

SIRI MEYER

### INSTITUSJONSBEGREPET SOM TOLKNINGSKONTEKST

Tema for dette foredraget er den institusjonelle kunstanalysen og dets fruktbarhet som grunnlag for tolkning av kunstverk. Før vi tar fatt på selve **institusjonsbegrepet**, 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 Eduard 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 parallelt med billedplanet, strekker seg over hele lerretets lengde, og avskjæres 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 parallelt med sengekanten, mens vi i høyre billedhalvdel finner et todelt grønnfarget forheng eller gardinsett som åpner seg noe på midten. Et grønt forheng ser vi

også i venstre billedhalvdel. Det henger som en vegg ved sengens kortside, og dukker opp som en slags portiére hengt opp i en stor bueform foran sengen i fremre billedplan. Det er ingen klart definerbar lyskilde i rommet. Det dreier seg snarere om kjølig, nøytralt dagslys som ikke skaper de store kontraster mellom lys og skygge.

Hovedpersonen i Manets bilde - den som tiltrekker seg oppmerksomheten - er den nakne kvinnen på sengen. Hun inntar en halvt liggende, halvt sittende stilling med noen store hvite puter i ryggen. Hodet er vendt mot betrakteren, slik at overkroppen fremtrer halvt **en face**, mens bena sees i profil. Kvinnen er pyntet med en blomst i håret, en armring og et sort hals-bånd, og har føttene delvis stukket inn i noen små sko eller tøfler av samme farge som det dekorative sjalet hun halvveis ligger på. I høyre ende av sengen skyter en sort katt rygg og stirrer ut av bildet med store gule øyne. Bak sengen ser vi overkroppen av en oppvartende negresse med favnen fylt av en stor blomsterbukett. Hun vender blikket mot den nakne kvinnen, slik at vi ser henne halvt **en face**.

Hva er så meningen med dette bildet? Hvordan skal vi tolke det? Ja, kan det være noen tvil om det, vil noen si, Det er jo vel kjent at det i 1860-tallets Paris fantes en rekke halvprostituerte kvinner som viste frem kroppen sin for skuelystne menn mot betaling. Er det ikke nettopp en slik kvinne vi ser, kalt Olympia etter en av kurtisanene i Alexander Dumas d.y.'s velkjente roman og drama **Kameliadamen** fra 1848 og 1852? Er ikke portiéren foran sengen nettopp trukket fra for en ny betrakter - en betrakter som har brakt med seg den blomsterbuketten negressen er i ferd med å overrekke Olympia? Den beskuede kvinnen er tydelig bevisst sin nakenhet. Hun har pyntet seg med små dekorative detaljer og stirrer ubeskjedent på oss som betraktere. Ja, er det ikke som vi selv står inne i rommet foran sengen og beskuer den nakne damen? Den romlige avstanden mellom motiv og betrakter er redusert til det minimale i bildet. Manet har trukket sengen helt frem i billedplanet, slik at det ikke skapes noe rom og luft mellom oss og kvinnen. Dimensjonene i bildet, som gir **Olympia** tilnærmet legemsformat (bildet måler ca. 1,90 x 1,50m) reduserer også

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 **Olympia** mening? Det er jo mange trekk i bildet som avviker fra virkelighetens fysiske former. Blant annet er virkelighetens stofflige og taktile egenskaper nærmest fraværende i bildet. Med unntak av den opphengte portiøren øverst i venstre hjørne, gir billedformene ingen illusjoner av sanset materialitet - av gjenstander med forskjellig stofflighet og ulike overflatekvaliteter. Vi får f. eks. ikke noe godt inntrykk av hvordan naken hud persiperes i den virkelige, fysiske verden. Satt noe på spissen, kan vi si at Manet har malt huden og forhenget i bakgrunnen som om de var samme slags gjenstander. Dette er med på å skape en fornemmelse av avstand eller distanse mellom bildets og betrakterens verden. Fraværet av sanselighet er så fremtredende at virkelighetsreferansen ikke synes å være den meningsgivende faktor i bildet. Er det ikke snarere en bestemt **holdning** til virkeligheten som er meningsskapende? Er det ikke billedskaperens **opplevelse** av verden vi finner avbildet i **Olympia**? Er ikke de kjølige fargetonene og mangelen på sanselig nærvær uttrykk for et menneskesinn som forholder seg reservert, betraktende til omgivelsene, uten lyst og evne til spontane utfoldelser og aktive inngrep i verden? Med andre ord: Det må være kunstneren selv som taler i bildet.

