SIRI MEYER

INSTITUSJONSBEGREPET SOM TOLKNINGSKONTEKST

Tema for dette foredraget er den institusjonelle kunstanalyseren og dets fruktabilitet som grunnlag for tolkning av kunstverk. Før vi tar fatt på selve institusjonbegrepet, skal vi imidlertid se litt på hva det innebærer å tolke et kunstverk. I kunsthistorien forekommer uttrykk som "tolkning" og "tolkningsproblemer" som regel i sammenheng med konkrete kunstverk. Ikke sjelden diskuterer man ulike forslag til tolkning av ett og samme verk. La oss derfor se nærmere på et bestemt kunstverk og dets tolkningspotensiale. Vi velger et av kunsthistoriens mest kjente malerier, *Olympia*, av Édouard Manet fra 1863.

Hva er det så vi ser i dette bildet? Manet lar oss se inn i et rom. En seng fyller store deler av nedre billedhalvdel. Den er avbildet parallel med billedplanet, strekker seg over hele lerretets lengde, og avskjøres nedentil av billedrammen slik at vi ikke ser annet av sengen enn selve madrassen. I bakgrunnen ser vi i venstre billedhalvdel en slags brunmønstret skjerm eller halvvegg stikke ut i rommet parallel med sengekanteren, mens vi i høyre billedhalvdel finner et todelt grønnfarget forheng eller gardinsett som åpner seg noe på midten. Et grønt forheng ser vi


distansen mellom bildets verden og vår virkelige fysiske verden. 

Med andre ord: Det er et stykke konkret, historisk virkelighet vi ser inn i når vi betrakter Manets maleri. Det er virkeligheten selv som taler i bildet.

Men er det nå så sikkert at det er imitasjonen, dvs. relasjonen mellom bildet og en ytre, fysisk verden som gir Olympias mening? 


Slik kan den ekspansive relasjonen, dvs. forholdet mellom bildet og dets skaper, gjøres til den meningssinende relasjonen i bildet. Men er det egentlig noe personlig, subjektivt preg over et maleri som Olympias? Virker det ikke heller noe upersonlig? Slik kan vi se at det ikke er den individuelle sjel, men en kollektiv livsfølelse som har funnet sitt uttrykk i Olympias. Er ikke den manglende fornemmelsen for verden som sansefull materialitet nettopp et resultat av fremmedgjortheten i det kapitalistiske samfunn - et samfunn hvor sansefullheten og det umiddelbare forholdet til mennesker og natur er gått tapt? Slik kan vi se at Manet har vært et redskap for det Hegel kalte "Tidsånden"; for en overindivi-
duell intensjon som ligger utenfor Manets vitende og vilje, og som setter seg igjennom i kulturen generelt. Det er med andre ord ikke Manet, men samfunnet og tiden selv som taler i bildet.

eller tidens kollektive bevissthet som taler i Manets bilde – det er tvertimot maleriet som taler om seg selv.

Hva kan så disse fire tolkningsforslagene fortelle oss om begrep 'tolkning' generelt? Det forteller oss i det minste at enhver tolkning hviler på et fundament av teoretiske antagelser. For hva er de fire omtalte tolkningskontekstene annet enn ulike holdepunkter for hva som skaper mening i kunstverk eller bilder i sin alminnelighet? Med visse forbehold kan disse holdepunktene kalles ulike teorier om bildets natur. De fire tolkningsene eksempelvis rener anvendelsen av hver sin teori i så måte. Den ene lar relasjonen mellom bilde og en ytre, fysisk virkelighet være kriteriet på bildets meningsfullhet; den andre tenker seg bildets natur som en ekspressiv relasjon mellom bildet og billedskaperen; den tredje håndterer bildet som et symptom på en almen samfunnsstilstand, mens den fjerneste gør den visuelle meningsdannelse til noe rent formalt eller billedinternt. Disse teoretiske antagelsene om bildets natur eller meningsfullhet har en solid forankring i kunsteoriens historie. Imitasjonsteorien har røtter tilbake til antikken, ekspressivitetsteorien ble utformet i romantikken, den symptomale billedforståelsen har utgangspunkt i Hegel og Marx, og den billedinterne tenkemåten har sitt teoretiske fundament i formalismen. Hver av disse teoriene får betrakteren/fortolkeren til å se etter bestemte trekk i kunstverket; de leder vårt blikk i hver sin retning. Imitasjonsteorien styrer vår interesse mot de virkelighetsilluderende egenskapene i bildet; ekspressivitetsteorien lar oss lete etter trekk vi forbinder med et personlig, sjelelig uttrykk; den symptomale billedforståelsen retter blikket mot sider ved verket som kan peke tilbake på en almen samfunnsstilstand, og formalismen lar billeduniversets egne visuelle, "abstrakte" egenskaper tre klart frem for betrakteren.

