

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 22.09.23

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Avantgarde

Brukt både om litteratur og andre kunstarter når det dreier seg om nyskapende og eksperimentelle verk. Begrepet stammer fra militærvesenet og betegner en forropp som er foran hovedtroppene. I overført betydning betyr det en gruppe kunstnere som er lenger “framme” enn de fleste når det gjelder utforskning, nyskapning og idéinnhold. I prinsippet fremmer avantgarden en kontinuerlig revolusjon (Delaperrière 1999 s. 93), forbundet med det radikalt nye (hittil ukjente, nesten utenkelige), uventete, banebrytende og skandaløse. Avantgardekunstnere vil overskride grensene for “det som ikke lar seg gjøre” innen kunsten (Aron og Viala 2006 s. 107). Begrepet kunst har endret seg mye gjennom historien. I det 20. århundre ble det vanlig å utforske (kunstneriske) “tabuer”. Det mest tillatte i denne kunsten, er “det umulige” (Friedrich 1988 s. 147).

“Ved en avantgarde vil jeg forstå en kunstnerisk bevegelse der ud fra en erklæret politisk-revolutionær hensigt om kunstens forening med den daglige livspraksis gør oprør mod den etablerede kunst-institution idet den gennem radikal formfornyelse demonterer den forudgående kunst-tradition. Et avantgardistisk opbrud vil være kendetegnet ved sit kritisk-dialogiske forhold til anden kunst og ved sin overskridelse af de bestående institutionelle skel.” (Skyum-Nielsen 1982 s. 321)

“[A]utonomous avant garde art, by refusing to be come involved immediately in society, retains a capacity for critique that is all the more radical. For it is precisely through this moment of refusal, its unwillingness to play the game, so to speak, that modern art convicts the unreason of society of its own absurdity.” (Wolin 1982 s. 210)

Noen kunstnere er “individualistiske provokatører” (Joch, Mix m.fl. 2009 s. 232). “Den avantgardistiske kunstner oppfører seg i moderniteten som en sosial outsider som – legitimert av sin privilegerte måte å oppfatte verden på – opponerer mot de dominerende tenke- og levemåtene. Bruddet med de dominerende verdiene og oppførselskonvensjonene samsvarer med symbolske markeringer av egen yrkesidentitet og markert avgrensning fra den “borgerlige” verden.” (Nina Birkner i Joch, Mix m.fl. 2009 s. 232). Peter Gay skriver om “the avant-garde theme of the damned artist, the inspired madman, the chosen spirit who translates the traumas of his culture into imperishable creations” (1986 s. 341).

For å “justifying both his flamboyant poverty and his flamboyant yet neglected genius, the Bohemian gave the essential *avant-garde* explanation: his work was adjusted not to the present but to the future, not to contemporary consciousness but to consciousness that must learn to come, and his task was the discovery of a new language of forms which must be learned before understanding could occur.” (Bradbury og McFarlane 1978 s. 194)

Et sentralt trekk er “grænseoverskridelser i den kunstneriske teknik” (Skyum-Nielsen 1982 s. 55). Avantgarde har blitt kalt “a liberal arts mode of research and experimentation.” (Ulmer 1994 s. xii) Ønsket er å drive “revolutionary experimentation” (Eric Cahm i Bradbury og McFarlane 1978 s. 166). Kunsten har som mål “eternal transformation – an appreciation of plurality in art beyond any single *a priori* aesthetic standard” (Schorske 1987 s. 235), men dette kan lede til “et formelt originalitetsjageri” (Bille 1973 s. 22). Kunstartene kan brukes som “revolutionary probes into future human consciousness” (Bradbury og McFarlane 1978 s. 28).

“Begrepet *avant-garde* dukket opp på slutten av 1700-tallet og betegnet de elitegruppene i den franske armeen som hadde som oppdrag å angripe fienden først og holde fienden så lenge i kamp at den egne hovedarmeen kunne komme etter” (Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 257). Først omkring 1870 var ordet etablert i Frankrike som en betegnelse på litterære og kunstnerisk retninger som provoserte publikum og stod i opposisjon til det etablerte og konvensjonelle. Kunsten blir *utforskning* – undersøkelser om hvilke kriterier, funksjoner og komponenter som utgjør det kunstneriske (Lipovetsky 1983 s. 141).

“Omkring 1820 begynte en gruppe franske sosialister i kretsen rundt utopisten Henri de Saint-Simon å bruke ordet *avantgarde* om virksomheten sin. Begrepet hadde militær opprinnelse – det betegnet troppen av soldater som går foran og rekognoserer på hovedtroppens vegne – og var i utgangspunktet en ikke helt malplassert metafor i den politiske kampen simonistene utkjempet. I århundret som fulgte, spredte betegnelsen seg til det estetiske feltet, der den ble synonymt med formmessig innovasjon og radikal kritikk i kunsten – både av det borgerlige samfunnet og kulturproduktene det frembragte.” (Bjarne Riiser Gundersen i *Morgenbladet* 20.–26. januar 2012 s. 38) Hos avantgarde-kunstnere “ligger vekten i stedet på prosess og handling – på kunstens inntreden i verden, så å si. - Dermed blir selve verket i bunn og grunn uviktig, konstaterer [professor Per] Bäckström” (s. 38) “Det er ingen hemmelighet at “avantgarde” i bunn og grunn er en heltebetegnelse: Hvem vil ikke være den første til å dra ut i farlig, uutforsket landskap? [...] Ta for eksempel dadaismen, som i dag er kanonisert som høyverdig kunst. Det har vært en energi fra de små fortroppene som har påvirket samtiden og det større samfunnet rundt dem.” (38)

“It is now generally accepted that the first use of the term ‘avant-garde’ to apply to the arts occurred in writings published under the name of the French utopian socialist Henri de Saint-Simon in 1825 (though the actual passage seems to have been composed by a younger collaborator, possibly Olinde Rodriguez). The concept appears at the end of a book called *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* in a hypothetical debate between a thinker, or ‘savant’, a practically minded businessman–industrialist, and an artist. Towards the end of his peroration, the artist says: ‘Let us unite. To achieve our one single goal, a separate task will fall to each of us. We, the artists, will serve as the avant-garde: for amongst all the arms at our disposal, the power of the Arts is the swiftest and most expeditious. When we wish to spread new ideas amongst men, we use in turn, the lyre, ode or song, story or novel; we inscribe those ideas on marble or canvas. ... We aim for the heart and imagination, and hence our effect is the most vivid and the most decisive.’ The author then continues: ‘If today our role seems limited or of secondary importance, it is for a simple reason: the Arts at present lack those elements most essential to their success – a common impulse and a general scheme’ (Harrison, Wood and Gaiger, 1998, pp. 37-41).” (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 216)

Noen kunstnere har brukt militær metaforikk om kunsten. Den franske bildekunstneren Fernand Léger skrev i 1924 en artikkel som begynte slik: “Hver kunstner besitter et offensivt våpen som gjør det mulig for han å brutalisere tradisjonen [fransk: “brutaliser la tradition”]. I jakten på det store og intense har jeg gjort bruk av maskinen, mens andre har anvendt den nakne kropp eller stilleben.” (Léger 1997 s. 103) Om kunstnerens oppgave i moderniteten skrev Léger: “Hvis han ikke høyner seg nok, hvis han ikke når et høyt nok nivå, blir han umiddelbart utkonkurrert av selve livet, som når han igjen og passerer han. Han *må skape nytt koste hva det koste vil.*” (s. 114; Légers kursivering). En premiss for avantgarden er at ethvert kunstverk er nytt og annerledes (Neuhaus og Ruf 2011 s. 34).