Slik kan den **ekspressive** relasjonen, dvs. forholdet mellom bildet og dets skaper, gjøres til den meningsgivende relasjonen i bildet. Men er det egentlig noe personlig, subjektivt preg over et maleri som **Olympia**? 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 **Olympia**. Er ikke den manglende fornemmelsen for verden som sanselig materialitet nettopp et resultat av fremmedgjortheten i det kapitalistiske samfunn - et samfunn hvor sanseligheten 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 overindi-

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.

Men hvorfor la relasjonen mellom bildet og samfunn være den meningsgivende relasjonen? Finnes det ikke en annen og mer nærliggende forklaring på den manglende interessen for den nakne kvinnen som sanselig objekt? Det må være maleriet som medium - som former og farger på en todimensjonal flate som er tema i **Olympia**. Se bare på åpningen i forhenget i høyre billedhalvdel. Her finner vi to rektangulære flater i nyanser av forhengets grønne farge, som ikke ligner på noe vi kjenner fra vår fysiske verden. Det er simpelthen bare to fargeflater, som får mening i kraft av de sammenhenger og kontraster som etableres til andre deler av bildet. F.eks. skapes det via et slektskap i farger en forbindelse mellom forhenget i høyre og venstre billedhalvdel. Det etableres også en visuell sammenheng mellom den brunmønstrrede "skjermen" og madrassen, som kommer til syne som en trekantform ved at lakenet er brettet opp. Med blikket rettet mot slike ikke-imiterende, "abstrakte" billedkvaliteter ser vi hvor lite det egentlig er i bildet av virkelighetsilluderende karakter. De romlige dimensjoner som etableres i bildets bakgrunn har f. eks. bare uklare referanser til et konkret, fysisk rom. Og putene Olympia hviler på er overdrevent skråstilt i forhold til et korrekt perspektivisk rom, som for å minne oss om at det er et **maleri** og ikke et vindu vi står overfor. Hele komposisjonen er faktisk bygget opp på elementer som betoner bildet som flate. Det er dominert av vertikale og horisontale linjer som binder objektene til billedplanet, og formene er tegnet med store fargeflater. Selv Olympia har fått en viss flatekarakter med sine sorte konturer og minimale modellering med lys og skygge. Antagelig har hun ikke hatt annet enn malerisk interesse for Manet, slik eplene hadde for Cézanne. Sett med et slikt blikk får **Olympia** en særlig mening i relasjon til en rekke andre bilder. Det er faktisk selve bruddet med hele den forutgående billedtradisjonen vi kan iakttas i Manets bilde og begynnelsen på en ny måte å **se Olympia** bryter med virkelighetsillusjonen som det selvsagte blikk på verden, og forsøker å etablere en egen virkelighet for maleriet som visuelt medium. Det er dermed hverken den ytre virkeligheten, kunstneren

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 begrepet '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 holdpunkter for hva som skaper mening i kunstverk eller bilder i sin alminnelighet? Med visse forbehold kan disse holdpunktene kalles ulike teorier om bildets natur. De fire tolkningene eksemplifiserer 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 samfunnstilstand, mens den fjerde gjør den visuelle meningsdannelse til noe rent formalt eller billedinternt. Disse teoretiske antagelsene om bildets natur eller meningsfullhet har en solid forankring i kunstteoriens 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 samfunnstilstand, 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 opplevelsessammenhenger og betraktere. 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 **poenget** med den slags bilder ut fra et slikt teoretisk ståsted. Og det man ikke ser noen mening eller poeng i, vil man naturligvis pr. implikasjon avvise som uinteressant eller dårlig kunst.

La dette være nok om tolkning i sin alminnelighet. Som vi har sett er enhver tolkning teoriavhengig. Men om teorier leder vårt blikk og forståelse av det enkelte bilde i bestemte retninger, så kan det omvendte også sies å være tilfellet. For når en ny type kunst dukker opp, kan den få oss til å se på andre måter enn før og således gi opphav til helt nye **teorier** om hvordan mening skapes i bilder. Dette er langt på vei historien om fremveksten av **den institusjonelle kunstanalysen**. Rundt 1920 (jfr. Duchamp) og med pop-kunsten på 1950- og 60-tallet, kunne en gallerigjenger til sin store forbauselse finne kunstverk som Andy Warhols **Brillo Boxes** (1964) utstilt - altså objekter som er tro kopier av skurepulverpakker fra et alminnelig supermarkedet. Hva skulle så poenget være med den slags objekter? Kunne det være noen mening i

