

Siri Meyer

Perspektiv på skoklostersymposiet

Oppsummeringen – kunsten å gjengi – er en vanskelig genre. I performanceforestillingen *Newtons bad*, som innledet symposiet, ble det indirekte gjort bruk av tre distinsjoner som kan være nyttige for å presisere hvordan genren vil bli håndtert i denne sammenhengen. I forestillingen ble gjengivelses- eller representasjonsrelasjonen tematisert i tre ulike kontekster: i forbindelse med en papegøye, et spill og et kunstverk. Papegøyens måte å gjengi på er ren miming. Her gjentas ordene uten forståelse for hva de betyr. Speilet gjengir som et visuelt avtrykk av den ytre verden, uten at det trekkes distinksjoner eller foretas personlige valg mellom interessante og uinteressante trekk. Kunsten derimot gir spillerom for det skapende subjekt, og er fri til å forme sine egne virkelighetsbilder, uavhengig av hvordan verden faktisk ser ut. Min oppsummering av Skoklostersymposiet vil befinne seg et sted mellom speilets og kunstverkets gjengivelsesmodus. På visse punkter vil den ligge nærmere kunsten enn speilet. Det dreier seg med andre ord om *en perspektiverende gjengivelse*.

Perspektivering vil følge symposiets gang fra det estetiske feltet til de estetiske vitenskaper, for å ende opp i vitenskapsfilosofien, hvor vi ser konturene av et nytt kunnskapsbegrep. Fremstillingen vil orientere seg ut fra noen hovedpunkter, og ha en argumentativ form basert på konkrete eksempler. Dette innebærer at de tendenser eller bevegelser som blir omtalt innen den estetiske og den vitenskapelige

praksis, ikke gjør krav på universalitet. De skal ikke generaliseres eller inngå i et totaliserende bilde av Utviklingen eller Tiden. Symposiet har vist at forskjellene mellom de *ulike* kunstarterne og mellom de estetiske vitenskapene i ulike land er så store at endringene de siste 25 år ikke kan sammenfattes i én stor fortelling. Når de estetiske fagenes historie i nyere tid en gang skal skrives, må resultatet snarere bli flere små fortellinger enn den ene store som utsletter forskjeller.

1. Endringer innen det estetiske feltet

A. Fra massekultur til kunstkultur

Innenfor de fleste kunstartene finner vi eksempler på at man låner konvensjoner og virkemidler fra massekulturen:

(a) Innen *skjønnlitteraturen* finner vi eksempler på at man låner fra trivillitterære genre som westerns, krimgenren og reisebeskrivelsen. Dette kjennetegner bl.a. bøkene til den norske forfatteren Kjartan Fløgstad.

b) I *musikken* er "triviallydene", dvs. dagliglivets tilfeldige lyder (samt stillheten!) trukket inn som musikalsk materiale. Et godt eksempel på dette er John Cages komposisjoner. Det har også dukket opp nye musikkgenre på tvers av det tradisjonelle skillet mellom "høy" og "lav" i musikken, bl.a. rockeoperaen (jfr. Dollie de Luxes *Which witch*).¹

(c) *Filmen* fremviser eksempler på at man låner virkemidler fra TV-mediet. I David Byrnes *True Stories* (1986) opptrer hovedpersonen som en reporter ute på oppdrag. Han henvender seg direkte til betrakteren, og kommenterer det som viser seg på lerretet. Mange av filmene fra det siste tiåret har rockevideoens hurtige klipperytme, og

¹Se Arnfinn Bø-Rygg: "Musikk i det postmoderne", *Samtiden*, Oslo, nr. 2, 1983, s. 39-42.

lar musikken spille en langt mer sentral rolle i det filmatiske forløpet enn hva tilfellet er i mer tradisjonel film. Enkelte filmer låner også innholdselementer fra massekulturen. I Francis Ford Coppolas *One from the heart* (1981) er figurene tilsiktet grunne og historien banal som i den kulørte ukepressen. Denne filmen er også laget ut fra ønsket om å redusere forskjellen mellom film- og TV-estetikk. Den er derfor laget bl.a. med hjelp av et computerstyrt videokamera, som bidro til å redusere klippe- og redigeringsarbeidet som er så karakteristisk for filmen. Flere av de nye filmskaperne kommer for øvrig fra de nye kommersielle mediene som rockevideoen og reklamefilmen (bl.a. Jean Jacques Beineix, David Byrne og Derek Jarman).¹