De ulike teoriene om bildets natur lar oss ikke bare se i ulike retninger når vi står overfor et kunstverk. De har også bestemte implikasjoner hva angår spørsmålet om tolkningens gyldighet eller sannhetsverdi. Skal man f.eks. begrunne en tolkning basert på ekspressivitetsteorien, vil man naturlig nok vise til akkurat de trekkene som kan forbindes med det subjektive sjelsuttrykk. Dessuten vil slike ting som dagbøker, familieforhold o.l., dvs. alt
som kan kaste lys over kunstnersubjektet, melde seg som aktuelle belegg for tolkningens gyldighet. Med et annet teoretisk utgangspunkt kan slike ekspressive egenskaper og billedeksterne opplysninger være helt irrelevante. For en billedtolker med basis i formalismen f.eks. vil det bare være billeduniversets egne visuelle virkemidler og billedkvaliteter som kan fungere som sannhetsvitner.

Men om hver av disse teoriene om bildets natur både styrer vårt blikk i ulike retninger, og tjener som grunnlag for de argumenter og det belegg vi gir for våre tolkninger, så har de minst to viktige egenskaper felles: de er alle objektivistiske i den forstand at de tilskriver kunstverket en mening som er gitt en gang for alle - uavhengig av verkets historiske opplevelsesammenhenger og betrakttere. Billedmeningen håndteres med andre ord som en fast og tidløs størrelse - noe like objektivt som grønnfargen i et bilde. De ulike teoriene er også felles om et normativt innslag. For i den konkrete omgangen med kunstverk vil de fire omtalte relasjonene eller holdepunktene for meningsdannelse i bilder fungere som en implisitt norm for hva som er godt og dårlig i kunstens verden. Imitasjonsteorien vil f.eks. ikke kunne gi mening til helt abstrakte bilder uten virkelighetsrefererende trekk. Man vil rett og slett ikke kunne se poeng med den slags bilder ut fra et slikt teoretisk ståsted. Og det man ikke ser noen mening eller poeng i, vil man naturligvis pr. implicasjon avvise som uinteressant eller dårlig kunst.


Dickie har hele tiden hatt en definisjon av kunstens natur som mål for sitt teoretiske arbeid. I Art and the Aesthetic lyder definisjonen slik: X er et kunstverk hvis og bare hvis (a) X er et artefakt - et menneskeverk, (b) et utvalg av X's egenskaper

De nye definisjonene i The Art Circle omhandler begrepene 'kunstner', 'kunstverk' 'publikum', 'kunstverden' og 'kunstverden-system'. Definisjonene lyder som følger:

(1) En kunstner er en person som deltar med forståelse i frembringelsen av kunstverk.

(2) Et kunstverk er en bestemt slags menneskeverk som er skapt for å bli presentert for et kunstverden-publikum.
(3) Et kunstpublikum er et sett av personer hvis medlemmer til en viss grad er forberedt på det å forstå et kunstverk som blir presentert for dem.

(4) Kunstverdenen er totaliteten av kunstverden-systemer.

(5) Et kunstverden-system er rammen om presentasjonen av en kunstners verk foran et kunstverden-publikum.