slike trivielle gjenstander fra en helt annen sfære enn kunstens? Her var det ingen holdepunkter å få fra den etablerte kunsten og de tradisjonelle teoriene om kunstens natur. Boksene gir ingen referanse til en ytre, fysisk verden; de viser ingen spor etter menneskelig uttrykksvilje; og de har ikke uten videre noen interessante visuelle egenskaper som kunne gi objektet mening. Med andre ord: overfor slike fenomener måtte alle de tidligere teoriene om kunstens meningsfullhet gi tapt. Men til tross for at Brillo-boksene tilsynelatende ikke har noen interessante egenskaper eller kvaliteter i seg selv, var det åpenbart at de ble betraktet på en annen måte enn i supermarkedet. Slik kom blikket til å ledes bort fra egenskaper ved verket selv. Man begynte å reflektere over kunstverkets **omgivelser**: gallerisituasjonen og verkets betraktere. Det som gjorde bokser med skurepulver til kunst måtte med andre ord ligge i **kunstkonteksten** selv - i de kunstinteressertes **adferd** overfor objektet i gallerisituasjonen. Slik kom den amerikanske kunstfilosofen Arthur Danto til å skape sitt begrep om "the artworld" - kunstverdenen - som ble selve utgangspunktet for den institusjonelle kunstanalysen.

Dantos banebrytende artikkel "The Artworld" stod første gang på trykk i **Journal of Philosophy** i 1964. Fem år senere forelå Dickies artikkel "Defining Art" i **American Philosophical Quarterly**, og i 1974 kom boken **Art and the Aesthetic** med undertittelen **An Institutional Analysis**. Dermed var den institusjonelle kunstanalysen et faktum. Teorien om kunsten som en institusjon vakte enorm oppmerksomhet, men ble også sterkt kritisert. Dickies siste bok, **The Art Circle: A Theory of Art** (1984) er således først og fremst en drøftelse av kritikken og en presisering av teorien. Det er i denne utgaven jeg skal presentere den her. Og det er da ikke de spesifikt logisk-filosofiske sidene av institusjonsbegrepet som skal oppta oss. Mitt blikkpunkt er kunsthistorikerens, og det interessante spørsmålet blir da hva den institusjonelle kunstanalysen kan yte som tolkningskontekst for kunstverk.

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

er, av en eller flere personer som handler på vegne av en gitt sosial institusjon ("the artworld"), blitt tildelt status som kandidat for verdsetting ("appreciation"). Det første kriteriet i definisjonen kan kanskje forbause noen, ettersom objekter som **Brillo Boxes** slett ikke er laget av noen kunstner. Det oppsiktsvekkende ved både dette verket og andre såkalte **ready mades** (f.eks. Duchamps urinal, sykkelhjul og flasketørker) er jo det forhold at de enten selv er masseproduserte produkter eller tro kopier av slike. De finnes i utallige identiske utgaver, og bærer ingen spor av menneskelig kreativitet. Men Dickies begrep om artefakt eller menneskeverk innebærer ikke at objektet må være skapt som kunst. Det er nok at noen har hatt en kunstnerisk intensjon ved å plassere objektet i en utstillingssituasjon. Det spesifikt menneskelig kreative er således ikke bundet til objektets iboende egenskaper - det er i selve handlingen: det å se og gjøre noe til kunst det menneskelige aspekt ligger. I den forstand kan også et naturens verk som et stykke drivved bli kunst. Det er de institusjonelle rammene for denne kreative handlingen - det å gjøre noe til kunst - som omtales i definisjonens annet ledd. De formuleringene Dickie gjør bruk av her: "handle på vegne av en institusjon", "tildele status", "være en kandidat", skapte imidlertid hos mange assosiasjoner som var helt utilsiktet fra Dickies side. Mange leste formuleringene som en analogi til rettsinstitusjonen med sine dommere og formaliserte avgjørelsesprosedyrer, og kritiserte den institusjonelle kunstanalysen deretter. I **The Art Circle** innfører han derfor en rekke nye definisjoner under dette punktet i definisjonen - definisjoner som hver for seg klargjør de ulike komponentene som inngår i "the art-world" eller **institusjonen kunst**.