(d) I *arkitekturen* kombinerer man elementer fra den klassiske bygningsarven med innslag fra den glorrete "Las Vegas-arkitekturen" som fargede neonrør o. l. Et godt eksempel er Charles Moores *Piazza d'Italia* i New Orleans (1976-79)²

(e) Innen *billedkunst og skulptur* kom massekulturen inn med pop-kunsten. Man laget imitasjoner av alt fra suppebokser og hamburgere til kommersielle medier som avisbildet og artistportrettet (jfr. Andy Warhols bilder av Marilyn Monroe o.a.). Denne kunsten ble laget i tråd med Warhols utsagn "All is pretty". I pop-kunsten er det estetiske uttrykket blottet for spor av subjektivitet og menneskelig kreativitet. Det har de kommersielle objekters preg av glatt og upersonlig overflate. Også innen konseptkunsten, minimal art og land art møter vi den avindividualiserte form. Utover dette har det dukket opp nye kunstgenre som vidokunst og computer art, som bryter med de tradisjonelle grensene mellom kunst og teknologi, mellom stillbilder og levende bilder og mellom billedkunst og musikk.³

¹Se Siri Meyer: "Forførelsen som filmatisk prinsipp. Om postmodernisme i filmen", *Kunst og kultur*, nr. 2, 1988, s. 66-79.

²Ketil Kiran: "Postmoderne arkitektur", *Samtiden*, Oslo, nr. 2, 1983, s. 20-26, og Arnfinn Bø-Rygg: "Fortidens nærvær? En kritikk av postmodernismen", *Kunst og kultur* nr. 4, 1984, s. 217-228.

³Se Jorunn Veitebergs bidrag til symposiet.

B. Fra kunstkultur til massekultur

Vi finner flere eksempler på at nye deler av massekulturen estetiseres:

(a) Fra norsk TV (NRK) har vi et godt eksempel på at TV låner konvensjoner og virkemidler fra kunsten. I de såkalte VOX-programmene, som skulle formidle inntrykk fra musikklivet i ulike deler av landet, var virkemidlene snarere hentet fra den eksperimenterende kunstfilmen enn fra TV.¹ Den kommenterende og belærende programlederen var borte til fordel for et subtilt spill mellom lyd og bilder. I disse programmene kunne en person som ble intervjuet visuelt smelte sammen med sitt samtaleobjekt, som når musikkforskeren som snakket om Paul Simons musikkvideo gradvis ble suget opp i videoens billedsekvens. Intervjuobjektene ble også avbildet i utradisjonelle kameravinkler som fra siden, i froskeperspektiv o.l. Man opererte heller ikke med noe klart skille mellom fiksjon og fakta. I et program om musikklivet i Sauherad og Bø i Telemark, dukket det f.eks. opp en merkelig billedsekvens hvor en person tar på seg vinger og flakser over utmarken i langsom kino. VOX-programmene ble laget ved hjelp av kunstnere, og forutsatte kunstneriske ferdigheter for å kunne lykkes. Senere forsøk i samme genre har stort sett vært mislykkede.

(b) Da kunsten ble upersonlig i formen med popkunsten, konseptkunsten, land art og minimal art, dukket det subjektive uttrykket og kreativetsforestillingerne opp i reklamebransjen og i pop- og rockekulturen.² Vi fikk annonser med visuelt raffinerte former, som trakk sterke veksler på billedkunstens virkemidler og tradisjoner. Reklamebyråer kalte seg for Kreativ Service, Art-aid, Innovation o.l., og blant bransjemedlemmene selv ble det ikke uvanlig å betrakte reklamemakeren som en eksperimenterende kunstner. Innen pop- og

¹VOX-programmene ble produsert av NRK og sendt i 1987 og 1988. Ansvarlige for produksjonen var komponistene Christian Eggen og Håkon Berge, fotograf Bjørn Lien og Morten Thomte ved Musikkavdelingen i NRK.

²Se Simon Frith & Howard Horne: *Art into Pop*.