Den tyske 1800-tallsdikteren Heinrich Heine hånte noen av sine forfatterkollegaer, og sa om seg selv at han var “så langt foran dem at de ikke så meg lenger, og med deres kortsynthet trodde de at jeg hadde blitt tilbake bak dem” (Joch og Wolf 2005 s. 158). Ifølge den tsjekkisk-tyske dikteren Rainer Maria Rilke innebærer det å skape kunst å føle at man både kan og må gå lenger enn noen andre har gjort (gjengitt fra Grimminger 1990 s. 264).

“The ‘avant-garde’ is a term which pervades writing about modern art, but it is a radically unstable concept. What it originally meant in the early nineteenth century, when an old military idea was applied to art for the first time, was pretty much the opposite of what it came to mean in the second half of the twentieth century when it became ubiquitous. From the Second World War onwards it has been employed as a label for the Modern movement in general, and more particularly as an equivalent for ‘Modernism’: that conception of modern art as an increasingly autonomous field devoted not to the communication of information about a wider

world of historical action, but to the production of aesthetic effects. Yet the term's original meaning emerged in the early nineteenth century in a political milieu in which utopian socialists like Henri de Saint-Simon and Charles Fourier conceived of art as a means to the end of social progress. By the time of the 'year of revolutions' 1848, the avant-gardist par excellence, Gustave Courbet, was setting his own practice of a socially committed 'realist' art against what he called the 'pointless objective of art for art's sake' (Harrison, Wood and Gaiger, 1998, p. 372). Already though, during the course of the nineteenth century, this politically underwritten conception of an 'avant-garde' took on an increasingly significant aesthetic dimension; a shift of emphasis that was ultimately made complete on the eve of the Second World War in the early writings of Clement Greenberg, particularly the essay 'Avant-garde and kitsch' of 1939." (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 215)

"One of the pillars of the modernist world view is the distinction between the high, serious, difficult art of the avant-garde and the low, popular, commercial art that is disparaged as kitsch." (Harvey Cormier i Freeland og Wartenberg 1995 s. 187)

"It was only when the Modernist conceptualization of modern art itself began to disintegrate around the time of another 'year of revolutions' – 1968 – that the historical meanings of avant-gardism were reinvestigated. By this time Greenberg's increasingly conservative politics had caused him to view the notion with suspicion, regarding its implicit dynamic of innovation as more likely to produce fashionable novelty ('kitsch') than genuine aesthetic achievement. And indeed, the term had overflowed its banks to become shorthand for anything vaguely fashionable, expensive and slightly risky. It adorns sites as disparate as night clubs, hairdressing salons and pop music magazines. The literature on art also remains full of references to the avant-garde; in effect, its use as a synonym for Modernism – even for 'postmodern' manifestations – has remained canonical. For certain critical historians however, at the moment of Modernism's crisis in the sixties, the point of reviewing the notion of avant-gardism was to reinstate the social and political dimension that had been increasingly occluded. Peter Bürger's *Theory of the Avant Garde* originated in debates conducted in German universities in the wake of the social upheavals of 1968, although it did not appear in English until as late as 1984. In contrast to Modernist writers, Bürger limited his conception of the avant-garde to Dada, Surrealism, Constructivism and a few kindred movements which emerged around the time of the First World War and the Russian Revolution. For Bürger these counted as 'avant-garde' precisely because they rejected aesthetic autonomy and tried to fuse art with the 'praxis of life'. To that extent, Bürger's work, as well as that of other critical historians such as Nicos Hadjinicolou and T. J. Clark, marked a point of reconnection with the original socialist meanings of the term. [...] an explicit call for the arts to assume a leadership role in social change turned into an assertion of art itself as a site of value sealed against the uncertainties of history and what Greenberg himself regarded (not unjustifiably at the close of the

1930s) as the threat of ‘ideological confusion and violence’ (Greenberg, 1939, p. 36).” (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 215-216)

Avantgarden er “den fortroppen som setter sine liv i fare for å teste ut terrenget. [...] avantgardens målsetninger (Ned med institusjonene! Opp med individet!) [...] noen trekk ved avantgarden som i dag blir trukket frem som særlig viktige, blant annet dens performativitet og tverrestetiske urenhet. [...] 1) Avantgardekunst *skjer*. Et verk kan være modernistisk, men aldri avantgarde. Avantgarden er en hendelse som griper inn i og forandrer verden. 2) Avantgardekunst er bastardkunst. Modernistisk kunst rendyrker den enkelte kunstart, mens avantgardister driver tverrestetisk eksperimentering, oppløser og teatraliserer. Dette skyldes dessuten (om vi skal ta marxist Hal Foster på alvor) at 3) Avantgarden er et utopisk-revolusjonært prosjekt. Mens postmodernistene uforpliktet remikser og leker med tradisjonen, er avantgardekunsten en ufisk fordi den er grunnleggende antikapitalistisk og nekter å la seg selge på et marked.” (Henning Gärtner i *Morgenbladet* 27. januar–2. februar 2012 s. 48)

Avantgarden har et messiansk preg, med en konspiratorisk patos (Wyss 1996 s. 158). Den er en spydspiss mot historiens overveldende tyngde (Wyss 1996 s. 52). Den russisk-franske maleren og kunstteoretikeren Vasilij Kandinskij oppfattet avantgarden i sin samtids malerkunst som “trompetene ved Jeriko”, som får gamle murer til å falle. “Den ubetingete viljen til det nye lar seg bare programmatisk uttrykke som sønderbryting av det gamle.” (Friedrich 1988 s. 151) Den avantgardistiske kunsten innleder dermed en “skilsmisse med publikum” (Meschonnic 1988 s. 283), men som skal fremme nye former for sansing og nye erkjennelsesmåter. Den sveitsiske kunstneren Paul Klee hevdet at “Kunst gjengir ikke det synlige, men gjør synlig.” (siteret fra Amann og Wallas 1994 s. 309)

Avantgardekunstnere griper ofte fatt i noe som ikke er påaktet, og forvandler det til “irriterende overraskelser” som både skal glede og plage de som opplever kunstverket (Friedrich 1988 s. 147). I manges øyne har avantgardekunstnere en tendens til å gi det sære og rare en egenverdi. (I 1961 ble det oppdaget at den franske maleren Henri Matisse maleri *Båten* hadde hengt opp-ned i 47 dager i Museum of Modern Art i New York. Ingen hadde skjønt hvilken vei som var den riktige.) Noen kunstnere vil bruke øye, hånd og ånd i en slags vill tilstand (f.eks. i automatisk skrift, dripping, cut out), og vil uttrykke både det irrasjonelle, personlige og universalistisk-demokratiske (Lipovetsky 1983 s. 142).

