fram Dubuffet som skal ha sagt at "There is no art of the insane any more than there is an art of dyspeptics or an art of people with knee complaints."¹⁶⁴

Danto mener at modernismens utvidelse av kunstens spillerom, ved inkludering av noe som tidligere bare hadde vært av antropologisk eller psykiatrisk verdi, har gjort det mulig å sette visuelt pris på en god del av det såkalte *outsider*-kunstnere produserer. I den forbindelsen bruker Danto begrepet *outsider art* på produktene til dem som produserer kunst uten å være en del av en gitt kunstverden på en gitt tid.¹⁶⁵

Det å være *deep outsider*-kunstner, betyr at kunstverdenen ikke går inn for noen form for forklaring av verkene, eller at en slik *outsider*-kunstner er en kunstverden i seg selv.¹⁶⁶ En genuin kunstverdenkunstner åpner for genuine kunstverdenforklaringer, mens en *outsider*-kunstner står utenfor en slik kontekst. *Outsider*-verkene er ofte narrative framfor lyriske

¹⁶² Danto, Arthur: "Outsider Art". Russell, *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art*, s. 62.

¹⁶³ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid.

¹⁶⁴ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid., s. 63.

¹⁶⁵ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid.

¹⁶⁶ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid., s. 64.

fortellinger. Danto hevder at vi reagerer på de visuelle kvalitetene som modernismen har gjort oss vare på, uten å vite hva de betydde for kunstneren. Det eneste vi vet er at vanlige kunsthistoriske forklaringsmodeller ikke har noen dyp mening, og Danto mener at det er nettopp dette en høy grad av *outsiderness* antyder.¹⁶⁷

Danto konkluderer med at vi åpenbart trenger et bedre begrep enn *outsider art*, og at *self-taught art* ikke er noe særlig bedre, siden det er for mange gode selvlærte kunstnere til å kunne anse dem som *outsider*-kunstnere. I stedet gjør Danto et halvhjertet forsøk på å konstruere et begrep i Heideggers ånd, som han ikke umiddelbart anbefaler for en framtidig kunstordbok, nemlig 'Ausderkunstweltkunstleren', eller *artists-not-of-the-art-world*. Uansett hvordan avveiningene måtte være i forhold til mesterverk og geni, og omfang av kvalitet blant *outsiders*, så handler det for Danto om hva vi kan finne i kunstverdenen. Grunnene, forklaringene og betydningene utenfor kunstverdenen er ulike dem som kunstverdenen forstår og lærer bort.¹⁶⁸

Outsider art er altså – også metodisk – et kontroversielt og problematisk begrep.

Graffitifenomenet kan likevel uten tvil settes inn i konteksten som representant for ikke-kunst. I det offentlige ordskiftet (det vil si ikke nødvendigvis i akademiske ordelag) vekker graffitifenomenet mye harme. Graffiti er tema for produksjon av polariserte posisjoner. Den blir både nedvurdert og betegnet som kriminell handling, og forsvart som estetisk ytring ved å bli omtalt som vekselvis hærverk og kunst. Likevel kan det kanskje diskuteres om det ene nødvendigvis utelukker det andre i et kunsthistorisk perspektiv.

3.2.1. Presentasjon av metodisk eksempel: Graffiti som ikke-kunst

Når graffiti brukes som et metodisk eksempel, så er ikke det for å finne ut om graffiti er *kunst*, som en allmenngyldig regel, men for å finne ut om graffiti passer inn i Bourdieus og/eller Dantos tolkning av kunst og ikke-kunst. Har de en tolkning av kunst og ikke-kunst? Kan de øke vår forståelse av estetiske uttrykk som graffiti? Hvilken transformasjon går et vanlig objekt gjennom for å bli ansett som kunst, eller hvilke betingelser gjelder for å være del av et kunstfelt, når det i dag er slik at vi er i en postmodernistisk periode hvor alt er lov? I dag er det ikke lenger snakk om rene stilarter eller et rendyrket medium, jf. Greenberg. Det

¹⁶⁷ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid., s. 65.

¹⁶⁸ Danto, Arthur: "Outsider Art". Ibid., s. 67.

tverrfaglige preger i økende grad de vitenskapelige disiplinene som skal utforske den – også i vitenskapelig forstand – stadig mer grenseløse virkeligheten.

Kunsthistoriske undersøkelser der graffiti blir behandlet som estetisk handling ser så langt til å utebli, noe som kan tyde på at graffiti som estetisk uttrykk regnes som ikke-kunst – uten at det her forskutteres hvorvidt det kommer til å endre seg i den ene eller den andre retningen. Innen akademia får graffiti i all hovedsak oppmerksomhet på samfunnsvitenskapens område, og da som subkulturelle uttrykk, og fenomenet hører her på mange måter til på det antropologiske feltet. En mulig parallell finner vi kanskje i Dantos funderinger over den forvandlingen som inntraff da objekter ble flyttet fra etnografiske og arkeologiske museer og inn i kunstmuseene.¹⁶⁹ I den sammenhengen ble plutselig identiske objekter sett som vekselvis kunst og ikke-kunst, dvs. etnografiske gjenstander. Flyttingen skjedde over grensen til kunstverdenen, som gjennomførte transformasjonen med sin definisjonsmakt. Kan noe lignende noen gang skje med graffiti? Vansken er at et graffiti-uttrykk er lite mobilt som gjenstander. Men prinsipielt kan kanskje graffiti-utøveren sammenlignes med opphavspersonen til den etnografiske artefakten ved at de begge bekler anonyme roller overfor den siviliserte omverdenen.

Graffiti som kriminell handling kan anses som *det Andre* i forhold til resten av samfunnet. Dette har betydning for graffiti som ikke-kunst, fordi det i sum er med på å betegne graffitiens avgrensning fra flere arenaer i den sosiale virkeligheten. Ifølge Macdonald er ikke utøverne på noen måte immune mot det som er *deres* 'outside world'. De gjenspeiler hvordan det offentlige anser dem, og utenforstående er for det meste ansett for å være uvitende.¹⁷⁰ I den polemiske ordvekslingen som omslutter graffiti fenomenet er Brochmann representant for de som sier at vi "kan sette pris på tagging hvis vi legger godvilja til".¹⁷¹ Andre forsøker å bekjempe fenomenet, og støtter nulltoleranse og "nullstilling" av områder med graffiti. Kjellaug Løken, Rusken-general¹⁷² i Oslo i 2008, er en av disse:

¹⁶⁹ Ibid., s. 62.

¹⁷⁰ Nancy Macdonald, *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York* (Basingstoke: Palgrave, 2001), s.153.

¹⁷¹ Jo T. Brochmann, "– Kan sette pris på tagging hvis man legger godvilja til," red. Eirin Eikås; Kristina Ekelund (Oslo: NRK, 2014). (Hentet 12.1.2015)

¹⁷² Ruskenpatroljen er en kommunal seksjon som ligger under Bymiljøetaten i Oslo kommune.

"Bymiljøetatens mål er å gjøre Oslo til en trygg, vakker, miljøvennlig og sporty by."

(<https://www.oslo.kommune.no/politikk-og-administrasjon/etater-og-foretak/bymiljoetaten/>)

Løken sier at noe graffiti kan kalles kunst, men at det hører til sjeldenhetene. - Poenget er at ingen har bestilt det. Og ifølge en undersøkelse vi kjørte syntes 84 prosent av de spurte at tagging/graffiti var stygt. Vi vil gjøre byen ren og dessuten forebygge at unge havner i kriminelle miljøer.¹⁷³

Spørsmål om hvorvidt det er mulig å skille mellom det estetiske uttrykket og den kriminelle handlingen blir satt på spissen her, men det belyser det kriminelle aspektet som påvirker når, hvor og hvordan graffitiutøverne kan og vil utfolde seg. Utførelsen av graffiti er nattarbeid, og de opererer på skjermede lokasjoner med kort gjennomføringstid, noe som fordrer nøye planlegging på forhånd. Graffitiutøverne opererer på samme tider og steder som den volds- og narkotikakriminaliteten det ofte antas at subkulturen korrelerer med, noe som resulterer i at både det visuelle uttrykket og den kriminelle handlingen blir tillagt et iboende kriminelt element. Dette minner om trekk som teorier om stereotypikonstruksjoner bygger på. Disse teoriene anser stereotypier som en av de mest hyppig brukte diskursive strategiene, og ifølge Riggins er det blant annet gjennom stereotypiene at Selvet uttrykker ambivalens mot *de Andre*.¹⁷⁴ Dette går ifølge Macdonald også den andre veien. Graffitiutøvernes utenforstående blir i stor grad oppfattet som noe mer enn bare annerledes. De er *mindre*, i den forstand at de er tragisk ineffektive mennesker som er ute av stand til å gjenkjenne og konfrontere de sosiale restriksjonene som er blitt pålagt dem.¹⁷⁵ Enkelte utøvere avviser også at graffiti er kunst, for som Høigårds informant utbryter: "Kunst og kunst, graffiti er noe helt for seg sjæl."¹⁷⁶ Hvis det ikke hadde vært for forsøkene på å bekjempe graffiti gjennom kriminalisering og bruk av politi, så hadde det kanskje heller ikke eksistert noen graffiti. Dette forteller i så fall selvsagt også noe om graffiti som sosialt fenomen.