Methuen, London/New York, 1987 og Sigrid Llen: *Suggesjon og sensualisme. Utviklingen av et reklamekonsept*, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie, Bergen, 1987.

rockekulturen dukket den romantiske forestillingen om kunstneren som bohem opp. William Blakes utsagn om at "Veien til visdommens palass går gjennom eksessene", ble etterlevet i form av drugs og sexorgier. I artistportrettet på platecovere og i magasiner dukket romantikkens kunstnerportrett opp med sterk lyssetting av ansikt og hender (hvor man forestilte seg at sjelen kom best til uttrykk).¹ Det er derfor ingen tilfeldighet at en kunstner som Michael Jackson regner Lord Byron som sitt forbilde, og at The Rolling Stones spilte inn en film om rettsaken mot Oscar Wilde med seg selv i hovedrollene. Mange av toppfigurene innen engelsk pop og rock kommer for øvrig fra kunstskelemljøene. (f.eks. Pink Floyd, John Lennon og tre av medlemmene av The Rolling Stones).

C. Den nye ungdomskulturen

Etter siste verdenkrig har ungdomskulturen vokst frem som en ny sektor av kulturlivet. Resultatet er blitt en sterkere grad av segmentering av kulturen. Innen én og samme familie kan man finne høyst ulike musikk-kulturer representert, og tidsintervallet mellom "generasjonene" blir stadig kortere.

D. Visualisering av kulturytringene

På Skoklosterysymposiet ble det holdt flere foredrag om bildende kunst, men ingen om musikk, teater eller litteratur. Denne vektleggingen av det visuelle er i tråd med en mer almen tendens til å la bildet erstatte ordet. Gode eksempler på dette finner vi fremfor alt innen reklamen, avisene og ukepressen. Også innenfor den nye TV-genre som VOX-programmene representerer, spiller ordet en underordnet rolle i forhold til bildet. De såkalte "talking heads", som er så karakteristisk for TV, er borte til fordel for en formidlingsform der lyd og bilder spiller med og

¹Sigrid Lien arbeider med slike ideer i sin doktorgradsavhandling.

mot hverandre. I ett av VOX-programmene ble f.eks. lyden av en elektrisk gitar "kommentert" ved hjelp av en billedsekvens hvor tegneseri-bilder og positive og negative fotobilder dukket opp i et voldsomt tempo som gav assosiasjoner til eksplosjonen av en atombombe.

E. Den nye kunsten

Innenfor flere kunstarter finner vi tendenser til oppløsning av den tradisjonelle verkenheten:

(a) Innenfor *scenekunsten* har grupper som BAK-truppen i Norge og Théâtre du Radueau i Frankrike forlatt den berettende handlingsstrukturen til fordel for sceniske forløp av situasjonsfragmenter.

(b) Innen *musikken* har vi fått komposisjoner som utfordrer "vår lineære lyttemåte, ved at hierarki, kontrast, konsekvens, funksjon i musikken er slette t ut" (Bø-Rygg). Jfr. John Cage.

(c) Innen *filmen* finner vi eksempler på brudd med den lineære, fortløpende fortelling til fordel for en fragmentert diskurs. Et godt eksempel er Derek Jarmans *Caravaggio* (1986).

(d) Den bildende kunsten fremviser mange og ulike eksempler på oppbrudd fra den tradisjonelle verkenheten. Donald Judd (minimal art) har f.eks. laget en del serielle verk av tredimensjonale, identiske kasser, plassert etter hverandre i en rekke uten noe naturlig sluttpunkt. Her er det med andre ord ingen overordnet helhetskonsepsjon. Vi kan endre antall kasser som vi vil, uten at der inntreffer noen kvalitative forskjeller i vår perseptuelle opplevelse. Her har vi med en kategori verk å gjøre som er uten hierarki, uten kjerne, uten komposisjon i tradisjonell forstand. Et annet eksempel, som ligger langt fra Judd i estetisk uttrykk, er Hein Heinesens skulpturer, som representerer den "mangepunktete" romlige form en "fraktalisering"

av formen for nå å behytte et uttrykk fra moderne naturvitenskap (fraktalgeometrien).¹

