

OM ILLOKUTION OG KUNST

Ulf Dalvad Berthelsen
Aarhus Universitet

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.

Anonym¹

1. Indledning

I 1917 indleverer Marcel Duchamp værket Fountain til kunstnersammenslutningen Society of Independent Artists' årlige udstilling i New York. Værket er et af Duchamps såkaldte *readymades*² og består i al sin enkelthed af et pissoir signeret 'R. Mutt'. Værket skaber ikke overraskende furore og afvises som vulgært plagiat. Siden er grænserne for, hvad der kan betragtes som et kunstværk rykket betragteligt, og Duchamps værk blev i 2004 kåret som det 20. århundredes mest indflydelsesrige kunstværk.³

Dette rejser naturligvis spørgsmålet om, hvorvidt det overhovedet er muligt at definere begrebet *kunstværk*. Er 'kunstværk'

¹ Citatet stammer fra et anonymt indlæg i Dada-tidsskriftet *The Blind Man* (Nr. 2, New York, Maj 1917). Indlægget er skrevet som et svar på Society of Independent Artists' afvisning af værket Fountain. En affotograferet version af tidsskriftet findes her: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/index.htm>

² Dvs. en industrielt fremstillet (brugs)genstand, der udstilles som et kunstværk.

³ Som optakt til uddelingen af Turner-prisen i 2004 blev 500 britiske kunstnere, kuratorer og kritikere bedt om at rangordne de vigtigste moderne kunstværker. I denne forbindelse opnåede Duchamps Fountain en placering som nr. 1 foran værker af blandt andre Picasso og Matisse.

blot et prædikat, vi hæfter på det, der nu tilfældigvis har fundet vej til gallerier og museer, eller er det faktisk muligt at give en definition af begrebet, der på en gang kan rumme diversiteten i de kunstneriske udtryksformer og samtidig kan gøre os i stand til at trække en klar skillelinje mellem kunstværker og ikke-kunstværker?

I det følgende vil jeg med udgangspunkt i en diskussion af to aktuelle tilgange til værkproblematikken, henholdsvis *klyngeteorien* (Gaut 2000, Dutton 2000, Favrholt 2000, Dutton 2006) og *institutionsteorien* (Dickie 1974, 1984, 2000), argumentere for, at talehandlingsteorien er det rette udgangspunkt for at besvare dette spørgsmål. Jeg vil gøre dette ved at vise, at det at frembringe et kunsværk har væsentlige lighedstræk med det at udføre en illokutionær handling, og at det netop er nogle af disse træk, der er konstituerende for et kunsværk. I denne forbindelse trækker jeg særligt på Widells (2009) og Berthelsens (2013) diskussion af talehandlingsbegrebet.

2. Artefakt og kontekst

Klyngeteorien og institutionsteorien har i de seneste årtier været de dominerende positioner inden for den filosofiske æstetik i forhold til spørgsmålet om, hvordan man definerer begrebet kunsværk. Positionerne repræsenterer to meget forskellige tilgange til værkproblematikken og er uforenelige i den forstand, at klyngeteorien, i modsætning til institutionsteorien, benægter muligheden af at definere værkbegrebet ved at angive nødvendige og tilstrækkelige betingelser (Weitz 1956, Gaut 2000, Davies 2004).

Som en konsekvens af denne tilgang insisterer klyngeteoretikerne på, at det altid er et givet artefakts iboende egenskaber, der er afgørende for, om det kan karakteriseres som et kunsværk. De forskellige variationer af teorien beskæftiger sig derfor alle med at opstille et større eller mindre antal kriterier, på baggrund af hvilke man i hvert enkelt tilfælde kan vurdere, om et givet artefakt er et kunsværk eller ej. Kriterierne varierer, men kredser typisk om fx stilistiske træk, nytænkning og kreativitet, det håndværksmæssige mesterskab samt spørgsmålene om, i hvilket omfang summen af disse egenskaber er æstetisk og intellektuelt udfordrende (se fx Dutton 2006).