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 luket vekk enhver formulering som kunne forlede leseren til å tenke seg kunstinstitusjonen som en sosiologisk størrelse - som noe med offisielt utnevnte medlemmer og formaliserte avgjørelsesprosedyrer (jfr. 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 fargeflimmer), 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 kunsthandlere, 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 art-world" 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 meningsgivende, slik de tidli-

gere teoriene har gjort. Dickies definisjon kan følgelig heller ikke brukes som konkret veiledning med henblikk på hva vi skal se etter i det enkelte kunstverk. Man kan ikke som andre med et imitasjonsteoretisk utgangspunkt si: "Se på de virkelighetsilluderende trekkene", eller som ekspressivitetsteoretikeren: "Se etter det subjektive, sjelelige uttrykk", osv. Vi kan av den grunn ikke preferere mellom de fire foreslåtte tolkningene av Manets *Olympia* ut fra Dickies definisjon. Hans begrep om kunsten som en institusjon eller kunstverden er faktisk åpent for dem alle - gir alle forslagene status som relevante tolkninger. I den forstand er den institusjonelle kunstanalysen ikke-normativ. Den peker ikke som de tidligere teoriene ut bestemte kriterier på hva som gjør kunsten meningsfull og dermed verdifull. Vi kan ikke skille mellom god og dårlig kunst på grunnlag av Dickies definisjon. Den er, som han selv sier, rent **klassifikatorisk** - slår bare fast at de og de objektene og de og de egenskapene inngår i kunstverdenen. Hans begrep om kunstens natur er således i logisk forstand et **åpent** begrep. Det lukker ikke noen objekter eller egenskaper ute som ikkekunst ut fra et allerede fastsatt kriterium på hva som gir kunstverket mening og verdi.

Men nettopp denne åpenheten 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 ubegrensede åpenheten? 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

kunstinstitusjonen. Duchamps sa f.eks. at hans ready-mades ikke var kunst, men anti-kunst - objekter som skulle vise at kunsten var uten verdi. Hans urinal fra 1917 med den kunstklingende tittel **Fontene**, kan da nettopp tolkes som et uttrykk for at man bør "drite" i kunsten, om enn kanskje ikke så bokstavelig som urinalet antyder. Andy Warhols **Brillo Boxes** og andre av pop-kunstens objekter får også mening i kraft av at det eksisterer en kunstinstitusjon som representerer visse rammer for hvordan vi håndterer kunst till forskjell fra bl.a. bruksobjekter. Warhols uttrykte intensjoner var ikke å bryte ned skillet mellom kunst og ikke-kunst. Med sitt utsagn om at "All is pretty", kan hans **Brillo boxes** snarere tolkes som ett forsøk på å utvide kunstinstitusjonen til også å omfatte industriens masseproduserte produkter. Det er vel liten tvil om at Warhol har lykket i sitt forsett, mens Duchamps ønsker om å destruere kunstinstitusjonen har slått feil. For både urinalet og **Brillo Boxes** håndteres idag som **estetiske refleksjonsobjekter** - dvs. som objekter med et helt annet formål og meningspotensiale enn hva tilfellet er i den dagligdagse brukssituasjonen. I supermarkedet er vi opptatt av slike ting som hva skurepulveret **Brillo** koster i forhold til andre skurepulvermerker, hva vi kan vaske og ikke vaske ved hjelp av skurepulvret osv. I galleriet er det ikke slike bruksegenskaper vi interesserer oss for. Her blir f.eks. både Brillo-boksenes form og oppstilling, og likheter og forskjeller til andre objekter og fenomener innen kunstens verden aktuelle opplevelsedimensjoner. Gallerisituasjonen gjør dem også til **meningsverk** - til noe vi reflekterer over som uttrykk for bestemte intensjoner. Refleksjonene kan gå i ulike retninger. Brilloboksene kan få betrakteren til å tenke over massekonsumet og masseproduksjonen i vår moderne tidsalder, de kan tolkes som uttrykk for en bestemt stillingstagen til det masseproduserte som kulturfenomen, i kraft av kontrasten til den tradisjonelle kunsten sette selve kunstbegrepet under debatt, osv I den estetiske opplevelsessituasjonen blir Brillo-boksene et mangetydig fenomen. Mens dagliglivets brukssituasjoner aktualiserer helt bestemte egenskaper ved objektene, gjør galleri- og museumssituasjonen objektene åpne for visuelle erfaringer og refleksjoner i ulike retninger. Her er **tolkningsmangfoldet** et konstitutivt trekk.