“Susan Sontag recently observed [i *Styles of Radical Will*, 1969] that most art in our time has been experienced by audiences as a move into silence, unintelligibility, invisibility, or inaudibility. [...] art must tend toward anti-art, the elimination of the “subject,” the “object,” the “image,” the substitution of change for intention, and the pursuit of silence. [...] Modern art’s chronic habit of displeasing, provoking, or frustrating its audience can be regarded as a limited, vicarious participation in the ideal of silence which has been elevated as a major

standard of 'seriousness' in contemporary aesthetics" (<https://journals.lib.unb.ca/index.php/IFR/article/view/13417/14500>; lesedato 11.01.22).

Den franske filosofen Paul Virilio "anklager det 20. århundres kunstnere for å ha voldtatt alle former, alle kropper, for å forberede menneskets tilintetgjørelse. [...] Den nonfigurative maleren Mark Rothko hevdet at han hadde skviset den mest absolutte vold inn i hver kvadratcentimeter av bildene sine. Han ville gå mot eliminasjonen av enhver hindring mellom kunstneren og ideen, mellom tilskueren og ideen. Virilio leser dette som gjennomsiktighetens seier over alt det som ennå motstår å bli avslørt. Men om en kunstner lar blodet renne over lerretene sine og pakker dem fulle av vold, behøver ikke dette bety at hun anerkjenner vold som konfliktløser. Det er sant at det menneskelige har hatt skrinne kår i Virilios samtid, dvs. etter verdenskrigene og den kalde krigen. Men å laste kunstnerne for århundrets vold er å rette offer for bøddel. Samtidskunstneren gjør seg selv til sin tids medium. Og de som torde å gjøre seg selv til det 20. århundres medier, regnet antagelig med at de stod foran et blodig stykke arbeid. Virilio angriper grusomhetens fortolkere, i stedet for de som utøver den." (*Morgenbladet* 22. desember 2000)

"[S]ince the 1920s, there had also been film that offered what Scott MacDonald calls "visual critique of convention as well as convention itself," that put its typical devices to work reflexively exhibiting the medium of film. Appreciation of these creations was not a matter of grasping what the particular, historically locatable artist knew or felt and was trying to tell us, and therefore details of the particular artist's biography became irrelevant to the appreciation of the artist's work, along with all sorts of other historical details of the type academics typically ferret out and then use in cataloguing, institutionalizing, and taking possession of things. Instead, what mattered was *the thing itself* that the artist had created, the thing there for anyone to perceive: the sound in the air, the paint on the canvas, or the human presence on the stage, and the *form* it had there. That form, if it turned out really to have aesthetic value, had it independently of its history, and was thus, to that extent, of supra-historical value." (Harvey Cormier i Freeland og Wartenberg 1995 s. 187)

"The importance of the avant-garde for [den franske filosofen Jean-François] Lyotard is that it continually puts into question the art we already know (or think we know) by producing forms and constructs that force us to ask whether they can be considered to be taken as art and whether, therefore, we really do know what art is and whether we ever shall know. The avant-garde, for Lyotard, always gives to the question "Do we know what art is?" the response "Not yet." [...] When art is known or knowable, it no longer is art, but has become a category of knowledge." (Carroll 1987 s. 155-156)

"The aesthetic and the political both have as their stakes the discovery of their stakes. They have as their only rule the search for their rules, which, Lyotard

insists, cannot be thought to preexist their experimentation with rules but can only be discovered by means of it. Art (at least avant-garde, postmodern art) serves as a kind of model for Lyotard's investigation of the political, because art is, considered by him to question continually its own foundations and stakes and experiment with new strategies and forms without knowing in advance exactly where they will lead" (Carroll 1987 s. 167).

Avantgarde-kunstneres mål har alltid vært "to brush aside encrusted layers of meaning, shatter the "glass armor" of our everyday perception, and open us to fresh experiences." (Jenkins 2007 s. 52) Avantgarde-kunstens estetikk skulle utfordre reglene for persepsjon og kommunikasjon (Lipovetsky 1983 s. 132-133). Kunstverket skal følge sine egne, interne lover (Lipovetsky 1983 s. 135). Avantgardismen er en "refleks for ikke-imitasjon", for begjæret etter ustanselig innovasjon og distansering fra forgjengerne (Genette 1966 s. 263).

"Modernist art has been said to manifest certain off-putting characteristics that are reminiscent of schizophrenia: a quality of being hard to understand or feel one's way into – what one critic calls *Uneinfihrbarkeit*. The relevant aspects of such art are, however, antithetical to notions of primitivity and of deficit or defect, for these art forms are characterized not so much by unreflectiveness and spontaneity as by acute self-consciousness and self-reference, and by alienation from action and experience – qualities we might refer to as "hyperreflexivity." " (Sass 1992 s. 8) "[T]he stage where every act of creation is inseparable from the critique of its medium, and every work, intensely reflecting upon itself, looks like the embodied doubt of its own possibility." (Erich Heller sitert fra Sass 1992 s. 173)

"[I]n modernism, each artwork were aspiring to constitute an entire new universe on the basis of some unique way of seeing or representing [...] The first characteristic of modernism is the one most obviously associated with the heterogeneity [...] is its negativism and antitraditionalism: its defiance of authority and convention, its antagonism or indifference to the expectations of its audience, and, on occasion, its rage for chaos." (Sass 1992 s. 29 og 279).

Mangelen på forståelig mening kan oppleves som et sjokk. Kunstneren innkalkulerer dette sjokket og håper at det fører til at publikum begynner å stille spørsmål om sitt eget liv og ser behovet for endringer (Bürger 1974 s. 108). Sjokket som opplevelse bryter med det tradisjonelle idealet om estetisk immanens. "I det tilstræbt chokerende ligger et forsøg på at sprænge fordømmene i luften, overrumple ved chokvirkningen, så forsvarsmekanismen ikke når at træde i funktion, ryste vaneforestillingerne, så der banes vej for en fordomsfri erkendelse." (Brandt-Pedersen 1965 s. 53) Verkene skal bevare sin gåtefullhet og gjøre motstand mot forsøk på å gi dem gjenkjennelig mening (Bürger 1974 s. 109).

"Rare" kunstverk får sin verdi gjennom å være nyskapende og autentiske, men også gjennom hvor mye penger et marked er villig til å betale for disse verkene

(Monique Veaute i <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-150.htm>; lesedato 26.08.22).

De som raskt investerer i en ny avantgarde-retning, kan i noen tilfeller høste stor økonomisk gevinst senere (Bourdieu 1992 s. 364). Men det er et lite fåtall av de nye verkene som blir berømte og økonomisk verdifulle. Avantgarde-verk er dermed en usikker investering. Men det å ha oppdaget tidlig at en ny kunstretning har stor kunstnerisk verdi, gir også grunnlag for anerkjennelse av “oppdageren” blant aktørene på kunstfeltet.

Kunst er ifølge dansken Peter Laugesen “en mangfoldighed af teknikker som kan bruges hvorsomhelst, men er blevet henvist til et bestemt lille område. Vigtigst blandt disse teknikker er *collagen* som Peter Laugesen kalder det 20. århundredes kunstneriske princip.” (Skyum-Nielsen 1982 s. 242)

Den sveitsiske kunstneren Jean Tinguely, kjent for sine “mobiler” og maskinlignende verk, hevdet at disse gjenstandene bare er kunst når de ikke har noen bestemt hensikt (gjengitt etter Rötzer 1991 s. 426).