Graffitifenomenets estetiske historie innbefatter altså uunngåelig en kriminologisk tilnærming, da det også hører med til uttrykkets historie at det tidlig ble kriminalisert, som vi snart skal se. Det er problematisk å skille mellom graffiti som kriminell handling og uttrykk, og graffiti som estetisk handling og uttrykk, da de praktiske omstendighetene har hatt så store konsekvenser for produktenes estetikk og håndverksmessige kvalitet. Kriminaliseringen førte til utvikling av en særlig teknikk, ved at graffiti-utøvere (kanskje mer enn noen kulturprodusent) må ta hensyn til veldig spesielle produksjonsforhold. Den praktiske gjennomføringen av et prosjekt er preget av særlige begrensninger av tilgjengelig tid og av

¹⁷³ Kjetil S. Østli, "Krigen om veggene," *Aftenposten*(2008), <http://www.osloby.no/sprek/Krigen-om-veggene-6922849.html>. (Hentet 6.5.2015)

¹⁷⁴ Riggins, *The Language and politics of exclusion: others in discourse*, s. 9.

¹⁷⁵ Macdonald, *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*, s. 155.

¹⁷⁶ Cecilie Høigård, *Gategallerier* (Oslo: Pax, 2002), s. 50.

valg av det rommet som er utøvernes lerret. Den kriminologiske omstendigheten gjør det derfor nødvendig å fokusere på disse produksjonsforholdene, fordi de er så tett knyttet til både det håndverksmessige ved det estetiske uttrykket og de ideologiske implikasjonene i graffitiverkenes budskap – eller mangel på budskap.

Den moderne graffitien utviklet seg på noen få år, og er i dag et globalt fenomen. Ifølge Høigård har den antagelig sitt opphav i Philadelphia på slutten av 1960-tallet, men det var graffitiutøveren TAKI 183 fra New York som virkelig populariserte det på begynnelsen av 1970-tallet. JULIO 204, THOR 191 og FRIENDLY FREDDY fra samme by er også regnet med blant de store pionerene i det som en muligens kan omtale som graffitiikanonen.¹⁷⁷ Kulldokumentaren *Style Wars* fra 1983 skildrer en institusjon fylt av krig, kamp, konkurranseånd og direkte opposisjon.

Boka *Getting Up*¹⁷⁸ fra 1982 og spillefilmen *Beat Street* fra 1984 får mye av æren for spredningen av graffiti til Norge og Oslo. Utover på 1980-tallet var det liten blest rundt graffiti i Oslo. Det var enkelthendelser der utøvere kom i konflikt med politiet, men det var lite oppe i media og langt nede på politiets prioriteringsliste. På begynnelsen av 1980-tallet ble graffiti helst betraktet som noe nytt og rart av mannen i gata.

Austin beskriver graffitiens historie i New York i lys av byens økonomiske og sosiale kontekst, og hvordan kriminaliseringen av graffiti var en konsekvens av en 'skift fokus'-taktikk fra myndighetene på 1970- og 80-tallet, da de strevde med store samfunnsmessige konsekvenser av sine tidligere politiske prioriteringer. Ifølge Austin ble de kulturelle uttrykkene som graffitiutøverne utviklet i New York kanskje en av de viktigste kunstbevegelsene på 1900-tallet. Utøvernes historie henger sammen med 'krigen mot graffiti', og gjør at vi kan stille spørsmål om demokratisk estetikk på delte offentlige steder, om sentraliserte myndigheters autoritet, om rom til ungdommer i det urbane landskapet og om sosiale forpliktelser som binder medlemmer av urbane miljøer sammen i en delt by.¹⁷⁹ Gjennom sine verker lagde utøverne et sted for seg selv i byens offentlige rom og krevde 'retten til byen sin' som en betydningsfull og nødvendig del av dens sosiale og kulturelle liv. Utøverne så på seg selv som personifiseringer av en (illegal) urban 'vakkerjøring' (beutification)». De hadde ikke et talerør fra et isolert eller spesielt definert sted, som et

¹⁷⁷ Ibid., s. 77.

¹⁷⁸ Craig Castleman, *Getting up: subway graffiti in New York* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982).

¹⁷⁹ Joe Austin, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City* (New York: Columbia University Press, 2001), s. 6.

kunstgalleri. Utøverne inviterte heller det urbane samfunnet som helhet til å være del av en offentlig samtale om deres produkter, det å praktisere graffiti hadde en sosial mening og gikk forbi de grensene som utøverne selv hadde beregnet eller forventet av seg selv¹⁸⁰.

Norsk Ordbok forklarer at graffiti er “tegninger eller skrift malt på vegg eller annen lignende flate, ansett som hærverk”¹⁸¹. Den etymologiske forklaringen er at graffiti er “ord, tegning som er skrevet eller risset inn på en hard overflate, særlig på en vegg, veggskribleri, veggskrift. Graffiti er et italiensk låneord av *graffiare* «krasse» [sic]¹⁸² avledet av gresk *gráphein* “tegne, skrive”.

Graffitiutøverne i New York kaller seg helst for *writers*.^{183 184 185} I Norge er det vanligst blant utøverne å kalle seg *writere* eller *malere*.^{186 187} Brochmann nøyter seg med å definere graffiti som: “[...] det graffinstitusjonen sier er graff.”¹⁸⁸. Noe kan i videste forstand kalles graffiti, så lenge det blir preget av bilder eller skrift. Slik sett er den eldste graffitien 30 000 år gammel, mens skrift og bilder utført på andres eiendom i den forbindelse kan spores tilbake til antikken.¹⁸⁹ Innen kunsthistorie er ikke moderne graffiti dekket av en klar merkelapp eller kategori. Uttrykket kan tenkes å ha en forbindelse med *Self-Taught Art* og underkategorien *Vernacular Art*, hvor også folkekunst og naiv kunst kan plasseres,¹⁹⁰ men disse merkelappene er svært omdiskuterte. Fine beskriver en begrepskrig innen academia i diskusjonen rundt kategoriseringen av selvlærte kunstformer, og registrerer at flere argumenterer for at merkelapper er umulig på kunst utenfor akademiet.¹⁹¹ Selv understreker han at merkelapper er nødvendige fordi de tjener interessene til både individer og institusjoner.¹⁹²

En avvisning av merkelapper vil kanskje tvinge den uakademiske kunsten inn i en konvensjonell normalitet, noe som igjen muligens vil føre til at kunstens fellesskap går tapt.

¹⁸⁰ Ibid., s. 4.

¹⁸¹ <http://www.ordnett.no.ezproxy.hit.no/search?search=graffiti&lang=no> (Hentet 05.05.15)

¹⁸² Caprona, *Norsk etymologisk ordbok: tematisk ordnet*, s. 596. En åpenbar feilskrivning for ‘krafse’, jf. også oppslagsordet *graffiti* på ordnett.no.

¹⁸³ Jeff Ferrell, *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality* (Boston: Northeastern University Press, 1996).

¹⁸⁴ Macdonald, *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*, s. xiii.

¹⁸⁵ Castleman, *Getting up: subway graffiti in New York*.

¹⁸⁶ Høigård, *Gategallerier*.

¹⁸⁷ Jo T. Brochmann, *Tagging: en bok om stygt som pent* (Oslo: Flamme, 2014).

¹⁸⁸ Ibid., s. 216.

¹⁸⁹ Ibid., s. 19-20.

¹⁹⁰ Fine, *Everyday genius: self-taught art and the culture of authenticity*, s. 25.

¹⁹¹ Ibid., s. 26-27.

¹⁹² Ibid., s.27.

Merkelapper har makt – på et kognitivt, sosialt og organisatorisk plan.¹⁹³ “For any field *to be a field* it must be named so that it can be recognized. Boundary making is essential for any group; we are all cartographers and customs officials.”¹⁹⁴ Den selvlærte uttrykksformen graffiti er en del av merkelappen *gatekunst* i Norge, og graffiti er et begrep som samtidig befinner seg i en stillingskrig mellom antonymene *vandalisme* og *kunst* i det offentlige ordskiftet. Graffiti og Street Art (også kalt post-graffiti) behandles for det meste som synonymer under *gatekunst*-begrepet. Likevel er forskjellene mellom de to vesentlige.

De ideologiske, estetiske, kulturelle og historiske utgangspunktene for graffiti og Street Art skiller dem fra hverandre, men dette skillet er ikke nødvendigvis like påfallende eller skarpt i dag. Noen utøvere identifiserer seg både med graffiti og Street Art, og en del tradisjonelle graffiti-utøvere har også gått over til å praktisere den yngre gatekunstsjangeren Street Art. Både graffiti og Street Art hører primært til urban kultur og offentlig estetikk. Det som hovedsakelig forener dem, er at de tar utgangspunkt i den samme billedflaten – det offentlige rommet.

Det er vanlig å dele de ulike formene for graffiti inn i tags, throw-ups, piecer og burnere eller characters.¹⁹⁵ ¹⁹⁶ *Tags* er graffitiens utgangspunkt.¹⁹⁷ Dette er utøverens signatur eller autograf, som ofte er av relativt liten størrelse og i én farge med et enkelt spraylag eller strøk.¹⁹⁸ Joe Austin knytter tagen eller signaturen opp mot en form for emulering av praksisen til massemedia og reklame,¹⁹⁹ hvor en graffitiutøvers tag kan sees som en form for *branding*. Det merkenavnet som etter hvert bygges opp ved å spre tusenvis av tags rundt i byen eller nærmiljøet, er noe av det som fører til at en utøver kommer seg opp. Når utøveren velger et navn, så har det mye å gjøre med hvor godt han liker uttrykket han klarer å mane frem i den enkelte bokstaven og hvordan bokstavuttrykkene står til hverandre, “hvor lette de er å variere uten at linjens rytme blir borte”. Men også hvor godt hele bokstavbildet kan stå ut fra veggen. Ifølge Høigård er det høye krav til at stilen er enhetlig.²⁰⁰ Det tar flere år å bygge opp et navn som skiller seg ut i graffiti verdenen.²⁰¹ En av informantene til Høigård forklarer

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Ibid., s. 52.