Som vi ser av disse definisjonene, har Dickie omhyggelig lukket vekk enhver formulering som kunne forlede leseren til å tenke seg kunstinstitusjonen som en sosiologisk størrelse - som noe med offisielt utnevnte medlemmer og formaliserte avgjørelsesporsedyr (jf. offentlige institusjoner som Stortinget o.l.). Begrepet 'the arworld' er snarere et begrep om det vi med Kjell S. Johannessens hjelp kunne kalle for kunstrelevante handlemåter. Det dreier seg om intersubjektive og dermed instituerte rammer for den adferd vi utviser overfor kunstverk. Denne adferden omfatter alle aspekter i vårt forhold til kunsten: både det vi ser etter i verket, det vi foretar oss rent fysisk for at nettopp disse egenskapene skal tre klart frem, f.eks. det forhold at vi må stille oss på en viss avstand fra et impresjonistisk maleri dersom vi skal kunne se de impresjonistiske egenskapene i det (stiller vi oss helt inntil maleriet, vil vi bare oppleve et fargefilmmer), måten kunstverkene er stilt ut på i museet eller galleriet, den måte de omtales på i pressen, i vitenskapelige fora, måten de håndteres på av kunsthanderere, osv. Det som styrer disse etablerte handlemåtene er den rådende fortroligheten med en viss type kunstverk, dvs. med den type kunst som til enhver tid blir stilt ut i museer og gallerier. Og ettersom kunsten er i stadig forandring ved at nye visuelle virkemidler tas i bruk og nye kunstneriske intensjoner gjøres gjeldende, er ikke "the artworld" noen statisk størrelse. Den er i kontinuerlig endring, og kan derfor ikke sies bare å være én bestemt handlingsramme - ett kunstverden-system, men, som Dickie sier, totaliteten av alle kunstverden-systemer.

Hva er det så som karakteriserer denne definisjonen av kunstens natur? Et første og vesentlig trekk er allerede nevnt: Den institusjonelle kunstanalysen peker ikke ut én bestemt relasjon eller egenskap ved kunstobjektet som den meningssgivende, slik de tidli-

Men nettopp denne åpnenheten overfor ulike kunstformer og estetiske kvaliteter har vært ett av ankepunktene mot Dickie. Kritikerne har ikke sett poenget med en definisjon som hverken gir kriterier for hva man skal se etter i et kunstverk eller gjør det mulig å skille mellom god og dårlig kunst. Hva i all verden skal man med denne tilsynelatende ubegrensete åpnenheten? Sier ikke bare Dickie at kunst er kunst? Og i så fall er vi jo like langt. Vi skal ikke berøre de logiske problemene som er knyttet til denne tilsynelatende sirkulariteten i Dickies definisjon. Vårt anliggende er tolkning av kunstverk. Og spørsmålet blir da hva definisjonen kan hjelpe oss med i så måte. Med andre ord: Hva kan begrepet om kunsten som en kunstverden eller institusjon utføre som tolkningskontekst i kunsthistorien?

For det første er kunstinstitusjonen den naturlige tolkningskonteksten for kunstverk som får mening i kraft av å støte an mot institusjonens grenser. Det kan dreie seg om objekter som er laget eller utstilt ut fra en intensjon om å eliminere hele

Den institusjonelle kunstanalyser har således brodd mot nye av dagens biledforskning. Og det har den i kraft av å insistere på det enkle faktum at kunsten har en spesiell plass eller funksjon i vår verden. Den fastholder at kunst og f.eks. reklame er forskjellige ting, og at vi ikke må blande dem sammen når vi tolker. Et reklamebilde i en avvis eller et vanlig ukeblad er noe vi gjennomsnittlig bare bruker sekunder på – det er ikke noe refleksjonssobjekt slik kunsten er. Reklamebildets funksjon er å selge bestemte produkter; det har ikke som kunstbildet noe mål i seg selv. Av den grunn vil det også være andre faktorer som bestemmer utformingen av et reklamebilde enn et kunstbilde. I pressen må det enkelte reklameoppslaget bruke virkemidler som har en umiddelbar gjennomslagskraft i forhold det øvrige tekst- og reklamestoffet, og som dessuten setter seg i bevisstheten på en slik
måte at det øker salget av det produktet billedelementene er knyttet til. Innslag av tekst er ett av de virkemidler som tas i bruk for dette formålet. Vi forholder oss heller ikke til reklamebildet som et uttrykk for individuelle intensjoner - som en meningsytring om den verden vi lever i. Vi ser med andre ord ikke etter det samme i et reklamebilde som i et kunstbilde. Dette er den hjelp vi kan få av den institusjonelle kunstanalysen generelt, og det er altså ingen triviell innsikt. Det er også her vi får øye på det normative innslaget i begrepet om kunsten som institusjon: Det er et uttrykk for ønsket om å opprettholde kunstinstusjonen, dvs. fastholde skillet mellom kunst og reklame, mellom kunsten og bruksobjektene, osv. Dette er imidlertid ikke noen konservativ forsvar-det-bestående-tanke. For kunstinstusjonen er, som vi har sett, et ytterst tøyelig handlingsrom, hvor det sogar er plass til objekter som ønsker å rokke ved selve institusjonens fundament. Det som holdes frem som verdifullt i begrepet om kunsten som institusjon er de dimensjoner ved objektene som har å gjøre med den estetiske refleksjonen - med kunsten som et medium for genuin menneskelig erkjennelse og estetisk erfaring.