“Den institusjonelle definisjonen” av kunst innebærer at det *er* kunst som blir sosialt anerkjent som kunst, i det minste hvis det befinner seg inne i et kunstgalleri eller lignende – uansett hvilke egenskaper kunstverket måtte ha (Aumont 2005 s. 234).

“Arrivert avantgarde” er kunstnere som har slått igjennom og blitt anerkjent (Neuhaus 2009 s. 79). “Modernismens korte vej fra opposition til institution er et resultat af, at kunstens revolution ikke blev til en revolutionens kunst. Mange avantgardister havde håbet på det sidste, selv om kun få opfattede sig selv som marxister. Mange overvurderede, højest idealistisk, kunstens muligheder for at “få de samfundsmæssige forhold til at danse”. Deres publikum i de kapitalistiske lande var overvejende borgerligt. Mange avantgardister fulgte reglen: “jeg elsker den gemene hob og holder mig fjernt fra den”. ” (Jan Brochmann i <https://www.leksikon.org/art.php?n=1761>; lesedato 25.05.21)

Den franske 1800-tallsmaleren Paul Cézanne skrev om sin egen kunst: “En må gi billedlig uttrykk for det en ser, og glemme alt som har blitt gjort før oss.” (sitert fra Elgar 1995 s. 49) Vasilij Kandinskij skrev: “I ethvert nytt, ekte verk kommer det til uttrykk en verden som ennå ikke har eksistert. Dermed er hvert ekte verk en oppdagelse ... Slik stiller den abstrakte kunsten en ny verden ved siden av den “reelle” verden, og har ytre betraktet ingenting med “realiteten” å gjøre” (sitert fra Schreier 1991 s. 106-107). Men kunstnerisk fremmedgjøring kan stå i et dialektisk forhold til fremmedgjøringen i samfunnet (Bürger 1974 s. 113). Det undertrykkende i samfunnet blir gjennom å uttrykkes kunstnerisk omdannet til noe som kan ha positiv funksjon. Den tyske filosofen Theodor W. Adorno oppfattet

avantgardekunst som et viktig uttrykk for motstand mot det bestående og alle forsøk på falsk forsoning med det kapitalistiske samfunn (Bürger 1974 s. 123).

Fra og med Cézanne ble det vanlig for bildekunstnere å velge et “betydningsfattig” motiv, fordi det ikke er motivet som er viktig, men utprøving av stilmuligheter (Friedrich 1988 s. 152).

“Writing of the techniques of twentieth-century abstract painting, the art historian Meyer Shapiro describes “the thousand and one ingenious formal devices of dissolution, penetration, immateriality and incompleteness, which affirm the abstract artist’s active sovereignty over objects.” ” (Sass 1992 s. 32) “In 1962 Ad Reinhardt described one of his own black paintings as follows: “a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting – an object that is self-conscious (no unconsciousness), ideal, transcendent, aware of no thing but Art (absolutely no anti-art)” ” (Sass 1992 s. 477).

Michel Tapié skrev polemisk i teksten “An Other Art” (1952) om avantgarde-retninger som en “swarm of little movements with their history-making theological/critical quarrels about art” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 274). Avantgarde-bevegelsene har vært fulgt av en sverm av små, kortvarige tidsskrifter. Retninger som dadaismen, futurismen og surrealismen produserte verk og agerte offentlig på måter som kan oppfattes som kollektive kunstverk. Noen ville også trekke inn publikum i kunstproduksjonen. Tilskueren skulle oppheves til en deltaker og medskaper av kunsten (Lipovetsky 1983 s. 146).

“In his manifesto *Rayonist Painting*, written for the catalog of the Donkey’s Tail exhibition (July 1913), [Mikhail] Larionov declares: “painting is self-sufficient; it has its own forms, color, and timbre. Rayonism is concerned with spatial forms that can arise from the intersection of the reflected rays of different objects, forms chosen by the artist’s will.” ” (Perloff 1986 s. 134) “The “Rayonism” of the Russian Futurist painters Mikhail Larionov and Natalya Goncharova was a similar call for the depiction of simultaneous motion, of dynamism and speed.” (Perloff 1986 s. 8)

Avantgarde-bevegelser kan ha to motstridende tendenser: et estetisk forsøk på å skape eller styrke et verdisystem og et anarkistisk forsøk på å ødelegge alle verdisystemer (Nouss 1995 s. 45). Kunstnerne vil ofte skape det “uhørte” i dobbel betydning: både nytt og skandaløst. Den modernistiske fornyelsestrangen allierer seg med det skandaløse (Lipovetsky 1983 s. 134). “Forholdet mellom de modernistiske pionerene og deres samtid ble til et rollemønster. Kunstneren “trengte” et publikum som stilte opp med sjokk og hoderysten. Forholdet er blitt kalt den “negative oppbyggelighet” av den danske litteraturviteren Frederik Stjernfelt. Den innflytelsesrike kritikeren Clement Greenberg skrev i 1971 at “i og med avantgardismen kom det sjokkerende, det skandaløse, det oppskakende, det mystifiserende og forvirrende til å bli betraktet som mål i seg selv. Alt dette ble

ikke lenger sett på som beklagelige sideeffekter av kunstnerisk nyskaping som ville bli slipt bort etter hvert som man ble vant til det. Nå skulle disse sideeffektene anses som det sentrale.” ” (Andersen 2008 s. 20) Det eksperimentelle ved kunsten skaper avstand, forbløffelse, mistanke og avvisning, og får publikum til å stille spørsmålsteget ved kunstverket og ved kunst som sådan (Lipovetsky 1983 s. 140-141).

Den tysk-amerikanske mediefilosofen Boris Groys' bok *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond* (1992; den opprinnelige tyske tittelen er *Gesamtkunstwerk Stalin*) beskriver Sovjetunionen som et prosjekt der den russiske avantgardekunsten fra 1900-tallet ble til totalitær politikk (*Morgenbladet* 5.–11. august 2016 s. 34). “Groys gives the reader a history not of the Soviet reality but ‘a history of the Soviet imagination’. (126) In this way instead of offering a history of twentieth century Russian or Soviet art he offers more an account of how society was reorganized aesthetically. He also briefly explains why and in what way Russian society had been ‘aesthetically far better prepared for revolution than the West ... far more willing to organize all life in new, as yet unseen forms, and to that end allow itself to be subjected to an artistic experiment of unprecedented scale’ (5). Groys then goes on to find the common thread between the modernist avant-garde who welcomed the revolution precisely through their enthusiasm for remodelling the world according to their own whims and the new Stalinist Socialist Realism which transcended and discarded the lessons and the ethos of the avant-garde but remodelled the world by using certain aspects of the avant-garde vision. Groys wants to destroy the myth of an innocent avant-garde and doesn't accept the idea of Socialist Realism as a return to traditionalism seeing in it instead as a kind of foretaste of post-modernism. While modernism in the West had been defeated in its project to restructure the context of everyday life, this “was accomplished in reality by Stalin” and whereas Western post-modernism had arisen through the defeat of the modernist avant-garde, the Soviet post-apocalyptic version had arisen from this belated victory of the avant-garde and the restructuring of the whole life environment under its own impulse. (109)” (<http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2013/844>; lesedato 06.09.16)