¹⁹⁵ Høigård, *Gategallerier*, s. 48.

¹⁹⁶ Brochmann, *Tagging: en bok om stygt som pent*, s. 216.

¹⁹⁷ Høigård, *Gategallerier*, s. 48-49.

¹⁹⁸ Austin, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*, s. 57.

¹⁹⁹ Ibid., s. 45.

²⁰⁰ Høigård, *Gategallerier*, s. 40.

²⁰¹ Ibid., s. 41.

navnefikseringen med at "Det er det som er graffiti. Hadde det ikke vært navn, hadde det ikke vært graffiti."²⁰²

Ifølge Brochman har graffitiutøverne i stor grad oppsøkt kunsthistorien for inspirasjon. Han trekker blant annet fram pioneren kalt MODE 1, som forteller at han er sterkt inspirert av art nouveau. For denne utøveren innebærer det organiske mønstre og motiver med tykke ytterlinjer, noe som mer spesifikt er inspirert av uttrykket til kunstneren Alfons Mucha.²⁰³ I tillegg hadde Mucha en tendens til å likestille mønstre, skrift og figurer i bildene sine, noe som går igjen i graffiti. En annen stor inspirasjonskilde fra kunsthistorien er ifølge Brochmann ekspresjonismen, gjennom enkle former og komplementærfarger.²⁰⁴

Kunstkritikeren Fredrik Svensk kommenterer forestillingen om gatekunst, i forbindelse med gruppeutstillingen *Mynningsladdaren* på Röda Sten Konsthall i Göteborg:

Institutionaliserad street-art? Egentligen inget konstigt. Kanske har jag fel, men känns inte hela föreställningen om street-art och graffiti mer upptagen med konsten som institution, än de flesta upptänkliga uttryck för den så kallade institutionskritiska konsten? Hursomhelst tenderar varje utställning med konstnärer som förknippas med street-art att kräva en sorts identitetsproblematisering.²⁰⁵

Austin følger Tricia Rose og Ivor Miller som sporer graffitiens politiske og estetiske innflytelser tilbake til afro-amerikanske kulturtradisjoner og den afro-karibiske migrasjonen til New Yorks bykjerne, via utbredelsen av hip hop. Dette synes det også å være bred enighet om innad i graffiti miljøet.²⁰⁶ Austin sier dessuten at det visuelle beviset på 1970-tallets *psykedelika* gjennomsyrrer graffitiens stilhistorie.²⁰⁷ Daniel Feral er opptatt av å sette gatekunst inn i en etablert kunstverdenkontekst. I likhet med Danto, så anser han Pop Art som en tydelig inspirasjonskilde for gatekunst, selv om Danto ikke inkluderer signaturer²⁰⁸ (det vil si de formene for graffiti som hovedsakelig baserer seg på skrift og kalligrafiske elementer). Feral skiller ved å peke på at der Street Art er tungt inspirert av situasjonistenes antikapitalistiske agenda, er graffiti mer preget av action painting og performance art.²⁰⁹

²⁰² Ibid., s. 39.

²⁰³ Brochmann, *Tagging: en bok om stygt som pent*.

²⁰⁴ Ibid., s. 29.

²⁰⁵ Fredrik Svensk, "Konstens regler og gatans lag," *Kunstkritikk.no*(2013), <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/konstens-regler-och-gatans-lag/>. (Hentet 16.1.2015)

²⁰⁶ Austin, *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*, s. 44.

²⁰⁷ Ibid., s. 45.

²⁰⁸ Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, s. 133.

²⁰⁹ Daniel Feral og Rob Swain, *Futurism 2.0: Symmetry Across Centuries* (Gamma Proforma; 1st, Limited Edition, 2013).

Høigårds informant følger dette langt på vei i beskrivelsen av sin oppfatning og opplevelse av graffitiens stiluttrykk. Han

[...] leste et sted at arkitektur er stivnet musikk. Slik er det med dette også. Du kan si at breaking, det er visuell rap. Og graffiti er stivnet breaking. For eksempel at bokstavene er vridde på samme måte som kroppen vris i dansen.²¹⁰

Mikkel B. Tin knytter også dette til hiphop og breakdance. Han hevder at graffiti er en sterkt kroppsbasert kunstform, og at det er en tydelig refleks av en kropp som uttrykker seg i den sterkt rytmiske strukturen i formspråket.²¹¹ Kanskje kan vi si at graffiti mest av alt handler om handlingen, og at det handler om å etterlate seg bevis på denne handlingen i form av avtrykk, slik at andre utøvere legger merke til ham eller henne. Det handler om status, om å bli berømt blant andre graffiti-utøvere – om å være oppe.

Blant utøverne er det bred enighet om at graffiti er en del av en større visuell helhet som hører til i gaten. Ifølge en av Høigårds informanter er graffiti:

[...] skapt for å konkurrere og overgå storbyens visuelle kaos. Derfor er det en ekstrem bruk av effekter og farger. Når graffiti henger mutters aleine på en hvit vegg i et galleri, blir den impotent, redusert til en avmagret brølende sirkusløve pisket opp på en pidestall.²¹²

En kan kanskje si at formålet med graffiti er stadig å vise seg fram og bli kjent i miljøet – at det er selvpromotering. Den kvalitetsmessige siden ved graffiti er på en måte et konkurranseelement, og opprør og adrenalin er viktige sider av produksjonen. Graffiti forutsetter i stor grad at det utføres på ulovlig grunn. Gjennom den kriminelle handlingen gjør utøveren navnet sitt kjent. Graffitiutøveren konkurrerer på denne måten om oppmerksomhet med andre utøvere innad i subkulturen,²¹³ og mangler i stil og nyskaping tilgis hvis utøveren er mye oppe. Flere av Høigårds informanter forteller om at livet som aktiv graffitiutøver kan være svært krevende. Utøveren praktiserer ute om natten, ofte i dårlig vær, og selve malingen beskrives som hardt fysisk arbeid. Livet som graffitiutøver framstår som nærmest uforenelig med en hverdag bestående av jobb eller utdanning.²¹⁴

²¹⁰ Høigård, *Gategallerier*, s. 43.

²¹¹ Mikkel B. Tin, *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*, vol. 141 ([Oslo]: Novus, 2011), s. 179.

²¹² Høigård, *Gategallerier*, s. 75.

²¹³ Nicholas Ganz og Tristan Manco, *Graffiti world: street art from five continents* (London: Thames & Hudson, 2004).

²¹⁴ Høigård, *Gategallerier*, s. 34.

Et flertall av informantene til Høigård har gått på Tegning, form og farge på videregående opplæring, og en del har også gått på tegnekurs. Sosialiseringen utøverne i mellom går ofte ut på at de tegner sammen, og kritiserer hverandres arbeid.²¹⁵ De fleste utøverne har kunstneriske intensjoner med uttrykket sitt, og de bedømmer også hverandres bilder ut fra det de ser som kunstneriske standarder. Høigård bemerker at dette kan ligne kunsten til avantgardistene:

Et lite, nokså lukket miljø der både avsender og mottaker anerkjenner hverandres kunstnerposisjoner, og det store publikum utenfor feltet stiller seg likegyldig eller avvisende. Den rene kunstneren produserer bare for andre kunstnere og retter seg utelukkende etter den domstol som dømmer etter de gjeldende normer for hans særegne kunstform.²¹⁶

4. Drøfting

Med bakgrunn i Danto og Bourdieu, og eksemplifisert med graffiti, – hvem kaller hva for kunst, og hvorfor?

4.1. Innledende refleksjoner

Kan noe være både kunst og ikke-kunst, eller utelukker det ene det andre?

Et spørsmål som melder seg som utgangspunkt for denne undersøkelsen, er i hvilken forstand en kan si at graffiti er en del av ikke-kunsten, altså hvordan visuelle eller estetiske uttrykk kan stå utenfor og danne avgrensningen til det som er kunst.

I et universelt perspektiv kan graffiti sees som ikke-kunst ved at det er graffiti. Mer konkret forholder graffiti-fenomenet seg til andre spilleregler enn hele det samfunnet som kunstpraksisen (i betydningen den etablerte kunstpraksisen i det offentlige storsamfunnet) er en del av. Det vil si at den mest rendyrkede graffiti grenser relativt skarpt mot det samfunnet som det står på utsiden av, ved å avvise ikke-graffitiens sosiale koder. Kunstpraksisen blir på denne måten en del av hele det samfunnet som kan kalles for ikke-graffiti. Som vi tidligere så, sa en av informantene til Høigård at graffiti er noe helt for seg selv.²¹⁷

²¹⁵ Ibid., s. 43.

²¹⁶ Ibid., s. 415.

²¹⁷ Ibid., s. 50.

På et mer spesifikt plan er graffiti ikke-kunst på samme måte som kunst er ikke-graffiti, fordi både graffiti og kunst er visuelle uttrykk som kvalifiserer til en diskusjon rundt hva som hører hjemme i kategorier for visuelle uttrykk.