F. Sidestilling av ulike estetiske uttrykk

Kunsthistorikeren Heinrich Wölfflin skrev i 1915 at "Ikke alt er mulig til enhver tid" (underforstått: hver tid har sitt estetiske uttrykk). Dette utsagnet synes ikke uten videre å ha gyldighet idag. Nå synes intet estetisk uttrykk å kunne gjøre eksklusivt krav på å være tidens autentiske uttrykk. Alt synes å være like gyldig. Vi står tilsynelatende overfor en smaksnorm uten hierarki. Som John Cage sier: "Idag skjer alt på en gang". Derfor kan arkitektur og billedkunst fritt låne fra alle historiske stilarter og tradisjoner, og El Greco kan henges på veggen i Moderne Museet i Stockholm under en utstilling av Mario Mertz' objekter.

Konsekvenser for de estetiske vitenskapene

Bevegelsene på tvers av de tradisjonelle kunststartene og på tvers av de etablerte grensene mellom massekultur og kunstkultur synes å fordre en større grad av tverrfaglig samarbeid enn før. Det stiller også de estetiske vitenskapene overfor nye teoretiske og metodiske problemer. Ett av de spørsmål som melder seg er dette: Skal de nye massekulturelle fenomenene studeres som estetiske eller som sosiologiske/antropologiske størrelser? Skoklostersymposiet gav intet klart svar på dette spørsmålet. Ett svar kunne være å gi plass for begge tilnæringsmåtene. Blant annet fordi de massekulturelle objektene i seg selv representerer spennet fra det trivielle til det sublime. Jfr. forskjellen mellom en matvareannonse for et supermarked, hvor prisreduksjonene er eneste "blikkfang", til kosmetikkreklamen, som spiller på suggestive visuelle virkemidler.

Visualiseringen av kulturytringene stiller de estetiske vitenskapene overfor nye utfordringer hva angår forståelsen av den visuelle

¹Se Else Marie Bukdahls og Hein Heinesens bidrag til symposiet.

meningsdannelse til forskjell fra, og i samspill med den klanglige og verbalspråklige meningsdannelse.

De nye tendensene innen kunsten aktualiserer behovet for nye begreper i den estetiske analysen. Blant annet synes vi å trenge nye begreper for tid og rom i billedkunsten. Det "nye" i kunsten er imidlertid ikke representativt for alt som skapes innenfor det estetiske feltet. Denne kunsten kan derfor ikke være den eneste med krav på interesse fra forskningen. For å kunne gripe mangfoldet i den estetiske praksis, trenger vi følgelig en pluralisme av teorier og analysebegreper.

Når en smak uten hierarki slår igjennom, og helt ulike estetiske uttrykk regnes som like gyldige, kan det bli vanskeligere enn før å felle verdidommer; å skille mellom god og dårlig kunst. Hvordan skal man f.eks. forholde seg til det faktum at Jackie Collins var invitert til en svensk bokmesse for skjønnlitteratur? Flere av forlagene boikottet messen av denne grunn. Hvordan skal forskeren håndtere et slikt problem?

2. Endringer innen de estetiske vitenskapene

A. Fra fortid til nåtid. Fra kunst til vitenskap.

Forskerne innen de estetiske disiplinene velger i stadig høyere grad sine studieobjekter fra samtidskunsten. Det gjenspeiler seg også i teoriutviklingen innen de estetiske disiplinene, hvor vi kan spore noen interessante paralleller mellom den estetiske og den vitenskapelige praksis:

(a) Med popkunsten, konseptkunsten og minimal art begynte kunsten å tematisere sine egne rammebetingelser og å trekke betrakteren inn på en særlig aktiv måte. Dette skjedde mer eller mindre samtidig med at Dickie og Danto utformet sin institusjonelle kunstanalyse; Peter Bürger utformet sitt begrep om kunsten som institusjon og begrepet om kunsten som en estetisk praksis ble skapt på Wittgensteinsk grunnlag.

(b) Da det kunstneriske uttrykket mistet sine ytre spor av subjektivitet og individualitet, fikk vi kunstteorier hvor kunstnersubjektet syntes å være fraværende. Strukturalismen og marxismen er eksempler på dette. Det nyeste eksemplet er dekonstruksjonen, hvor subjektet er redusert til en posisjon i språket.