63
uavhengig av det sosiale livs krav - nemlig kunstbildet. Dermed
var det skapt et handlingsrom for en billederfaring hvor billed-
formene ikke lenger oppleves som uløselig forankret i brukssi-
tuasjoner av f.eks. liturgisk, didaktisk eller propagandistisk
karaktør. Dette er bakgrunnen for at man hentet bildene ut fra de
opprinnelige og tilskittede brukssammenhengene og plasserte dem på
museum som rene utstillingsobjekter. Svært mye av det vi idag
kaller for "kunstverk" har således et innebygget Janus-ansikt:
Som historiske objekter hører de hjemme i bestemte sosiale hand-
ingssammenhenger, mens de som estetiske objekter har en funksjon
som er skapt av vår tids estetiske blikk - av kunstinstitusjonen.

Når det gjelder denne historiske dimensjonen ved kunstverket har
den institusjonelle kunstanalysen lite å tilføre som tolknings-
kontekst. Den understreker bare gjenstandenes moderne funksjon
som estetiske refleksjonsobjekter, og gjør intet forsøk på å si
noe om den mening de kan ha hatt for sin samtidens betraktere. Det
can den da av logiske grunner eller ikke gjøre. For Dickies
teoretiske arbeid har som formål å gi en definisjon av kunstens
natur. Og alle de egenskaper og brukssammenhenger sombilder har
ingått i opp gjenom historien kan umulig fanges i noen defini-
sjon med felles definitoriske kjennetegn. På dette punktet må vi
søke hjelp i en kunstteori som et styrke på vei er beslektet med
den institusjonelle kunstanalysen - nemlig den pragmatiske. Her
har man oppgitt tanken på en definisjon av kunst, og avvist det
meningsteoretiske grunnlaget som gjør en slik definisjon ønske-
lig. Man er ikke tilfreds med en overflatebeskrivelse av hvilke
momenter som ingår i kunstinstitusjonen - kunstneren, kunstver-
ket og publikum. Istedet rettes interessen mot det som er de
konstitutive vilkårene for dannelse av mening overhodet. Det nye
i dette teoretiske perspektivet er at språk og virkelighet tenkes
som et indre eller logisk nødvendig forhold. Enhver forståelse av
virkeligheten - enhver måte å forholde seg til mennesker og
objekter i verden - fremstår som noe begrepsformidlet. Språket er
med andre ord ikke bare noe som artikulerer våre erfaringer, det
er også mulighetsbetingelsen for denne erfaringen. Men språket er
allikevel ikke meningens fundamentale basis. Det hviler i seg
selv på et fundament av naturgitte og kulturelt innvovede handlemå-
ter. Dermed er det gitt to viktige holdepunkter for tolkning av
bilder før kunstinstitusjonens tid: de billedrelvante handleings-
sammenhengene og de billedrelvante begreper. Å tolke et slik  
"før-kunstnerisk" kunstwerk vil da innebære en rekonstruksjon av  
den brukskonteksten bildene var en del av, f.eks. en religiøs-
liturgisk kontekst, og av de begrepene som bestemte samtidsbe-
trakterens blikk og forståelse av bilder i denne situasjonstypen.  
Konklusjonen på denne gjennomgangen må derfor bli at den insti-
tusjonelle kunstanalysen ikke er noe tilstrekkelig og fullgodt  
grunnlag for å tolke kunsthistoriske objekter. Den er imidlertid  
helt vesentlig for forståelsen av vårt moderne begrep om kunst,  
og er dessuten et nyttig korrektiv til den tolkningsvirksomhet  
som drives av mange av dagens billedforskere.