Hva den øvrige kunsten angår, så kan ikke den institusjonelle kunstanalysen gi oss annet enn indirekte hjelp som tolkningskontekst. Her sier den bare at alt det vi vanligvis ser etter i kunstverk kan være aktuelle som holdepunkter for en tolkning. Dette kan jo høres noe tannløst og banalt ut. Men det er faktisk ikke bare et trivielt faktum som på denne måten slås fast. Det finnes nemlig mange billedforskere som både i sin teori og ikke minst i sin tolkningspraksis helt overser det forhold at det er vesentlige forskjeller av institusjonell art mellom kunstbildet og f.eks. reklamebildet. Både den freudianske og den marxistiske billedforskningen gjør f.eks. billedmeningen til noe som befinner seg på et ikke-manifest, latent nivå - noe som er knyttet til enten underbevissthetens psykiske strukturer eller til den "skjulte" ideologien som er forankret i en kapitalistisk samfunnsstruktur. I begge tilfeller blir skillet mellom de ulike instituerte handlemåtene bilder kan være en del av visket ut - både reklamebilder og kunstbilder tolkes med henblikk på det samme. Slik er det også i den semiologiske billedforskningen, som for øvrig står i sterk gjeld til både Freud og Marx. Her er det forestillingen om bildet som tegn og tegnstrukturer som styrer tolkningsaktiviteten, og tegnet er nettopp en størrelse som er hevet over den konkrete erfarings- eller brukssituasjonen et bilde kan inngå i. Tegnet er noe som hevdes å ligge i bildet selv, uavhengig av konteksten.

Den institusjonelle kunstanalysen har således brodd mot mye av dagens billedforskning. 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 avis eller et vanlig ukeblad er noe vi gjennomsnittlig bare bruker sekunder på - det er ikke noe **refleksjonsobjekt** 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 utformningen 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 kunstinstitusjonen, dvs. fastholde skillet mellom kunst og reklame, mellom kunsten og bruksobjektene, osv. Dette er imidlertid ikke noen konservativt forsvar-det-bestående-tanke. For kunstinstitusjonen 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.

Som tidligere nevnt spilte den moderne, ukonvensjonelle kunsten en avgjørende rolle for fremveksten av den institusjonelle kunstanalysen. Bruddet med den kunstneriske tradisjonen skapte grobunn for en ny teori om kunstens natur. Men kunstinstitusjonen rommer annet en gjenstander fra vår egen tid. I museene er ofte et flertall av de utstilte gjenstandene skapt lenge før det fantes en kunstinstitusjon løsrevet fra det praktiske, sosiale liv. Faktisk er kunstinstitusjonen ikke eldre enn ca. 200 år. Først på slutten av 1700-tallet fikk vi utstillingsinstitusjoner som museer og gallerier hvor det å betrakte bilder ble et mål i seg selv. Denne løsrivelsen fra andre livssfærer hadde begynt allerede i renessansen, hvor vi begynner å se konturene av den moderne kunstnerrollen og kunstspesifikke profesjoner som kunstkritikeren og kunsthistorikeren. Med etableringen av et eget estetisk handlingsrom ble billedverdenen mer spesialisert: vi fikk et skille vi ikke tidligere hadde hatt; et skille mellom ulike former for "bruksbilder" og bilder hvis egenskaper og verdi er

uavhengig av det sosiale livs krav - nemlig kunstbildet. Dermed var det skapt et handlingsrom for en billederfaring hvor billedformene ikke lenger oppleves som uløselig forankret i brukssituasjoner av f.eks. liturgisk, didaktisk eller propagandistisk karakter. Dette er bakgrunnen for at man hentet bildene ut fra de opprinnelige og tilsiktede 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 handlingssammenhenger, 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 tolkningskontekst. 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 samtids betrakttere. Det kan den da av logiske grunner heller ikke gjøre. For Dickies teoretiske arbeid har som formål å gi en **definisjon** av kunstens natur. Og alle de egenskaper og brukssammenhenger som bilder har inngått i opp gjennom historien kan umulig fanges i noen definisjon med felles definatoriske kjennetegn. På dette punktet må vi søke hjelp i en kunstteori som et stykke 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 ønskelig. Man er ikke tilfreds med en overflatebeskrivelse av hvilke momenter som inngår i kunstinstitusjonen - kunstneren, kunstverket og publikum. Istedet rettes interessen mot det som er de konstitutive vilkårene for dannelsen 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 innøvde handlemåter. Dermed er det gitt to viktige holdepunkter for tolkning av

bilder før kunstinstitusjonens tid: de billedrelevante handlings-sammenhengene og de billedrelevante begreper. Å tolke et slik "før-kunstnerisk" kunstverk 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.