(c) Med den estetiske pluralismen, og det forhold at alle historiske stilarter nå synes å ha blitt samtidige, er historieskrivingen i de estetiske disiplinene satt under debatt. Kunstens historie lar seg ikke lenger med selvfølgelig rett beskrive som et utviklingsforløp der den ene stilarten følger etter den andre i en ubønnhørlig utviklingslogikk. Innen litteraturvitenskapen har man innenfor visse forskningstradisjoner gått så langt at historien så og si er satt i parentens. Tanken synes her å være at vi bare kjenner fortiden gjennom nåtidens lesning, og at alle forsøk på historisk rekonstruksjon er dømt til å mislykkes. Slike forestillinger aktualisere det vitenskapsteoretiske spørsmålet om i hvilken grad man kan snakke om historiske fakta. Det har vært ett av vitenskapsfilosofiens debattertemner de siste 25 årene.

B. Fra vitenskap til kunst

Den vitenskapelige praksis har også en viss styrende rolle i forhold til det estetiske feltet. Prisene på kunstmarkedet influeres av kunstvitenskapens verdidommer; av hvilke kunstnere som blir løftet frem i offentlighetens lys gjennom faglitteraturen. Tilsvarende fenomener kan spores også i andre kunstarter, selv om det økonomiske aspektet spiller mindre rolle f.eks. innen litteraturens domene. Men også her har vitenskapens verdidommer en bekreftende eller hemmende funksjon i forhold samtidens estetiske praksis.

C. Endringer innen vitenskapsfilosofien

Estetisering av kunnskapsbegrepet

På en internasjonal konferanse om kunstig intelligens i Stockholm våren 1988, ble ulike kunstarter brukt som innlegg i debatten om hva viten eller faglig kompetanse er. Kunsten ble holdt frem som et bilde på den menneskelige kunnskap.¹ Denne begivenheten kan stå som eksempel på en mer almen tendens innen vitenskapsfilosofien de siste 25 årene, hvor estetiske fenomener og begreper i stadig høyere grad har preget teoriene om hva kunnskap er.

Kreativiteten, som man tidligere primært knyttet til den estetiske praksis, er kommet i fokus. Det kan vi iaktta hos så forskjellige filosofer som Nelson Goodman, den sene Wittgenstein (som var inspirasjonskilden for Stockholmskonferansen) og Lyotard.

De nye teoriene om hva kunnskap er innebærer en skarp kritikk av det positivistiske kunnskapsbegrepet, som fortsatt er virksomt innenfor fagområder som datavitenskapen.² Positivistene opererte med et klart skille mellom vitenskap og kunst, og reservert kunnskapsbegrepet for vitenskapen. Forholdet mellom språk og virkelighet ble dessuten tenkt som et ytre og logisk uavhengig forhold. Man tenkte seg at språket får mening gjennom referanse til virkeligheten på grunnlag av bestemte konvensjoner. Språket ble forstått som en rent intellektuell størrelse. Idealet var det mest mulig entydige språk. De forbilledlige vitenskaper var først og fremst naturvitenskapene.

Dette synet på vitenskap, språk og mening er kritisert sønder og sammen de siste 25 årene. Blant kritikerne kan nevnes Goodman, Kuhn, den sene Wittgenstein og dekonstruktivister som Derrida.³ Hos disse filosofene er språket på ulike måter trukket inn som et virkelighetskonstituerende element. Språket fremstår dermed ikke bare som en rent intellektuell størrelse, men noe som griper aktivt inn i verden og får den til å tre frem på bestemte måter. Den språklig artikulerbare

¹ *Culture, language and Artificial Intelligence*, Stockholm, 30.5-3.6 1988. Arrangører var Dramaten, Senter for arbeidslivsforskning i Sverige, samt det svenske Forskningsrådet.

² Se Simo Sääteläs bidrag til symposiet.

³ Se Kjell S. Johannesens, Søren Kjørups og Arne Melbergs bidrag til symposiet.

kunnskapen fortøner seg ikke lenger som den eneste form for kunnskap. Med det nye kunnskapsbegrepet Kjell S. Johannessen foreslo på symposiet, vil også ulike former for handlinger ("praksiser") og indirekte meddelelsesformer (via eksempler, metaforer, gester, o.l.) få status som kunnskap. Jfr. begrepene fortrolighetskunnskap og ferdighetskunnskap.¹ Nye områder, som f.eks., kunstnerisk virksomhet, er dermed foreslått som en del av kunnskapsbegrepet.