Den vestlige kunsthistoriske kanonen danner fundamentet for en kunstpraksis som metodisk forutsetter ekskludering og inkludering. Ifølge kritikere som eksempelvis Nanette Salomon har kanonen bidratt til å etablere en viss avgrensning for hvem som er leverandører av kunst, hvis kriterier baserer seg på kjønn, klasse og etnisk gruppering.²¹⁸ Mye av den postmodernistiske kritikken er knyttet til den dominerende kunsthistoriske metodologien der den omstridte vestlige kunsthistoriske kanonen, med ideen om mestere og mesterverk, tradisjonelt har stått sentralt.²¹⁹

Kritikk av denne praksisen har bidratt til i en viss grad av reformering av faget, noe som nok må sees i sammenheng med det som tidvis omtales som kunsthistoriedisiplinens krise. Denne kom særlig til uttrykk på 1980- og 1990-tallet.²²⁰ Keith Moxey forklarer dette med at de vestlige ideene om *kunst* og *historie* ble utfordret, ved en ny bevissthet om at disse begrepene kan gå på akkord med kulturer som kanskje ikke har språklige eller kulturelle ekvivalenter. Han hevder at "Modernist claims to universality can no longer be substantiated in an age that recognizes the value of cultural otherness."²²¹ Det er ikke noe selvsagt ved kunst, kunsthistorie eller estetikk, og disiplinens krise bunner kanskje også i en slik begrepskrise, som i Moxeys oppfatning oppstod når begrepene ble avslørt som kulturelle konstruksjoner.²²² I norsk sammenheng viser Tore Nordenstam til utredningen *Humanistisk forskning i Norge* fra midten av 1970-tallet, der det ifølge Nordenstam går fram at det historiske innslaget ikke lenger ble ansett som like dominerende innen humaniora. Nordenstam påpeker at det historiske innslaget

²¹⁸ Nanette Salomon skrev i 1991 at Jansons standardverk *The History of Art* fra 1962 i stor grad representerer det offisielle utvalget i samtidens kunsthistoriske kanon. Hun hevdet at "In fundamental ways, the art historical canon, as it appears in Janson [...] ultimately and fundamentally is derived from [...] Giorgio Vasari, *Le Vite De' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani*, first published in 1550 and reissued [...] in 1568." – Salomon, Nanette: "The Art Historical Canon. Sins of Omission", Donald Preziosi, *The Art of art history: a critical anthology* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 1. og H. W. Janson og Dora Jane Janson, *History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day* (New York: Abrams, 1962).

²¹⁹ Dan Ewing, "Art History Forward, and Back," *The Sixteenth Century Journal* 40, no. 1 (2009): s. 246.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Keith Moxey, *The practice of persuasion: paradox and power in art history* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001), s. 105.

²²² Ibid.

likevel må anses som mer gjeldende innen historisk-filosofiske fag, enn innen samfunnsvitenskaper som primært retter seg mot nåtidens problemer.²²³

Det er nok noen av disse endringsprosessene som også kommer til uttrykk hos Danto, når han påpeker at det meste av kunstkritikken på 1950- og 60-tallet var tiltenkt å skulle ekskludere visse ting fra kritisk undersøkelse.²²⁴ Graffitiuttrykkets mulige ikke-kunsthet henger kanskje sammen med at kunstverdenen, som verden for øvrig, må være klar for visse ting, slik Danto formulerer det.²²⁵ Kunsthistoriens narrativ og synet på kunstens rolle har i stor grad forandret seg, og deler av dette kan kanskje sees i sammenheng med en modernistisk revurdering av kunstverkets rolle²²⁶ og en postmodernistisk revurdering av kunstverkets historie.²²⁷

Det kan tenkes at kunstens verdi, og det at noe blir verdsatt som kunst, var en mer eksklusiv merkelapp før postmodernismen. Det er ikke uendelig med plass for verker i en kanon, fordi forutsetningen for en slik 'liste' er at den nødvendigvis ikke kan fortsette i det uendelige. Kanskje er en revurdering av kunstens verdi en uunngåelig konsekvens av at kunstkanonen demokratiseres, slik som en kanskje må kunne si at åpningen for ulike tilnærminger og tverrfaglighet gjør. Hvis vi følger Bourdieus forståelse, som nevnt i teoridelen, så er en avgrensning institusjonalisert når den er beskyttet av praktiske adgangsbetainger.²²⁸ En demokratisering av kunstkanonen kan kanskje sees som en nedbrytning av kanonens institusjonaliserte grenseland, da adgangsbetaingelsene endres eller ikke gjelder på samme måte.

Den etablerte kunstkanonen er kanskje hovedsakelig representert ved innholdet i generelle oversiktsverker over kunsthistorien.²²⁹ Selv om problemstillinger knyttet til inkludering og ekskludering i den etablerte kunstkanonen nok ikke er helt avvæpnet, så kan det kanskje være nyttig å se på hvorvidt vi kan snakke om flere kunstkanoner. Dan Erwing viser til hvordan Brzyski med flere foreslår at dette kan føre til en mer nyansert forståelse av kunstens

²²³ Tore Nordenstam, *Fra kunst til vitenskap: humanvitenskapenes grunnlag i et historisk perspektiv* (Bergen: Fagbokforl., 2000), s. 193.

²²⁴ Danto, "From Philosophy to Art Criticism," s. 16.

²²⁵ Danto, Arthur: "The Artworld" (1964) Lamarque og Olsen, *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition: an anthology*, s. 33.

²²⁶ Danto, Arthur: "Outsider Art",; Russell, *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art*, s. 62.

²²⁷ Ewing, "Art History Forward, and Back," s. 246.

²²⁸ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 42-43.

²²⁹ Et eksempel på et slikt oversiktsverk kan i dag være Gardner's kunsthistorie, men dette kan nok likevel ikke ansees som et standardverk på samme måte som Salomon karakteriserer Jansons kunsthistorie. – Helen d Gardner og Fred S. Kleiner, *Gardner's art through the ages: a global history* (Australia ; United States: Wadsworth, Cengage Learning, 2011).

historie.²³⁰ Kanonbegrepet får i det hele tatt en annen funksjon i flertallsform. Da er det ikke lenger én kanon eller én liste med et relativt begrenset antall plasser. Den dominerende kanonen får selskap av flere konkurrerende kanoner, og trekker mer i bakgrunnen ved at den slik sett mister sitt monopol.

There are numerous reasons why some works form part of a canon and others do not [...]. Some scholars argue that the bases for making such judgements are objective and others that canons are nothing more than constructions formed to support the interests of power elites. There are low as well as high, or radical as well as traditional, canons. [...The] important point is to be aware of the artificiality of the canon and the criteria used to construct it.²³¹

Fernie minner oss altså her på at det er visse ting vi bør ha i bakhodet når vi opererer med kanonbegrepet. Med det i minne kan vi kanskje likevel åpne for en forsøksvis omtale av de mest berømte estetiske arbeidene i graffitiverdenen, som del av en graffitikanon.

4.2 Hvem kaller hva for kunst og hvorfor?

Det er flere paralleller mellom graffitikanonen og utskjelte aspekter ved den vestlige kunstkanonen. Dette går blant annet på at graffitikanonen i stor grad ser ut til å bygge på kunsthistoriens tradisjonelle mestertanke. Den har også i seg et gjenkjennelig aspekt hva angår kjønn, da det ser ut til å være påfallende få kvinnelige graffitiutøvere²³² – uten at dette kjønnsperspektivet blir videre utforsket i denne drøftingen.

Vi må kanskje kunne si at mange av graffitikanonens likheter med den tradisjonelle kunstkanonen i stor grad ser ut til å gå på den språklige nyansen ved begrepet *tradisjonelt*, når det i denne sammenhengen betegner et til dels tilbakelagt eller ‘gammeldags’ kunstsyn – altså aspekter ved kunstpraksisen som kanskje ikke lenger er like allmenngyldige i dag. Kanskje er dette en av de virkelig spennende sidene ved graffiti, da ‘gammeldags’ ikke kan sies å være en direkte vanlig karakterisering av fenomenet. Likhetene til den tradisjonelle kunsthistoriens metodologi er særlig paradoksal når graffiti er, som Tin påpeker, et frigjøringsprosjekt – ikke minst fra den akademiske arven.

²³⁰ Ewing, "Art History Forward, and Back," s. 246.

²³¹ Fernie, *Art history and its methods: a critical anthology*, s. 329.

²³² Macdonald, *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*, s. 95.

Paradokset består da i at graffitikunstnerne i samme nå som de fristiller seg i sin livsstil og sitt kunstneriske uttrykk, og kanskje mer radikalt enn noen sinne før i kunsthistorien, går inn i en klart definert estetikk som de respekterer og viderefører med største alvor.²³³

Utøverne forholder seg til hverandre gjennom en særlig streng hierarkisk struktur i sitt kollektive prosjekt, og Tin ser graffitiuttrykket som normativt i større grad enn kunstuttrykkene innen den akademiske tradisjonen.²³⁴

Kan analysene til Bourdieu og Danto kaste lys over praktiseringen av en samtidig estetisk praksis som graffiti?

Danto var kunstkritiker i *The Nation* fra 1980-tallet, i kunstmetropolen New York. Denne energiske byen med sitt kulturelle mangfold, var også det moderne graffitiuttrykkets fødested.

Selv om graffitiuttrykket i dag har spredd seg til de fleste av verdens hjørner, så er det ifølge Høigård New York som er selve reisedrømmen for unge graffitiutøvere.²³⁵ Legendariske verk fra graffitiens tidlige dager hadde som regel sin vegg i uttrykkets fødeby New York, som er graffitiuttrykkets metropol.