“[A]s late as 1973, the Great Soviet Encyclopaedia remained convinced that ‘avant-gardism as a whole is saturated with capitalist and petty bourgeois individualism’ (p. 519).” (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 217)

“For an art critic like Clement Greenberg, the avant-garde was the last, best hope for a culture increasingly under siege from modernization, massification, commercialism, and, in the arts, academicism. The avant-garde, Greenberg suggested, was a form of art that depended on the existence of secure class hierarchies, as its audience was ‘the rich and the cultivated.’ The possibility of a comic book avant-garde would be, from his perspective, impossible.” (Beaty 2007 s. 74)

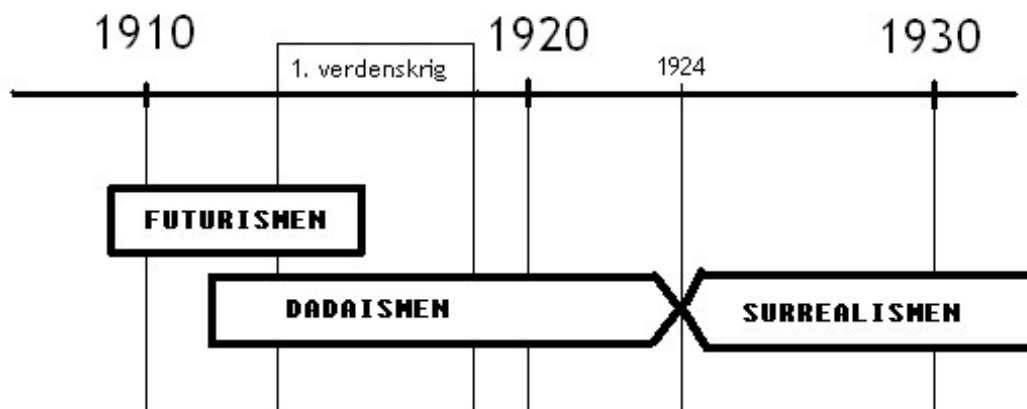
De europeiske avantgardebevegelsene angrep den måten som kunsten fungerte på i det borgerlige samfunnet: De kritiserte og undergravde et samfunn der kunst som institusjon er atskilt fra menneskenes livspraksis (Bürger 1974 s. 66). Deres mål var at praksiser skulle bli estetiske og kunsten praktisk (Bürger 1974 s. 69). Kunsten skal overskride både det reelle og det imaginære, våkenhet og drøm, det vakre og det stygge, fornuft og galskap (Lipovetsky 1983 s. 142).

I det moderne samfunnet har kunstnerne fått en marginal rolle, og har svart med to strategier: å bestride de konvensjonelle normene for hva kunst skal være, samt singularisering (Heinich 2001 s. 105). Hver kunstner må kunne velge sin egen, unike vei.

“Når avantgardistene vil forene liv og kunst, er det jo ikke nødvendigvis hverdagslivet på fabrikkgulvet de mener, men heller å se livet som en slags kreativ kraft. Her har de formet begrepene vi bruker. [...] bevegelsens opphøyde selvbilde – kunst som samfunnets og livets ytterste mål [...] - Mange mener at det er et paradoks når avantgarden annekteres av museene og institusjonene, men selv er jeg ikke enig. Det ligger i avantgardekunstens natur at den gjelder *her og nå*. Det som måtte skje etterpå, spiller egentlig ikke så stor rolle, sier [professor Per] Bäckström. - Utfordringen for dagens kunstnere blir ikke å gjenta den historiske avantgardens strategier, men å finne nye måter å aksjonere på som har dagsaktuell relevans.” (Morgenbladet 20.–26. januar 2012 s. 38-39)

Avantgarden i perioden 1910-40 ville ryste den konservative vestlige kulturen i grunnvollene og bryte løs fra det vanlige, konforme, veltilpassete. Tre store avantgarde-kunstretninger var disse:

3 ISMER



Dadaisten Hugo Ball hevdet i 1917 at Kandinsky og andre moderne kunstnere var “forrunners, prophets of a new era. [...] They become creators of new natural entities that have no counterpart in the known world. They create images that are

no longer imitations of nature but an augmentation of nature by new, hitherto unknown appearances and mysteries ...” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 194).

Stanislaw Ignacy Witkiewicz skrev i “Manifest (Festo-mani)” (1921): “An avalanche of ‘movements’ is tumbling down on mankind. Scarcely does the most radical of them raise its head and start becoming official, but another is already emerging, whose representatives consider the previous one as ‘barbaric’ as a musty mummy and fling themselves still further into the jaws of the Unknown.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 256)

Noen ekstreme ideologier, f.eks. nazismen har visse likhetstrekk med avantgardisme som ideologi: Det gjelder å yte motstand mot det gjengse, omstøte samfunnskonvensjoner, ikke akseptere status quo, overdrive, provosere, og å vise eller skape konflikt (Eksteins 1990 s. 459 og 462-463).

Kunstkuratoren Diane Waldman skriver i essayet “The Childish, the Insane and the Ugly” (1982) om hvor “hysterisk” Hollywood på 1930- og 40-tallet fordømte abstrakt og annen modernistisk kunst, ved å knytte slik kunst til moralsk forfall, psykisk ustabilitet, galskap og politisk opprør. Slike framstillinger av kunsten skiller seg ifølge Waldman lite fra nazistenes fordømmelse av modernistisk kunst, kalt “entartete Kunst”, og avslører på samme måte sosiale og politiske konflikter mellom avantgarde og massekultur (gjengitt fra Keazor, Liptay og Marschall 2011 s. 227).

En japansk kunstnergruppe (nærmest en dadaistisk gruppe) kom i 1924 en anonym “Uttalelse” som avsluttet med en slags helgardering for å være den sanne avantgarde: “We believe it is not an overstatement to say that no matter what ‘isms’ appear next, there is nothing newer than this.” (sitert fra Kuenzli 2006 s. 272)

Avantgardismen har blitt delt inn i tre faser: “Du har den historiske avantgarden fra 1905 til om lag 1930, med avgreninger som surrealisme, dadaisme og futurisme. Etter krigen kom neoavantgarden, med blant annet beatpoesi, fluxuskunst og performance. I dagens kunstfelt finnes i tillegg et uoversiktlig landskap man i enkelte tilfeller (men langt fra alltid) samler under betegnelsen “retro-avantgardisme”. Ifølge Per Bäckströms pedagogiske oversiktsgrep protesterte den første bevegelsen primært mot den tradisjonelle kunstnerrollen, den andre angrep ideen om kunstverket, mens den tredje først og fremst retter sine kritiske anstrengelser mot selve kunstinstitusjonen.” (Bjarne Riiser Gundersen i *Morgenbladet* 20.–26. januar 2012 s. 38)

I boka *One-Dimensional Man* (1964, norsk overs. i 1968) analyserer den tysk-amerikanske sosiologen og filosofen Herbert Marcuse “the political significance of avant garde aesthetics in terms of its preservation of the moment of *non-identity* in the midst of an advanced industrial society that is totally administered. As such its

dream-like language preserves the “Great Refusal” vis-à-vis the dominant reality principle.” (Wolin 1982 s. 291)

Avantgardekunstnere har ofte opplevd seg som “innvidde”, en slags “artokrater” hevet over massen (Wyss 1996 s. 158). Det eksklusive og elitære gjør disse kunstnerne til “an aristocracy of the avant-garde.” (C. J. Holcombe i <http://www.poetrymagic.co.uk/modernism-in-literature.html>; lesedato 08.03.21). Et eksempel på elitisme innen den litterære avantgarden finnes allerede hos den franske forfatteren Gustave Flaubert på 1800-tallet, som hevdet at demokratiseringen av samfunnet bare førte til at “arbeiderklassen heves til samme nivå av stupiditet som borgerskapet har oppnådd” (Flaubert sitert fra Lyons 1987 s. 23). Borgerskapets sterilitet, det “respektable” samfunns orden og det konvensjonelle liv blir ofte foraktet (Eksteins 1990 s. 480-481).