Institutionsteoriens alternativ til denne artefakt-fikserede tilgang er at pege på konteksten, eller rettere relationen mellem artefakt og kontekst, som det væsentlige udgangspunkt for en definition af værkbegrebet. For at beskrive denne relation tager George Dickie (1974, 1984), der er ophavsmand til institutionsteorien, udgangspunkt i begrebet *kunstverden* (artworld).⁴ Kunstverdenen forstås af Dickie som det sociale rum, der opstår i samspillet mellem kunstnere, gallerister, museumsfolk, publikum, politikere og andre interessenter, der på den ene eller den anden måde bidrager til dette fællesskab. Kunstverdenen er således socialt konstitueret, og det er ifølge Dickie kun inden for rammerne af dette fællesskab, at vi meningsfuldt kan tale om kunstværker. Kunstværker skal med andre ord ikke, sådan som klyngeteoretikerne påstår, defineres ved deres iboende kvaliteter, men derimod ved den status, de tilskrives i kunstverdenen. Kort sagt: Et kunsværk er det, der i kunstverdenen tilskrives værkstatus.

Det afgørende stridspunkt mellem de to positioner er således, om en adækvat definition af værkbegrebet skal tage udgangspunkt i det konkrete artefakt eller i den socialt konstituerede kontekst.

Umiddelbart kan det virke rigtigt at give klyngeteoretikerne ret, men ved nærmere eftersyn rummer denne position en række problemer, der gør det vanskeligt at acceptere den som grundlag for en definition af værkbegrebet. For det første er der i litteraturen (se fx Gaut 2000, Favrholt 2000, Dutton 2006) langt fra enighed om, hvilke egenskaber der er relevante at tage i betragtning, når det skal afgøres om et givet artefakt er et kunsværk eller ej. Dutton (2006) arbejder fx med tolv kriterier, mens Favrholt (2000) kun opererer med ni. For det andet er det heller ikke klart, hvordan det i det konkrete tilfælde afgøres, om et artefakt opfylder et givet kriterium. Fx fastslår Favrholt (2000, s. 148), at Piero Manzoni's værk *Merda d'artista* fra 1961, i modsætning til fx Richard Mortensens abstrakte maleri *En genfødselsfest i nærheden af Cambodia* fra 1975, ikke besidder emotionel appel. Det fremgår imidlertid ikke, på hvilket grundlag Favrholt afgør, at Richard Mortensens pastelfarvede maleri appellerer til følelserne, men

⁴ Begrebet *kunstverden* introduceres oprindeligt af Danto (1964), og Dickies anvendelse af begrebet afviger på flere måde fra Dantos. Pladsen tillader imidlertid ikke en udredning af dette forhold.

at Piero Manzoni's skandaleombruste dåseekskremer ikke gør det, hvilket gør det vanskeligt at acceptere klyngeteorien som andet end i bedste fald en teori om, hvad et *godt* kunstværk er og i værste blot en række vurderingskriterier, der afspejler personlige præferencer og ideosynkrasier.

I modsætning til denne subjektive relativisme tilbyder Dickie med institutionsteorien klare kriterier for, om noget er et kunstværk eller ej. Han skriver således:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld) (Dickie 1974, s. 34).

Det centrale er her idéen om *tilskrivning af status* (conferring status) inden for rammerne af et socialt fælleskab. Som eksempel på dette nævner Dickie bl.a. det at erklære nogen for mand og kone, hvilket set fra et talehandlingsperspektiv er interessant, idet indgåelse af ægteskab netop er et af de eksempler Austin (1962) bruger i sin oprindelige beskrivelse af performativerne. Dickie specificerer ganske vist ikke i detaljer, hvordan vi skal forstå denne sammenligning, men hvis vi tager analogien til performativerne alvorligt, betyder det, at vi via talehandlingsteorien kan nå til en mere detaljeret forståelse af, hvad der konstituerer et kunstværk.

3. Handling og kunst

Adorno (1965) beretter i essayet "Engagement" følgende anekdote om Picassos møde med en tysk Nazi-officer:

Als ihn ein deutscher Besatzungsoffizier in seinem Atelier besuchte und vorm Guernica-Bild fragte: "Haben Sie das gemacht?", soll er geantwortet haben: "Nein, Sie".