De mest berømte graffitiutøverne er de som etablerte graffiti praksisen, som gjorde den kjent og populariserte den. De satte tonen for det som har utviklet seg til det spillerommet som graffiti praksisen forholder seg til i dag. Graffitiutøvernes kunnskapsoverføring foregår ifølge Tin ved tilegnelse av ferdigheter gjennom praksis, og den foregår i liten grad verbalt. Tin ser graffiti praksisen som en sterkt repetitiv praksis, og ferdighetene som beherskes er særlig preget av kunnskap om og beherskelse av både mediet og kroppens motorikk, altså en høy grad av kroppsbeherskelse.²³⁶

Uttrykkene er likevel registrert skriftlig og publisert av utenforstående, som eksempelvis Brochman, Høigård, og Danto. De har egne mestere og egne lister, selv om disse ikke er skrevet ned av miljøet selv. Graffiti fenomenet har sin egen kunsthistorie, som Danto kaller det, og er sin egen kunstverden.

There can be few developments in the history of art quite so remarkable as that which began with the inscriptions "TAKI 183" [...]. Sprouting abruptly as mushrooms, a spontaneous art complex as nuanced

²³³ Tin, *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*, 141, s. 181.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Høigård, *Gategallerier*, s. 77.

²³⁶ Tin, *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*, 141, s. 184.

and structured as that in Siena in the trecento was in place. It had workshops, masters and apprentices, a system of nicknames or “tags” (most artists of the Renaissance are known to us by their tags [...]); a critical vocabulary; an esthetic code; a philosophy of art; and the elements of an art history.²³⁷

Danto, her i en anmeldelse av en utstilling i New York i 1987, tilbyr leseren en historisk kontekst som forholder seg til graffitiuttrykkene som vokser fram på gaten. Han beskriver hvordan undergrunnsbanen på en og samme tid er kunstskolens øvingsarena og mesterverkenes utstillingsrom, og hvordan publikummet kjenner og har et uavklart forhold til de lovbruddene som må tolereres for at utøverne kan “get up”. Danto understreker at den primære intensjonen bak graffiti ikke er å utføre kriminelle handlinger, fordi utøverne anser sin praksis som en forbedring av det offentlige rommet “to the intended gratification of all and the particular fame of him or her who took such risks for art.”²³⁸ Han viser her til den berømmelsen som utøveren higer etter, en anerkjennelse som gjelder mellom de som produserer graffiti. Dette peker mot noe som vi senere skal utforske, nemlig graffiti i lys av Bourdieus autonome kunstfelt. Danto trekker også fram den risikoen som kunsthandlingene i stor grad baseres på. Det er denne som gir heder og ære innad i miljøet, noe som kan forstås som en form for symbolsk kapital i Bourdieus terminologi.

Graffitiuttrykket har også gjennomgått en tydelig estetisk stilutvikling, drevet fram av innovatører hvis aktivitet kan føres inn i Dantos stilmønster.

Borchmann argumenterer for at det er en klar parallell mellom graffitiens 40 år gamle stilhistorie og kunstens adskillig eldre stilhistorie. Han sammenligner graffitien fra 1968 til 1974 med hulemalerier. Fra 1975 til 1990 gikk den over i noe han sammenligner med klassisismen, ved at det tekniske nivået ble hevet og estetisk skjønnhet ble et ideal. I årene fra 1991 til 1999 forkastet graffitiutøverne skjønnhetsidealet, selv om de fremdeles forholdt seg til relativt rigide regler for teknikk og utførelse. Dette sammenlignes med modernismen. Postmodernismen kom til graffitiutøverne på 2000-tallet, ved at de ikke lenger forholdt seg til en rendyrking av de ulike sjangrene, men kombinerer med utgangspunkt i alle stilmulighetene.²³⁹ Dette viser at graffitifeltet fungerer som et ‘kunstfelt’, ved at nye definisjoner avløser gamle, og produserer nytt meningsinnhold og nye idealer. Bourdieus aldrende kunstnere og deklassering får her sin parallell ved at nye utøvere i graffitifeltet posisjonerer seg gjennom stilkrigene, og ved å sanke symbolsk kapital.

²³⁷ Arthur C. Danto, *The state of the art* (New York: Prentice Hall Press, 1987), s. 28-29.

²³⁸ *Ibid.*, s. 29.

²³⁹ Brochmann, *Tagging: en bok om stygt som pent*, s. 37.

Graffiti er et fenomen som oppstod i det produsentene i stor grad har ansett som sitt territorium, og de aksepterer ikke de retningslinjene som har blitt fastsatt av ikke-graffere. Graffitiutøverne er ikke en homogen gruppering, men de kan ha en institusjonalisert organisering eller praksis, som ifølge Bourdieu fordrer beskyttede adgangsforhold som er stilltiende og praktisk avkrevd – slik som en viss kulturell kapital.²⁴⁰

De forenes i et sett egenskaper som kjennetegner mange frittstående praksiser og utøvere, og som gjør at de identifiserer seg med hverandre som graffitiutøvere i en graffitivirkelighet, graffitiverden eller graffitiunivers. De deler et uformelt regelverk som de for det meste respekterer, de deler en ideologi, og de deler en ikonografisk forståelse av de symbolene som de bruker i praktiseringen av den ideologien.

Fordrer en rik kunstopplevelse en grunnleggende før-forståelse av en gitt kunstverdens historie, tradisjon og interne regler?

Et argument for at graffiti kan anses som ikke-kunst, er at den filosofien de lever etter ikke er tilgjengelig for det publikummet som bor og lever i graffitiens gategalleri. Dette ser ved første øyekast ut til å være grunnløst, fordi blant annet denne masteroppgaven i følge med en hel rekke litteratur som den refererer til, vel nettopp viser at disse kodene ikke er utilgjengelige. Kanskje har dette likevel paralleller til en vanlig kritikk fra gallerikunstens utenforstående. I 1975 så Tom Wolfe på kunstverdenen som en slags kunstens maktelite.²⁴¹ Han mente at kunsten hadde beveget seg vekk fra å handle om opplevelse og i større grad enn før eksisterte for å illustrere kunstkritikernes teorier: “In short: frankly, these days, without a theory to go with it, I can't see a painting.”²⁴²

Kritikk av den intellektualiserte gallerikunsten og de teoriene som kreves for å praktisere og oppleve er relativt vanlig, også som en holdning utenfor akademia. For graffitiuttrykkenes del må vi kunne slå fast at den umiddelbare kritiske reaksjonen ikke hovedsakelig går på at arbeidene er intellektuelt utilgjengelige, slik at uttrykkene kan oppleves som uforståelige og ugjennomtrengelige. Publikum skriver ikke leserinnlegg om hvor høytflyvende graffitienspråket er, og om hvor vanskelig det kan være å la seg gripe av det, fordi den filosofiske dimensjonen er for krevende til at de uten akademisk kunstutdannelse kan få en umiddelbar opplevelse av det. Graffitiuttrykket blir vanligvis kritisert fordi det oppleves som hærverk, noe kritikerne jo

²⁴⁰ Bourdieu og Johnson, *The field of cultural production: essays on art and literature*, s. 42.

²⁴¹ Tom Wolfe, *The painted word* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975), s. 21.

²⁴² *Ibid.*, s. 2.

også får støtte for i lovverket. En publikummer som trer inn i et konvensjonelt kunstgalleri kan oppleve kunstspråket slik, og det er jo nettopp dette Danto beskriver i sin teori om kunstverdenen: Vi må kjenne historien for å kunne delta i samtalen om verket.

Bourdieu trekker fram at det i den kunstvitenskapelige samtalen er tradisjon for å betegne et profesjonelt møte med kunsten som en “lesning av verket”. Denne praksisen innebærer språkkoder, og ifølge Bourdieu får kunstverket i en slik forståelse bare mening og er kun interessant for de som kjenner den koden som verket er kodet etter.²⁴³ Kjennskap til dette språket, eller kodene som Bourdieu kaller det, er det som ligger til grunn for å kunne gjenkjenne ulike stilarter. Den skjulte betingelsen for “lesning”, er å bevisst eller ubevisst kunne være i stand til å hente fram de “mer eller mindre eksplisitte skjemaene for persepsjon og vurdering som utgjør en bilde- eller musikkultur.”²⁴⁴ Bourdieu henviser til Erwin Panofskys begrep om de “sanselige egenskaper” for dem som ikke har lært seg den passende innstillingen, og beskriver dette som en typisk intellektualistisk teori om kunstnerisk persepsjon.

Den følelsesmessige sammensmeltningen, denne *Einfühlung*, som gjør kjærlighet til kunst til en glede, forutsetter at en anvender kunnskap og foretar en dechiffrering, en dekodning, og det innebærer at en benytter seg av sin kunnskapsarv og av sin kulturelle kompetanse.²⁴⁵

Hvis vi følger Bourdieu og Danto på at kunstdiskursen er en forutsetning for å være med på leken, så kan gallerikunsten kanskje beskrives som et produkt av den intellektuelle diskursen som behandler den, fordi kunstens idé skapes i den diskursen som på samme tid omgir den. Mellom graffitiutøvere er kjennskap til graffitikanonen sentral. Den er en avgjørende faktor i praksisens fremste formål, nemlig konkurransen. Graffitiutøverne er deltakere i et graffitispill med strenge spilleregler. Målet er å vinne berømmelse ved anerkjennelse fra de andre deltakerne. Alle elementene ved graffiti fenomenet bunner i et konkurranseaspekt. Utøverne spiller for å “get up” som de kaller det, for å klatre i graffitihierarkiet og oppnå berømmelse og anerkjennelse blant sine medspillere.