Oscar Wilde uttalte ved en anledning at “The play was a great success, but the audience was a disaster.” (her sitert fra <https://www.quotetab.com/quote/by-oscar-wilde/the-play-was-a-great-success-but-the-audience-was-a-disaster>; lesedato 04.03.21)

“The more pervasive the grip of the totally administered world becomes, the more the artistic avant garde is forced, for the sake of its own self-preservation, to distance itself from that world. It renders itself necessarily more and more esoteric in order to escape the reifying network of commodity production and thereby maintain its powers of negation and refusal. Ultimately, however, as in the cases of Joyce and Schoenberg, modern art turns into such a thoroughly specialized endeavor that it proves accessible only to a coterie of specialists – professional critics and other artists. In the last analysis, then, it preserves its radicality only at the expense of its universality.” (Wolin 1982 s. 208)

En dikter “who writes only for himself and a like-minded few is dangerously vulnerable to a suspicion that his art is nothing more than a cultivated amusement, like crossword puzzles. [...] poetry might pursue its own technical standards and development and die in its isolation.” (Perkins 1987 s. 125)

Kunsten har en “protest-tendens” som kan beveger seg i retning kunstnerens “solipsisme”, dvs. at skaperen av verket er lukket inne i sin egen verden der det er hun selv som gir hele verden mening (Kellerer 1968 s. 52).

Det kan være vanskelig for eksperimentelle kunstnere å leve av kunsten sin. Den nederlandske maleren Piet Mondrian, kjent for sine abstrakte komposisjonsbilder, malte hele livet blomster for med disse blomsterbildene å tjene nok til å kunne leve som maler. Blomstermaleriene blir nesten alltid utelatt fra utstillinger og kataloger med Mondrians kunst (Wyss 1996 s. 161). Også den tyske dadaisten Kurt Schwitters malte landskapsbilder og andre malerier til salgs for borgerskapet.

Den amerikanske avantgarde-maleren Barnett Newman uttalte i 1947: Menneskets første kunstneriske utfoldelse var “et skrik av skapende indignasjon ... av skrekk og raseri over sin *tragiske situasjon*, sin oppvåkning til bevisstheten og sin egen maktesløshet overfor tomheten ... Menneskets første uttrykk rettet seg til det ukjente.” (sitert fra Bonfand 1995 s. 94)

“Can we speak [...] of creating art that is in any real sense revolutionary? The answer of the avant-garde since Duchamp has been clear: to attack the status of the art object.” (Davis 1977 s. 13)

“[O]nce the avant-garde had succeeded in “detaching” itself from society, it proceeded to turn around and repudiate revolutionary as well as bourgeois politics. The revolution was left inside society, a part of that welter of ideological struggle which art and poetry find so unpropitious as soon as it begins to involve those “precious” axiomatic beliefs upon which culture thus far has had to rest. Hence it developed that the true and most important function of the avant-garde was not to “experiment,” but to find a path along which it would be possible to keep culture moving in the midst of ideological confusion and violence. Retiring from public altogether, the avant-garde poet or artist sought to maintain the high level of his art by both narrowing and raising it to the expression of an absolute in which all relativities and contradictions would be either resolved or beside the point. “Art for art's sake” and “pure poetry” appear, and subject matter or content becomes something to be avoided like a plague. It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at “abstract” or “nonobjective” art – and poetry, too. The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape -- not its picture – is aesthetically valid; something given, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself.” (Clement Greenberg i <http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>; lesedato 16.09.11)

Den amerikanske litteraturprofessoren Larry McCaffery ga i 1993 ut antologien *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation* som beskrev avant-pop-kunstnere som “a highly trained team of pop-cultural terrorists, a kind of artistic equivalent to the Green Berets – the Special Forces units developed in the U.S. Army during Vietnam that served as counter-insurgency specialists – A-P exists simply because the kinds of weapons, tactics, and know-how possessed by ordinary artists aren't adequate to deal with the circumstances they're going to encounter.” (sitert fra Klepper, Mayer og Schneck 1996 s. 257)

Selve provokasjonen (den provoserende handling/akt) kan innta verkets posisjon (Bürger 1974 s. 77). Den svenske tidsskriftredaktøren Johan Lundberg ble i *Morgenbladet* i 2009 stilt dette spørsmålet: “Danskene Fredrik Stjernfelt og Søren Ulrik Thomsen har i boken *Kritik af den negative opbyggelighed* kritisert den

estetikken som går ut på at kunsten skal være et slag i ansiktet på borgerskapet. Dagens borgerskap er helt enig og forlanger å bli slått i ansiktet, så det hele blir poengløst, mener de. Enig?” Lundbergs svar: “Vi snakker om provokasjon som ikke leder noen steder, men som er takknemlig å arbeide med fordi provokasjonens selvforståelse er at den er utfordrende. Hvis noen kritiserer provokasjonen, kan man triumferende fastslå at den virket.” (*Morgenbladet* 24.–30. juli 2009 s. 32) Men når ingen lenger forsvarende tradisjonen og den klassiske orden, mister avantgarde-kunsten mye av sin evne til å provosere (Lipovetsky 1983 s. 150).

“Avantgarden profilerte det eksepsjonelle, det som oppstår gjennom tilfellet og eksperimentet. Begrepet avantgarde aksentuerer da også utbruddet: Avant-garde, altså “fortropp”, er militær terminologi for spesialtropper som er sendt i forveien for å berede angrep. I 1825 ble avantgarde første gang brukt som en metafor for kunstnere som eksperimenterte radikalt med formspråk, materiale og sjangrer. [...] Walter Benjamin, Theodor W. Adorno og Peter Bürger i sine teorier la vekt på avantgarden som et radikalt brudd med borgerskap og kunstinstitusjoner [...] Ligger ikke mye av energien i kunstenes historie nettopp i friksjonen mellom de kulturelle strømningene og enkeltkunstverk, som evner å redistribuere og omfunksjonere etablerte former og rammer? Sven-Olov Wallenstein går i sin artikkel [i boka *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, 2012] langt i å hevde at avantgarden og det kapitalistiske markedet er tvunnet sammen inntil det uadskillelige, ja, at markedet faktisk fungerer som en drivkraft for avantgarde-kunsten. Diskusjonen av den moderne kunstens relasjon til kapitalkreftene er ikke ny, og den er ubehagelig og tankevekkende.” (*Morgenbladet* 7.–13. juni 2013 s. 54-55) Avantgardens kunst blir stadig “gjenvunnet” av samfunnet for øvrig. Det som først fungerte undergravende, brukes senere i økonomisk handel i det kapitalistiske samfunnet og blir “ideologisk nøytralisert” (Sayre 2011 s. 224).