Hos Adorno tjener dette lille intermezzo som et eksempel på kunst som et magtfuldt medium for social kritik. Det er imidlertid også et eksempel på en situation, hvor to sprogbrugere interagerer gennem udførelsen af illokutionære handlinger: Officeren udstøder bestemte

lyde, der jf. sprogfællesskabets semantiske konventioner har betydning. Officeren ytrer sig således meningsfuldt, og hans ytring tæller i den aktuelle situation som et spørgsmål, hvilket vil sige, at han i og med sin ytring fremstiller sig som en, der oprigtigt ønsker at vide, om Picasso har malet Guernica. Det gælder desuden, at Picasso i situationen kun kan opfatte officerens handling som rationel, hvis han erkender, at officeren udfører sin handling med den intention at stille et spørgsmål.

Mere præcist kan vi med udgangspunkt i Widells (2009) og Berthelsens (2013) kritik af Searles (1969, 2007) analyse karakterisere illokutionære handlinger på følgende måde:

- Illokutionære handlinger udføres ved hjælp af artefakter
- Illokutionære handlinger udføres i sociale fællesskaber
- Illokutionære handlinger er offentlige
- Illokutionære handlinger indgår i en afsender/modtager-relation
- Illokutionære handlinger udføres i overensstemmelse med semantiske konventioner af typen 'x' betyder x i sprogfællesskab S'
- Illokutionære handlinger udføres i overensstemmelse med konstituerende regler af formen 'X tæller som Y i kontekst K'
- Illokutionære handlinger udføres altid med intentionen om at udføre en illokutionær handling
- Vellykketheden af en illokutionær handling er betinget af, at modtageren erkender afsenderens intention.

Vender vi herefter blikket mod Duchamp og hans tidligere omtalte porcelænskumme, er det i frembringelsen af værket Fountain ikke vanskeligt at se en parallel til udførelsen af en illokutionær handling. Duchamp frembringer (køber) et artefakt (en porcelænskumme). Dette artefakt gøres offentligt tilgængeligt i et socialt fællesskab (i første omgang i Society of Independent Artists). Duchamp optræder under pseudonymet 'R. Mutt' som afsender, mens fællesskabets øvrige medlemmer optræder som modtagere. Duchamp indfører artefaktet i det sociale fællesskab med den intention, at artefaktet skal tælle som et kunstværk. At artefaktet tæller som et kunstværk, kan kun opfattes

af modtagerne, hvis de erkender denne intention. Gør de ikke det, vil artefaktet alene blive opfattet som en porcelænskumme, hvori mænd kan forrette deres nødtørft.

På baggrund af denne sammenligning kan vi mere generelt sige følgende om kunstværkers konstituering:

- Kunstværker er artefakter
- Kunstværker bliver til i sociale fællesskaber
- Kunstværker er offentligt tilgængelige
- Kunstværker indgår i en afsender/modtager-relation
- Kunstværker udføres i overensstemmelse med konstituerende regler af formen 'X tæller som Y i kontekst K'
- Kunstværker udføres med intentionen om at udføre et kunstværk
- At modtageren erkender afsenderens intention, er en betingelse for, at et kunstværk kan opfattes som et kunstværk.

Hermed er vi nu også i stand til at kvalificere Dickies begreb om *tilskrivning af status*. Som vi så, forstår Dickie tilskrivning af status som det at gøre et artefakt til potentiel genstand for værdsættelse i kunstverdenen. Dette kan imidlertid præciseres yderligere, idet vi nu med udgangspunkt i talehandlingsteorien kan sige, at det at tilskrive et artefakt status i kunstverdenen består i at handle i overensstemmelse med en konstituerende regel af formen 'X (et artefakt) tæller som Y (et kunstværk) i kontekst K (kunstverdenen)' med den intention, at et givet artefakt X skal tælle som kunstværk Y i kunstverden K. Kort sagt:

- i. Et artefakt er et kunstværk, hvis og kun hvis et medlem af et givet fællesskab indfører dette artefakt i kunstverdenen med den intention, at det skal tælle som et kunstværk
- ii. En kunstner er et medlem af fællesskabet, der handler således.