Hele graffiti kulturen har pålagt seg selv et strengt regelverk, både når det gjelder formspråk, motiver, fremgangsmåte, sted og tid. Men det er disse spillereglene samspillet avhenger av, og jo flere

²⁴³ Bourdieu et al., *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, s. 46.

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

spilleregler, desto større oppfinnsomhet krever spillet, og desto større tilfredsstillelse vil man føle når man, innenfor de gitte begrensinger, likevel finner spillerom nok for sin individuelle skapende evne.²⁴⁶

Opplevelsen av kunstverket er umiddelbart tillagt mening og verdi, sier Bourdieu, og det er et resultat av en overensstemmelse mellom den kultiverte habitusen og kunstfeltet. Når kunstverket bare eksisterer som et symbolsk objekt som er tillagt mening og verdi hvis det er forstått slik av betraktere som har den estetiske kompetansen som kreves, så må en ifølge Bourdieu kunne si at det er estetikerens blikk som betegner kunstverket som et kunstverk. Men, sier Bourdieu, da må en også huske på at dette bare er mulig fordi estetikeren selv er et produkt av lang tids eksponering for kunstverker.²⁴⁷

Kunstfeltet skaper den estetiske forkunnskapen ved at det eksisterer. Kunstfeltet kan heller ikke eksistere uten forkunnskapen. Kunstfeltet reproducerer interessen i spillet og troen på verdien av hva som står på spill, gjennom konkurranse mellom agenter som har faste interesser i det. Bourdieu mener at dette er særlig tydelig i relasjonen mellom de ulike avantgarde-kritikerne som utpeker seg selv til kritikere ved å innvie verker, hvis hellige verdi så vidt er oppfattet av kultiverte kunstelskere eller av kritikerens mest avanserte rival.²⁴⁸ Graffitiutøvernes galleri er fysisk tilgjengelig for alle og enhver, men mentalt tilgjengelig kun for personer med graffiti-spesifikke førkunnskaper. Illustrert av den omvendte økonomien hos Bourdieu kan vi kanskje snakke om en omvendt estetikk i forholdet mellom kunstverdenen og graffiti-verdenen. Troen på verdien av verket er fra graffitiutøvernes perspektiv i sitt felt utvilsomt enda mer løsrevet fra det heteronome subfeltets markedsorientering enn det avantgardkunstnerene har vært.

Kort sagt så er spørsmålet om kunstverkets mening og verdi, og alle andre problemer som behandles innen filosofisk estetikk, noe som bare kan løses gjennom feltets sosiale historie. Denne historien er knyttet til en sosiologi av forholdene som ligger til grunn for etableringen av den spesifikke estetiske holdningen som feltet krever i sine ulike tilstander.²⁴⁹

Hvordan kan vi forstå kunst og kunstverdenen gjennom å se på hva som er i, på og utenfor de teoretiske avgrensningene til Danto og Bourdieu?

²⁴⁶ Tin, *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*, 141, s. 182.

²⁴⁷ Pierre Bourdieu, "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46(1987): s. 203.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

Graffitiutøvernes kunsthistorie og ikonografi er altså tilgjengelig, og den er til dels også oppsøkt. Graffiti oppstår også som reaksjon til historier og filosofier. Når noe har en historie, kan det ifølge Danto anses som en verden i seg selv, og likeledes med kunsthistorier og kunstverdener. Men som en annen kunstverden utenfor den etablerte kunstverdenen så kan det være at det kan anses som det Danto kaller *deep outsider* eller *artists-not-of-the-art-world*.²⁵⁰ Vi kan se på graffiti feltets avgrensning som et slags parallelt univers, der aktørene ikke deltar i noen kommersiell omsetning av produktene sine.

Hva er forskjellen på graffiti og gallerikunst?

Graffitiuttrykket er der den ene dagen og kan være borte den neste. Noen ganger skyldes denne flyktigheten vær og vind, andre ganger graffitijegeres vaskebøtter eller annen slitasje som at hunder markerer revir. Derfor er fotografier og skissebøker særlig viktige.

Graffiti fotografiene fører til en slags kanonisering av verkene, også med tanke på at svært mange fotobøker etterhvert er tilgjengelig på biblioteker. Graffitiuttrykket kan tolkes som en slags markering av den handlingen det symboliserer. Fotografiene reproducerer og foreviger det forgjengelige graffitiverket, som i sin tur virker som et minne og bevis på en flyktig graffitihandling. På denne måten kan vi kanskje se disse graffiti bøkene som en speiling av en speiling, en imitasjon av en imitasjon, dobbelt fjernet fra den handlingen som på sett og vis er selve graffitiverket.

Handlingen til graffitiutøveren er en signaturhandling, en autografhandling, og signaturen blir også synonymt med den kriminelle og internt konkurransepregede handlingen som jakter symbolsk kapital i feltet.²⁵¹ Dette er prinsipielt svært lite forskjellig fra det som skjer i galleriverdenen, med unntak av forholdet til markedsøkonomien.

Vi har sett at en del av graffitiutøverne gjør seg opp meninger om hva som er *den rene graffiti*, og en utbredt holdning blant graffitiutøverne ser ut til å være at uttrykket ikke kan eksistere som graffiti i et galleri, fordi det ikke er ulovlig og fordi det ikke er i gaten. Bortsett fra signaturpreg og ulovlighet, ligger altså en stor forskjell i *stedet*. Hvis noen prøver å flytte en graffiti vegg til et galleri, så vil graffitiutøveren nesten alltid si at verket ikke eksisterer lenger. Graffiti er kastret, formen eksisterer, men har mistet sitt innhold.

²⁵⁰ Danto, Arthur: "Outsider Art". Russell, *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art*, s. 67.

²⁵¹ Jf. som tidligere vist til, Danto, *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, s. 198.

Disse kriteriene gjør at den er vanskelig å selge, men det virker som om det å være en *sell-out* i første rekke handler om at en utøver bryter disse to reglene, og ikke at han tar seg betalt. På det autonome kunstfeltet til Bourdieu, er det den omvendte økonomien som er idealet.

Dersom den rene kunstneren og den rene graffitiutøveren nærmer seg feltets grenseland, ved å henvende seg til et annet publikum enn de andre produsentene på sine respektive felt, da medfører det at kunsten og graffitien mister sin renhet.

Slik er den rene kunsten på Bourdieus autonome kunstfelt og graffitiuttrykkene begge i et ideologisk og frivillig fangenskap eller isolasjon, i sin relasjon til det som det grenser mot. De definerer seg mot sin utside i et slags "å være eller ikke være" og opponerer mot det ikke-autonome. Det som mest tydelig skiller disse autonome og innadvendte feltene er hvordan de er plassert i forhold til maktfeltet. Utsiden til den rene kunsten er maktfeltets innside og utsiden til den rene graffitien er maktfeltets utside. Kanskje er graffiti den mest autonome kunsten som finnes, dersom kunstbegrepet blir akseptert brukt. I så fall kunne det være interessant å se på hvorfor den rene kunsten ikke finner veien ut til gaten. Det som er tydelig er at lidelsesaspektet ved Bourdieus autonome kunstnere står sentralt, men de forholder seg likevel til heteronome agenter for å livnære seg. Graffitiutøvernes idealer er i stor grad preget av fremmedgjøring fra en omverden som ikke har forstått deres frigjøringsprosjekt. Likevel livnærer de seg utenom graffitihandlingene som deltagere i den markedsøkonomien og det klasserelasjonsfeltet de ellers prøver å spraye seg vekk fra.

Graffiti praksisen produserer estetiske ytringer som utøves i en egen verden med et eget språk og egne idealer. Det er derfor diskutabelt hvorvidt graffiti fenomenet kan sees som en protest mot den kunstverdenen da dette er verdener som på denne måten ikke tangerer hverandre. Slik er kanskje ikke graffiti praksisen et uttrykk for protest mot kunstbegrepet, men heller en opposent i kraft av å være et alternativt estetisk uttrykk.

Må kunst kunne eies for å være kunst?

Kunsthistorikere i Norge og internasjonalt ser ut til å vise svært liten interesse for graffiti, selv om den har gjort seg bemerket i over førti år som moderne estetisk fenomen. Kanskje det er fordi alle nye kunstbevegelser møter motstand i institusjonene. Kanskje er det fordi graffiti bevegelsen representerer flere ting på en gang, at den er en kunstbevegelse som også er et samfunnsproblem. Kanskje er det fordi graffiti ikke har gjort seg fortjent til pengenes respekt? For hvem ville si at uomsettelig kunst er *virkelig* kunst, og hvorfor skulle de nå ville

det? 'Kunst' som har lav eibarhet har trolig en svært smal vei fram til kunstverdenens perleport?

Den etablerte kunstpraksisen er i dialog med samfunnets maktstrukturer. I det autonome feltet til Bourdieu har avantgardistene et ideelt mål om å utfordre og avsløre de gjeldende maktstrukturene. Graffiti-praksisen på sin side innebærer noe som ikke så mange andre visuelle uttrykk har heftet ved seg, da utøving på ulovlige steder i stor grad er ansett som et vesentlig kriterium for å være ekte eller ren graffiti, blant annet fordi det nettopp er betegnet som hærverk av loven. Kan dette ha en innvirkning på hvorvidt graffiti kan anses som ikke-kunst? Er ekte kunst avhengig av at praksisen er lovlig, det vil si at kunstpraksisen er legitimisert av storsamfunnet?