“Infatuation with the avant-garde is hardly a new tendency in capitalism, which has always lived by constant innovation and the ruthless rejection of the accumulated wisdom of the past.” (Hawkes 2003 s. 13)

“That which is ‘in advance’ (*en avant*) has to be in advance of something. For long it was a commonplace that various types of modern art represent ideas and forms of consciousness, and indeed forms of social relationships which were in important respects *ahead* of the characteristic beliefs and norms of the wider society. In the present period, these underlying assumptions of progress and of a single way forward for society which far-sighted people can recognize, have themselves been fundamentally questioned. One of the consequences of this has been a no less fundamental questioning of the very principle of avant-gardism in the arts: not only of the particular inflections which the avant-garde assumed in modern Western societies, but the whole notion of leadership as it is implicit in the concept right back to its origins. Thus a feminist historian, sensitive both to the gender inequality internal to the practice of avant-gardism itself, and to the complicity, witting or

otherwise, of the modern movement in the arts in the wider structures of Western imperialism, has written scathingly of avant-garde 'apartheid' (Nelson and Shiff, 1996, p. 165). While that position may not be universally shared, another historian is on firm ground when she writes that 'to designate a movement 'avant-garde' is surely no longer to bestow an accolade' (Ward, 1996, p. 2)." (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 226-227)

"What has happened is that the idea of the avant-garde has become a casualty of the conceptual earthquake that has demolished the edifice of Modernism. One consequence of this is that those who continue to use the term without thinking are living, whether they know it or not, in Modernism's ruins. But what remains open is the question of whether some conceptual refashioning of the notion of an 'avant-garde' can retain its usefulness as a means of critical leverage against the ever more dominating normal forms of the mediafied and commodified cultures of contemporary capitalism. It was in this register that Hal Foster rehearsed the litany of charges against the avant-garde: 'the ideology of progress, the presumption of originality, the elitist hermeticism...the appropriation by the culture industry, and so on'. Despite all this, however, Foster's point was that the idea 'remains a crucial coarticulation of artistic and political forms', and that, by extension, it remains a worthwhile intellectual and critical task to 'complicate its past and support its future' (Foster, 1996, p. 5). However problematic, the notion of an avant-garde represents an idea in terms of which the practice of modern art has been related to society at large. It is an open question whether it remains a useful device for thinking these relationships, or whether it is the symptom of a past that art and society alike have now travelled beyond." (Paul Wood i Smith og Wilde 2002 s. 227)

Den amerikanske musiker og dirigenten Earle Brown samarbeidet med den sveitsiske bildehuggeren Jean Tinguely og andre da han i 1963-66 lagde en komposisjon der en mobile av den amerikanske kunstneren Alexander Calder fungerte både som instrument og dirigent (Bódy og Weibel 1987 s. 112). "Claude Rostand felt Brown's "Calder Piece" was, "one of the most enriching conquests of our time," in *Le Figaro Litteraire*, August 21-27, 1967: "...the dialogue between sound and color is established. Not an approximate and vague one between the sensibilities as it may already have existed in the past, but a dialogue which goes to the roots of things, to the very functional. A symbolic illustration of this has been offered us with this work of Earle Brown, where the conductor is of a new sort, a mobile by Calder, the movements of which determine the actions of the musicians." "Such a phenomenon of resonant exchange between the musical and the plastic-visual elements will remain one of the most enriching conquests of our time..." " (<http://www.earle-brown.org/>; lesedato 27.08.12)

Grafisk musikk-notasjon er "en måte å skrive musikk på der musikerne må assosiere ut fra illustrasjoner i stedet for å spille etter noter [...] Grafisk notasjon vokste frem som redskap i avantgardemusikken på 1950-tallet. Komponister som

Karlheinz Stockhausen og Morton Feldman var tidlig ute med å tegne partiturer. [...] Grafisk notasjon handler jo bare om å se for seg et eller annet, som forteller hvordan musikken skal være. Av og til strekker ikke notene til [...] Mye grafisk notasjon har ofte først et par sider med tekst om hva de forskjellige tegnene betyr. Nielsen hadde noen sånne forklaringer [...] Grunnen til at mange bruker dette, er at de vil ha en større plass til improvisasjon i stykket sitt. De vil ha det mer åpent og levende.” (*Morgenbladet* 15.–21. desember 2017 s. 32-33)

“Arte Povera – “poor art” or “impoverished art” – was the most significant and influential avant-garde movement to emerge in Europe in the 1960s. It grouped the work of around a dozen Italian artists whose most distinctly recognizable trait was their use of commonplace materials that might evoke a pre-industrial age, such as earth, rocks, clothing, paper and rope. Their work marked a reaction against the modernist abstract painting that had dominated European art in the 1950s, hence much of the group’s work is sculptural. But the group also rejected American Minimalism, in particular what they perceived as its enthusiasm for technology. In this respect Arte Povera echoes Post-Minimalist tendencies in American art of the 1960s. But in its opposition to modernism and technology, and its evocations of the past, locality and memory, the movement is distinctly Italian. [...] Some of the group’s most memorable work comes from the contrast of unprocessed materials with references to the most recent consumer culture. Believing that modernity threatened to erase our sense of memory along with all signs of the past, the Arte Povera group sought to contrast the new and the old in order to complicate our sense of the effects of passing time.” (<https://www.theartstory.org/movement-arte-povera.htm>; lesedato 06.08.18)

“Fra taket i ankomsthallen på Tate-galleriet henger for tiden Maurizio Cattelans (f. 1960) utstoppede hest. Han har kalt verket *Det 20. århundret* (1997). Hestens forlengede ben, krumme rygg og store øyne forsterker dens dumme, snille og hjelpeløse preg, og man kan nesten ikke unngå å stoppe opp og bli grepet. [...] Og hvorfor tittelen *Det 20. århundret*? Sikkert fordi Cattelan ser på århundret som bestående av hjelpeløse, tafatte og naive prosjekter av forskjellige slag. Hesten er i hvert fall frarøvet enhver dynamisk, heroisk og romantisk styrke som tidligere generasjoners ideologer, politikere og kunstnere kanskje ville lagt vekt på ved en oppsummering av århundret. Mange ville også fokusert på angst, vold og etnisk rensing. Men Cattelan og de andre kunstnerne på denne utstillingen greier ikke å ta tiden fullt så alvorlig. De makter ikke å se på livet og historien med annet enn en blanding av medlidenhet og humor. Den hengende hesten utstråler en tragikomisk sødme” (Sindre Mekjan i *Morgenbladet* 13. august 1999 s. 11).