Hos enkelte filosofer, som f.eks. Lyotard, er skillet mellom kunst og vitenskap brutt helt ned. Lyotard betrakter en vitenskapelig teori som en rent språklig konstruksjon, som danner sin egen form for virkelighet. Forskeren tenkes som en aktør som er fri til å skape sin egen virkelighet; til å initiere nye språkspill, for å bruke Lyotards uttrykk. En vitenskapelig tekst hevdes å være som et kunstverk – noe som eksisterer i sin egen rett uten å tvinge andre. Vitenskapens legitimering er i dette perspektivet ikke sannhet, men innovasjon – jakten på det nye og ukjente. Slik har kunstinstitusjonens avant garde-begrep flyttet over på kunnskapsområdet.

Konsekvenser for de estetiske vitenskapene

A. Gyldighetsproblemet

Med kritikken av det positivistiske kunnskapsbegrepet har man rokket ved den tradisjonelle distinksjonen mellom sant og falskt. Vi har ikke lenger så klare kriterier for å skille mellom gyldige og ugyldige vitenskapelige utsagn. Dette problemet dukker opp i de estetiske vitenskapene bl.a. som et spørsmål om hvordan man skal kunne skille mellom gode og dårlige analyser av et verk.

¹Se Kjell S. Johannessens bidrag til symposiet.

B. genreproblemet

Før kunsten og vitenskapen ble egne institusjoner, hadde man ikke vårt klare skille mellom skjønnlitterære og faglitterære genre. Platon skrev f.eks. filosofi i "dramatisert" dialogform, mens Horats skrev poetikk som brev. Aristoteles hevdet sågar at diktningen gav bedre kunnskap enn historien, fordi den historiske beretning aldri kom ut over den enkelte begivenhet og det individuelle forløp. Bare diktningen kunne gi innsikt i det almene, og dermed formidle sann kunnskap.¹

I lys av den tendensen jeg har valgt å kalle for "estetiseringen" av kunnskapsbegrepet, er de tradisjonelle faglitterære genrene satt under debatt. Det er ingen tilfeldighet at flere norske litteraturforskere og filosofer ved siden av å benytte de vanlige faglitterære genrene nå også skriver romaner. Eller at filosofer som Adorno, den sene Wittgenstein og Baudrillard skriver i et billedrikt språk som bryter med den alminnelige vitenskapelige diskursen. Arild Linneberg vakte frem som et viktig poeng at man må ta litterariteten den vitenskapelige tekst på alvor.²

C. Skal vitenskapen kreativeres og kunst vitenskapeliggjøres?

Innen noen av de estetiske vitenskapene er der lange tradisjoner for å forene vitenskapelig og estetisk virksomhet. Musikkvitenskapen er et godt eksempel. Her har forskeren også gjenngått en musikkutdannelse. Resultatet av denne samvirken mellom teori og praksis synes imidlertid ikke å være entydigt gode. Det har ikke sjelden ført til at "ekte vitenskapsteoretiske og metodologisk tenkning har fått ganske lite rom i undervisningsprogrammet".³ Morten Kyndrup foreslo imidlertid at forholdet mellom teori og praksis må gjennomtenkes på nytt, bl.a. som en kreativering av tekstanalysen. Her siktes det til en undervisningsform

¹Se Göran Sörboms bidrag til symposiet.

²Se Arild Linnebergs bidrag til symposiet.

³Mikko Heinö: "Finsk musikkvitenskap i ett institutionelt perspektiv", *De estetiska vetenskapernas utveckling i Norden*, nr. 1, 1989, s. 47.

hvor tekstteori og tekstanalyse ledsages av litterær skriveaktivitet fra studentenes side.¹

Men dersom vitenskapen kan "kreativiseres", hva med kunsten? Skal den i så fall "vitenskapeligjøres" når kunnskapsbegrepet er revurdert?

¹Se Morten Kyndrups bidrag til symposiet.