Det er ikke vurdering i form av markedsverdi som forandrer noe fra graffiti til noe annet – det er det formålet med produksjonen som gjør, sier Christian Hundertmark. Hvis du produserer for å skryte og konkurrere og deretter gir en prisantydning på det, så er det fremdeles graffiti. Det er det derimot ikke dersom du produserer for å selge det eller for å behage et publikum.²⁵²

Med Bourdieu kan vi kanskje si at kampen om posisjonene finnes også innen denne bevegelsen, og graffiti-verdenens hierarkiske struktur kan sees som et kraftfelt der posisjonstagere kjemper om å innta posisjoner. Graffitikulturen opponerer mot det etablerte storsamfunnet ved at den ikke respekterer de lovene som storsamfunnet har vedtatt. Samtidig har graffitikulturen relativt tradisjonelle maktstrukturer innad, selv om disse likevel er basert på uformelle sosiale kontrakter.

Kan graffiti anses som et autonomt felt som opererer på utsiden av kunstfeltet? Er det et alternativt kunstfelt? Graffitifeltet er i alle fall plassert utenfor kunstfeltet. Det forholder seg ikke til økonomiske prinsipper på maktfeltet, men de politiske består kanskje? Består de politiske prinsippene ved at graffitifeltet er hierarkisk organisert? Men de politiske prinsippene på graffitifeltet (politiske i kraft av å være hierarkiske) forholder seg ikke til maktfeltet i klasserelasjonsfeltet, fordi de har sine egne lover og regler. De politiske prinsippene på graffitifeltet er adskilt fra dem som råder på maktfeltet. Derfor er graffitifeltet ikke en del av maktfeltet. Hvor er graffitifeltets posisjon på klasserelasjonsfeltet?

Graffitifeltet forholder seg til økonomiske prinsipper, ved at det opererer i en kapitalistisk grunnstruktur. Det vil si at aktørene på dette feltet også må forholde seg til bytteverdi, i form

²⁵² Christian Hundertmark, *The art of rebellion: world of streetart* (Conte Madera, CA: Ginko Press, 2003).

av at det materialet det kreves for å kunne produsere verkene fremdeles koster penger. Det hevdes at det er en utbredt praksis at graffitiutøverne stjeler materiale (spraybokser).²⁵³ De er likevel avhengige av produkter fra det kapitalistiske samfunnet, og er slik koblet til storsamfunnet selv om de avviser de reglene som er satt.

Når uautorisert kunst blir anerkjent av kunstverdenen blir det umiddelbart kunst, og det blir solgt i gallerier som garanterer verkets annenhåndsverdi (resale value). Graffiti er uautorisert. Det er den kulturelle kapitalen og institusjonene som kontrollerer det som gjør noen til en kunstner, som tillegger autoritet og gjør en produsent autorisert.²⁵⁴ Kanskje er graffitiutøverne litt som punkerne. De begynner som rebeller, og noen som anarkister, lager selvlært kunst og soler seg i sin mangel på kulturell kapital. Men så får punken platekontrakt og begynner å selge godt – akademikere begynner å skrive om dem: Punkken har solgt seg – de er *sell-outs*. De har mistet kredibiliteten blant sine meningsfeller, og er ikke lenger genuine i den kulturen de tilhører.²⁵⁵

De autonome kunstnerne på kunstfeltet til Bourdieu vegrer seg for å nyte kommersiell suksess, på samme måte som graffitiutøverne i gaten gjør det. Dette er altså “selling out” fra toppen, ved å selge sine høye estetiske idealer til markedet. Graffitiutøvernes kredibilitet er tapt hvis de selger seg ut – men fra bunnen.

Graffitiutøverne avviser graffitiens bytteverdi, og anser det som en stor fare at graffitien skal kunne bli kommersielt forankret.²⁵⁶ Graffitiens estetiske prosjekt er nytelse, både for produsentene som utformer arbeidene og for dem som beveger seg gratis i gategalleriene. Som Cecilie Høigård sier, “Ikke er den til salgs og kan bli legitimert av et marked som Kunst, ikke får den offentlig støtte og kan bli legitimert av det offentlige som Kunst.”²⁵⁷

Gatekunstverdenen er preget av en *sell out*-mentalitet som også preger det autonome kunstfeltet som Bourdieu beskriver. *L'art pour l'art*, Street Art og graffiti har ideelt sett liten interesse av å produsere kunst på et heteronomt felt. Street Art er villig til å være i dialog med kunstfeltet fordi de i større grad strekker seg etter autonom kunst på maktfeltet, noe som

²⁵³ Høigård, *Gategallerier*.

²⁵⁴ Parker, "TOWARD A DEFINITION OF POPULAR CULTURE," s. 165-66.

²⁵⁵ *Ibid.*, s. 166.

²⁵⁶ Høigård, *Gategallerier*, s. 410.

²⁵⁷ *Ibid.*, s. 415.

antagelig henger sammen med at utøverne i større grad har en uttalt maktkritikk som de ønsker å kommunisere.

Det å være en «sell-out» går ikke sammen med det å bygge et «brand» eller merkenavn i graffiti-verdenen. I graffitiens tidlige dager forsøkte flere aktører i kunstverden å få de unge graffitiutøverne inn i galleriene.

Bourdieu deler hovedelementer ved Marx' konfliktteori, men skiller lag ved at sosiale kamper som klassekonflikt ikke anses som fundamentalt økonomiske. Bourdieus klassebegrep betegner ikke en gruppe som mobiliserer for et felles mål og mot en annen klasse. Han beskriver hvordan de som befinner seg innenfor et avgrenset område i et sosialt rom er mer stemt for å nærme seg hverandre, og derfor lettere å mobilisere for hverandre.²⁵⁸ Konfliktene på hvert felt er derfor også i stor grad feltspesifikke.

Kan graffiti-kulturen sees som en parallell kunstverden eller autonomt kunstfelt²⁵⁹ satt opp mot kunstbegrepet?

Graffitiutøverne og deres tilhengere redefinerer og skaper et alternativt kunstbegrep. De omtaler uttrykkene som kunst, uten at de identifiserer dem med det konvensjonelle kunstbegrepet. Uttrykkene kan hverken praktisk eller ideologisk flyttes fra gaten og forbli graffiti-kunst. De er graffiti i den konteksten og materialiteten som de har oppstått i. De er beviser på en handling som har oppstått og som har mening ved at det preger en gitt flate i et gitt landskap og meningsrom.

Publikummet til graffitiutøverne er andre graffitiutøvere. Graffiti er innadvendt og kodet. Uttrykkene er ofte uforståelige for ikke-utøvere. Graffiti er kunst for graffitiutøverne, dels uttalt ved at de forholder seg til et kunstbegrep (sitt kunstbegrep) og dels ved at deres kunst er både en ting og en framstilling som hele tiden reproducerer hverandre. Graffitiutøveren er også graffitihistorikeren.

Graffiti er kunst for noen og ikke kunst for andre: Det er kunst som ikke er kunst.

Kan noe være både kunst og ikke-kunst, eller utelukker det ene det andre? Kan noe være litt kunst eller nesten kunst?

²⁵⁸ Bourdieu et al., *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*, s. 40.

²⁵⁹ Bourdieu og Johnson, *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*.

Ifølge Bourdieu så må kunstbegrepet være tvetydig, i og med at et estetisk uttrykk på vei inn i kunstfeltet slår gjennom som resultat av kampen om posisjon i feltet. Hvis noe er et objekt hos Danto, en gjenstand, så vil det være kunst i én sammenheng og ikke-kunst i en annen. To identiske Brillo-bokser med hundre meters avstand, stilt ut forskjellige steder: Den i kunstmuseet vil være kunst og den i industridesignmuseet vil ikke være det. På den måten utøver kunstverdenen den rene magi. Så måtte vi også forutsette at boksene ville bytte historie og kunstnerisk identitet, om de byttet plass. Jamfør også Duchamps mange urinaler. Det er i så fall en identitets- og meningsbærende konsensus som sier hva som er kunst, ikke gjenstanden i seg selv. Og det er en konsensus som også kan være resultat av hierarkipregede kamper i et felt der kunstdefinisjonen like mye er resultat av markedsøkonomi som førforståelseskompetanse.

Danto snakker om transformasjon: Hva skjer i overgangen mellom vanlig objekt og kunstobjekt? Dette er den kunstneriske identifikasjonens “er”, førforståelsen til å kunne gjenkjenne et kunstverk, med bakgrunn i den kunsthistoriske samtalen: Erfaring med andre verker og deres historie. Hva er fortolkningspotensialet til gjenstanden, det vil si hva er verkets kontekst?

Bourdieu snakker om kunstens verdi: Hvem produserer verdien til verket? Det er verdien til verket som er kunsten, og kunstverket er en del av en trosverden som en fetisj. I trosverdenen produseres både estetikerne og kunsten, i en evig runddans.

5. Sammenfatning

Med bakgrunn i Danto og Bourdieu, og eksemplifisert med graffiti, - hvem kaller hva for kunst, og hvorfor?