En vigtig pointe ved denne definition er, at et artefakts status som kunstværk ikke, sådan som klyngeteorien implicerer, afhænger af modtagerens præferencer og idiosynkrasier. Dette fremgår umiddelbart ved endnu en sammenligning med udførelsen af illokutionære handlinger. I ordvekslingen mellem den tyske officer og Picasso stiller officeren spørgsmålet "Har De lavet dette?". Idet officeren handler

i overensstemmelse med de af fællesskabet vedtagne konstituerende regler og semantiske konventioner, tæller ytringen som et spørgsmål. Det kan efterfølgende tænkes, at Picasso ikke hører, hvad der bliver sagt eller misforstår ytringen og dermed ikke opfatter officerens handling som fremsættelsen af et spørgsmål. Det kan også tænkes, at Picasso, som det er tilfældet i anekdoten, med vilje fejlfortolker officerens spørgsmål. Det kan til gengæld ikke tænkes, at ytringen ikke tæller som et spørgsmål, fordi Picasso ikke *synes*, det er et spørgsmål. Det kan det ikke, fordi regelsættet er intersubjektivt, og fordi der deraf følger en forpligtelse på det fælles regelsæt for fællesskabets medlemmer. Picasso kan med andre ord ikke uden accept fra fællesskabet ændre reglerne, og må derfor, idet han anerkender officerens kommunikative intention, acceptere ytringen som et spørgsmål.

På samme måde gælder det for kunstværker, at de ikke diskvalificeres som følge af modtagerens misbilligelse eller manglende accept. Er værket frembragt med intentionen om, at det skal tælle som et kunstværk, så tæller det som et kunstværk. Når fx Favrholdt (2000) foreslår et bestemt antal point givet ud fra en række kontingente kvalitetsparametre som kriterium for, om et givet artefakt er et kunstværk, så beror dette slet og ret på en manglende anerkendelse af det konstituerende aspekt ved afsenderens handling. Afsender og modtager er som følge af den konstituerende regel gensidigt forpligtede, og en sådan vurdering kan derfor aldrig blive andet end et udtryk for modtagerens subjektive dom. Kontingente kvalitetskriterier er med andre ord *ikke* konstituerende for frembringelsen af et kunstværk.

En anden vigtig pointe er, at illokutionære handlinger og frembringelsen af kunstværker adskiller sig fra hinanden på ét meget vigtigt punkt. Relationen mellem verden og de artefakter (talte eller skrevne ord), hvormed den illokutionære handling udføres, er konventionaliseret. Dette gælder *ikke* for kunstværker. Officerens brug af de deiktiske udtryk 'De' og 'dette' er således reguleret af de af sprogfællesskabet vedtagne semantiske konventioner, hvorved det sikres, at udtrykkene i den konkrete situation anvendes entydigt.⁵ Denne entydighed er ikke til stede i Picassos maleri. Hans valg af virkemidler,

⁵ Ligesom det også er reglerne for anvendelsen af disse udtryk, der muliggør Picassos sarkastiske replik.

herunder fx form, farve og komposition, betyder ikke noget på samme måde, som ordene i officerens ytring. Der eksisterer ikke semantiske konventioner, der specificerer relationen mellem farven sort og genstanden *x* eller porcelænskummer og genstanden *y*, og vi kan derfor ikke oversætte hverken Guernica eller Fountain til entydige udsagn.