Danto og Bourdieu begge legger stor vekt på diskursaspektet som en samtale eller delt historie mellom agentene eller medlemmene på et felt og i en kunstverden. Danto er tidvis vag på hva som befinner seg i kunstverdenen, og hvorvidt den er en verden for verker og teorier eller om menneskelige aktører også kan finne seg i den. Han legger likevel vekt på at en delt historie må forutsettes før et kunstverk kan gi mening – en mening som utgjør hele verket. Bourdieu beskriver kunstfeltet som en struktur plassert på innsiden av maktfeltet, og som tiltrekker seg agenter som heller mot den autonome og rene kunstideen og mot den heteronome markedsøkonomien. Han beskriver egeninteresser og maktkamper i kunstens trosverden, der estetikerne er skapt av det samme feltet som han skaper, og troen på verdien til verket holder hele spillet i gang. Danto legger mer vekt på den transformasjonen som kunstverket gjennomgår i overgangen fra å være et virkelig objekt, og på det kunstfilosofiske øyeblikket da kunsten har tatt slutt, fordi verkets historie ikke lenger er drevet fram av spørsmål knyttet til verkets essens.

Det er konsensus og maktkamper blant de identitetskompetente som avgjør om en gjenstand er kunst eller ikke-kunst. Det er ikke et enkelt-individ eller noen enkelt-ekspert som kan avgjøre kunstens kunsthet, uten i samarbeid med andre aktører som deler samme *interesse* og historie.

Det samme gjelder egentlig også for graffiti-verdenen, på en slags parallell måte når det gjelder hierarki og identitetskompetanse, men på en svært ulik måte når det gjelder all mulig kunstdefinisjon som har noe med en markedsøkonomi å gjøre. Overgangen mellom disse to verdenene er praktisk talt ikke synlig. Det er litt overgang, men det er veldig lite. Det vil si at de to sfærene har hver sine maktstrukturer og konsensusdanninger, men de betrakter hverandres estetiske begreper som ganske uinteressante.

Slik sett kan produksjonen av denne teksten føles som en diplomatisk ørkenvandring, dersom en tillater seg å ha fromme ønsker som går utover den rent deskriptive og analytiske oppgaven.

5.2. Vyer om videre arbeid

Jeg har vært inne på de tverrfaglige sidene ved deler av denne oppgaven. Jeg tror det ville være vanskelig å komme videre i studiet av det temaet som er behandlet i denne teksten, om det skulle skje på en mer enfaglig måte enn det som her er praktisert. Det jeg kunne tenke meg å studere nærmere om er maktforholdene i forholdet mellom produksjon og konsum av det som aksepteres som kunst.

Litteratur

- Andina, Tiziana. *Arthur Danto: philosopher of pop*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub., 2011.
- . *The philosophy of art: the question of definition : from Hegel to post-Dantian theories*. London: Bloomsbury, 2013.
- Anker, Peter, og Marion Dybing. *Norsk folkekunst: kunsthåndverk og byggeskikk i det gamle bondesamfunnet*. [Oslo]: Cappelen, 2004.
- Austin, Joe. *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Barolsky, Paul, David Carrier, Ivan Gaskell, Joseph Kosuth, og Linda Schele. "Writing (and) the History of Art." *The Art Bulletin* 78, no. 3 (1996): 398-416.
- Bourdieu, Pierre. "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46 (1987): 201-10.
- . *Homo academicus*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- . *La distinction : critique sociale du jugement*. Le sens commun. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- . *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Libre examen. Paris: Seuil, 1992.
- . *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- . *The state nobility: elite schools in the field of power*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel, og Dominique Schnapper. *The love of art: European art museums and their public*. Oxford: Polity Press, 1991.
- Bourdieu, Pierre, og Randal Johnson. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*. oversatt av C. DuVerlie. The field of cultural production: essays on art and literature. [New York]: Columbia University Press, 1993.
- . *The field of cultural production: essays on art and literature*. [New York]: Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, og Richard Nice. *The logic of practice*. Oxford: Polity Press, 1990.
- Bourdieu, Pierre, og John B. Thompson. *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Bourdieu, Pierre, Dag Østerberg, Annick Prieur, og Theodor Barth. *Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. La distinction critique sociale du jugement. Vol. nr 9, Oslo: Pax, 1995.
- Bourdieu, Pierre, Dag Østerberg, Annick Prieur, Theodor Barth, og Theo Barth. *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax, 1995.
- Brochmann, Jo T. "– Kan sette pris på tagging hvis man legger godvilja til." redigert av Eirin Eikås; Kristina Ekelund. Oslo: NRK, 2014.
- . *Tagging: en bok om stygt som pent*. Oslo: Flamme, 2014.
- Burke, Edmund, David Hume, Alexander Gottlieb Baumgarten, Arnfinn Bø-Rygg, og Kjersti Bale. *Estetisk teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- Caprona, Yann C. de. *Norsk etymologisk ordbok: tematisk ordnet*. Oslo: Kagge, 2013.
- Carroll, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.
- Castleman, Craig. *Getting up: subway graffiti in New York*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.

- Danto, Arthur C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Vol. 35:44, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997.
- . "Art, Evolution, and the Consciousness of History." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, no. 3 (1986): 223-33.
- . *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*. New York: Farrar Straus Giroux, 1992.
- . "From Philosophy to Art Criticism." *American Art* 16, no. 1 (2002): 14-17.
- . "Kunstverdenen (1964)." S. 299-312. Oslo: Universitetsforl., 2008.
- . *Narration and knowledge: (including the integral text of Analytical philosophy of history)*. New York: Columbia University Press, 1985.
- . *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 2005.
- . *The state of the art*. New York: Prentice Hall Press, 1987.
- . *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981.
- . *Unnatural wonders: essays from the gap between art and life*. New York: Columbia University Press, 2007.
- . *What art is*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Danto, Arthur C., Tom Huhn, og Greg Horowitz. *The wake of art: essays : criticism, philosophy, and the ends of taste*. Amsterdam: G+B Arts International, 1998.
- Engels, Friedrich. *Ludwig Feuerbach and the end of classical German philosophy*. London: Electric Book Co., 2001.
- Ewing, Dan. "Art History Forward, and Back." *The Sixteenth Century Journal* 40, no. 1 (2009): 246-48.
- Feral, Daniel, og Rob Swain. *Futurism 2.0: Symmetry Across Centuries*. Gamma Proforma; 1st, Limited Edition, 2013.
- Fernie, Eric. *Art history and its methods: a critical anthology*. London: Phaidon Press, 1995.
- Ferrell, Jeff. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.
- Fine, Gary Alan. *Everyday genius: self-taught art and the culture of authenticity*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- Ganz, Nicholas, og Tristan Manco. *Graffiti world: street art from five continents*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Gardner, Helen d, og Fred S. Kleiner. *Gardner's art through the ages: a global history*. Australia ; United States: Wadsworth, Cengage Learning, 2011.
- Grenfell, Michael, og Cheryl Hardy. *Art rules: Pierre Bourdieu and the visual arts*. Oxford: Berg, 2007.
- Hall, Stuart, og Paul Du Gay. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.
- Hundertmark, Christian. *The art of rebellion: world of streetart*. Conte Madera, CA: Ginko Press, 2003.
- Høigård, Cecilie. *Gategallerier*. Oslo: Pax, 2002.
- Jakobsen, Kjetil. "Hvorfor hermeneutikere ikke liker Bourdieu." *Nytt Norsk Tidsskrift* 22, no. 01 (2005).
- Janson, H. W., og Dora Jane Janson. *History of art: a survey of the major visual arts from the dawn of history to the present day*. New York: Abrams, 1962.
- Kapossy, Timothy, og Imre Szeman. *Cultural theory: an anthology*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2011.
- Lamarque, Peter, og Stein Haugom Olsen. *Aesthetics and the philosophy of art: the analytic tradition : an anthology*. Malden, Mass.: Blackwell, 2004.

- Lucie-Smith, Edward, Ellen Hirsch, og Vidar Poulsson. *Illustrert kunstordbok*. Oslo: NKS-forlaget, 1990.
- Maanen, Hans van. *How to study art worlds: on the societal functioning of aesthetic values*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
- Macdonald, Nancy. *The graffiti subculture: youth, masculinity and identity in London and New York*. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- Moxey, Keith. *The practice of persuasion: paradox and power in art history*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001.
- Nordenstam, Tore. *Fra kunst til vitenskap: humanvitenskapenes grunnlag i et historisk perspektiv*. Bergen: Fagbokforl., 2000.
- Parker, Holt N. . "TOWARD A DEFINITION OF POPULAR CULTURE." *History and theory* 50, no. 2 (2011): 147-70.
- Peiry, Lucienne. *Art brut: the origins of outsider art*. Paris: Flammarion, 2001.
- Preziosi, Donald. *The Art of art history: a critical anthology*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Riggins, Stephen Harold. *The Language and politics of exclusion: others in discourse*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 1997.
- Roy, William G. *Making societies: the historical construction of our world*. Thousand Oaks, Calif.: Pine Forge Press, 2001.
- Russell, Charles. *Self-taught art: the culture and aesthetics of American vernacular art*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 2001.
- Svensk, Fredrik. "Konstens regler och gatans lag." *Kunstkritikk.no* (2013). Published electronically 26.2.2013. <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/konstens-regler-och-gatans-lag/>.
- Tin, Mikkel B. *Spilleregler og spillerom: tradisjonens estetikk*. Vol. 141, [Oslo]: Novus, 2011.
- Wolfe, Tom. *The painted word*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Østli, Kjetil S. "Krigen om veggene." *Aftenposten* (2008). Published electronically 25. mai 2008. <http://www.osloby.no/sprek/Krigen-om-veggene-6922849.html>.