Dette betyder selvsagt ikke, at modtageren ikke kan forsøge at fortolke værkerne, tværtimod. For de manglende konventioner betyder netop, at alle træk ved et givet værk kan gøres til genstand for fortolkning. Analysen peger dermed også i retning af, hvilken rolle æstetikken spiller i forbindelse definitionen af begrebet kunstværk. Forstår vi i overensstemmelse med Kant (2006) den æstetiske følelse som behag ved måden, er det klart, at et værks æstetiske kvaliteter (det at det giver anledning til æstetiske følelser) ikke er konstituerende. Et artefakt frembragt med den intention, at det skal tælle som et kunstværk, tæller som et kunstværk, uanset hvor pauvert det end måtte være. Til gengæld er det lige så klart, at de æstetiske kvaliteter spiller en afgørende rolle for den enkelte modtager, i forbindelse med dennes kvalitative vurdering af værket. En vurdering, der formentlig ville kunne kvalificeres via en diskussion af de af klyngeteoretikerne opstillede kvalitetskriterier.

4. Afslutning

Ved at sammenligne frembringelsen af kunstværker med udførelsen af illokutionære handlinger har det været muligt at vise, at afsenderens, dvs. kunstnerens, intention om at frembringe et kunstværk er afgørende for, om et givet artefakt i den rette sammenhæng tæller som et kunstværk. Dette medfører naturligvis, at alt under de rette omstændigheder kan blive til et kunstværk. Nogle, herunder klyngeteoretikerne, vil nok mene, at dette er en kraftig devalueringen af kunst-begrebet. Dette er imidlertid ikke tilfældet. Et kunstbegreb funderet i en teori om rationel handlen er tværtimod at foretrække, fordi der hermed sikres objektive og transparante kriterier for, hvad der er kunst, og hvad der ikke er kunst, og fordi det dermed bliver muligt at undgå den latente chauvinisme (kunst = elitens opfattelse af god kunst), der ofte lurder under overfladen på de definitioner, der på den ene eller den anden måde trækker på klyngeteoriens tankegods.

Hertil kommer, at man med udgangspunkt i en handlingsorienteret tilgang til værkbegrebet undgår at skulle redegøre for, hvordan det kan gå til, at et værk som Duchamps Fountain, der i 1917 af mange slet ikke blev anerkendt som værende et kunstværk, i 2004 kan blive kåret som det tyvende århundredes mest indflydelsesrige kunstværk. Svaret er ganske enkelt, at det hele tiden har været et kunstværk, men at tidens smag i løbet af det forgangne århundrede har ændret sig.

Litteratur

- Adorno, T.W. (1965) Engagement. *Noten zur Litteratur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Austin, J.L. (1962) *How to Do Things with Words*. Oxford University Press.
- Berthelsen, U.D. (2013) Om handling, konvention og forpligtelse. *MUDS 14*. I.S. Hansen, T.T. Hougaard & P. Widell (eds). Institut for Æstetik og Kommunikation, Århus Universitet:45-75.
- Danto, A. (1964) The Artworld. *Journal of Philosophy* 61:571-584.
- Davies, S. (2004) The Cluster Theory of Art. *British Journal of Aesthetics* 44:297-300.
- Dickie, G (1974) *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Dickie, G. (1984) *The Art Circle*. New York: Haven.
- Dickie, G. (2000) Art and Value. *British Journal of Aesthetics* 40:228-241.
- Dutton, D. (2000) But They Don't Have Our Concept of Art. *Theories of Art Today*. N. Carroll (ed.). Madison: University of Wisconsin Press.
- Dutton, D. (2006) A Naturalist Definition of Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64:367-377.
- Favrholdt, D. (2000) *Æstetik og Filosofi*. Høst & Søn.
- Gaut, B. (2000) 'Art' as a Cluster Concept. *Theories of Art Today*. N. Carroll (ed.). Madison:University of Wisconsin Press.
- Kant, I. (2006) *Kritik der Urteilskraft*. Felix Meiner Verlag.
- Searle, J.R. (1969) *Speech Acts – An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press.

- Searle, J. R. (2007) Illocutionary acts and the concept of truth. *Truth and Speech Acts – Studies in the philosophy of language*. D. Greimann & G. Siegwart (eds). Routledge, Taylor and Francis Group.
- Weitz, M. (1956) The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15:27-35.
- Widell, P. (2009) Logik, mening, handling og tale. 12. *Møde om udforskningen af dansk sprog*. I.S. Hansen & P. Widell (eds), Århus.