“- Mange poeter forholder seg ikke til ny vitenskap, som er det viktigste som skjer i vår samtid, sier Christian Bök, poet og professor ved Calgary-universitetet i Canada. I 2001 ga Bök ut *Eunoia*, som nå er en av de mest solgte diktsamlingene i Canadas historie. Samme år leste han om et eksperiment hvor amerikanske forskere prøvde å plante en sangtekst i kromosomene til en bakterie. Forskerne ville vise

hvor gode bakterier er til å lagre informasjon. Artikkelen ga Bök en idé, og siden da har poeten og professoren, stort sett finansiert av den kanadiske stat, prøvd å kode et dikt inn i en DNA-sekvens som han har plantet i kromosomsettet til en bakterie. Målet er at denne bakterien skaper et protein som inneholder et dikt som Bök kan lese ved å analysere proteinets molekyler. - Vitenskapelig er prosjektet mitt ganske elementært, men innen poesien er det i fremste rekke. Det er viktig for poeter å tilpasse seg kulturen vår. [...] Bakterien har likevel en rekke kvaliteter. Den er så motstandsdyktig at den kan overleve i verdensrommet og tilpasse seg det meste som dreper mennesker. [...] Jeg prøver å skrive et dikt som vil overleve når solen eksploderer.” (*Morgenbladet* 5.–11. september 2014 s. 44)

“As early as 1968, John Ashberry argued that the avant-garde had disappeared from the world of painting. Ashberry suggested in ‘The Invisible Avant-Garde’ that since the time of Jackson Pollock’s appearance in *Life* magazine the media’s fascination with avant-garde art practices had turned marginal artistic practices into a norm: ‘in any case the result is that the avant-garde can now barely exist because of the immense amounts of attention and money that are focused on it, and that the only artists who have any privacy are the handful of decrepit stragglers behind the big booming avant-garde juggernaut.’ ” (Beaty 2007 s. 73)

Jackson Pollock “gave the impression that every word he spoke cost him something of his life. Covering huge canvases with glowing bands of color, Pollock’s tangles of lines and spots emerged in jungle-like patterns. With the “splatter-painters” form and color were not to be thought of as static spots, but as living energies in space. The artist’s job was to release that living energy and thus electrify the viewer. “Every so often a painter has to destroy painting” wrote a leading artist, Willem de Kooning. “Cézanne did it. Picasso did it. Then Pollock did it. He busted our ideas of a picture all to hell. Then there could be paintings again.” With daring and strength men like Pollock, de Kooning, Tobey, Rothko, Smith, and Kline filled their work with the drama, anger, pain, and confusion of contemporary life. A large-scale reaction against the “good taste” and shallow eclecticism of pre-war America got underway; the snobby old standards became the whipping boys of new tastemakers. They did indeed “knock the hell” out of old ideas about art.” (Fishwick 1974 s. 63) Kunsten består i det at kunsten skapes (Kimmerle 1988 s. 106).

“Someone once asked Jackson Pollock why he didn’t paint from nature, and he responded, “I *am* nature.” Modern avant-gardists like Pollock didn’t try to imitate or symbolize nature or anything else. Instead, like nature itself, they created *things*. The entities they produced weren’t mere copies of the real world, but real objects in their own right, existing for their own sake. They were not to be studied simply as clues to a fuller and more interesting represented reality, but were to be studied as one studies natural phenomena. They were to be looked *at*, not *through*. Abstract painting had stopped mimicking three-dimensional space and started glorying in the intrinsic flatness of the paint-covered delimited support; atonal and aleatoric

music stopped expressing happiness or sadness and started existing as structured, or purposely unstructured, patterns of sounds” (Harvey Cormier i Freeland og Wartenberg 1995 s. 186).

“Førrige uke besøkte en 17-åring det nyåpnede museet for moderne kunst i San Fransisco, SFMOMA. Han skal ha likt seg der, men strevde med å forstå enkelte av verkene. I et impulsivt øyeblikk tok han av seg brillene sine og la dem på gulvet. Det tok ikke lang tid før brillene tiltrakk seg de besøkendes oppmerksomhet. En liten gruppe stoppet opp og studerte brillene. En gjest la seg på gulvet og tok bilder av dem. Brillene hadde blitt kunst. 17-åringen fotograferte selv den lille scenen som utspilte seg foran brillene og postet det hele på Twitter. Historien skjøt fart, og i løpet av kort tid fikk bildene mer enn 60 000 retweets. Det er historien om keiserens nye klær om igjen: Den lille gutten som høyt sier ifra og avslører skredderens svindel: “Men han har jo ikke noe på seg?”. Skredderen hadde lurt både keiser og fedreland og fabrikkert *ingenting*, mens folket bare sto stille og betraktet elitens falske skuespill. En beslektet hendelse har vekket oppsikt her hjemme, da en politimann i Tromsø beskrev den offentlige utsmykningen av arbeidsplassen sin som nettopp “keiserens nye klær”. Han mente han kunne lage tilsvarende kunst i garasjen sin – i fylla. Det kunstnerstyrte galleriet Kurant i Tromsø kvitterte med å gi politimannen en utstilling. Her har han skapt malerier og konseptuelle verk, som for eksempel et eksemplar av Norges Lover, som han har perforert med tjenestepistolens sin. På åpningen var det timelange køer, og utstillingen er anmeldt på Klassekampens kunstsider. [...] Det dreier seg om gleden ved å “avsløre et plott”, om å demaskere kunsteliten, om å forstå det man ikke har forstått ved å forstå at det egentlig ikke er noe å forstå. [...] Er det så farlig om kunsten får litt juling? Det er jo akkurat dette kunsten selv gjør hele tiden: den tester sine egne og våre grenser. Helt siden kunstneren Marcel Duchamp for 100 år siden signerte et oppnedvendt urinal, har vi vært i tvil om hva som er kunst. Det stinkende pissoaret inntok de fine saler og utfordret både kunsten og kunstforståelsen. 17-åringens briller på gallerigulvet i San Francisco er dermed egentlig som et rent ekko av det 20. århundrets aller mest kjente kunstverk. [...] Selv om det er lenge siden kunsten krabbet ut av rammene og vekk fra pidestallene, provoserer den fortsatt, bare ved å være til. [...] Møt kunsten med undring, nysgjerrighet og skepsis, kast brillene i bakken og se nye perspektiver.” (kunst-direktør Karin Hindsbo i *Morgenbladet* 3.–9. juni 2016 s. 37)

“Marcel Duchamp’s notorious 1917 “sculpture” entitled *Fountain* [...] Walking down the street one day, Duchamp spied, in the window of a plumbing fixture shop, a porcelain urinal. He purchased it, signed it “R. Mutt, 1917” and submitted it to the Independents Exhibition where, despite the “open” nature of the show, which technically allowed everyone to submit whatever they pleased, it was promptly refused. When rumors began to circulate that “R. Mutt” was actually Marcel Duchamp, it was circumspectly readmitted to the exhibition. Duchamp’s point was simple and devastating: many things determined the relative artfulness (or artlessness) of *Fountain*, but few of them had much to do with anything inherent in

the piece of porcelain itself, with its own formal properties. What made it a work of art rather than a urinal? Was it the fact that Duchamp selected it, recognized its aesthetic potential? Or was it that until Duchamp's name was attached to it, as long as it remained the work of R. Mutt, it remained a urinal as well? Or was it that in the context of the exhibition, the museum, it suddenly appropriated the aura of art, demanded that we approach it in a different light?" (Lentricchia og McLaughlin 1990 s. 94)

"From 1951 to 1953, Robert Rauschenberg made a number of artworks that explore the limits and very definition of art. These works recall and effectively extend the notion of the artist as creator of ideas, a concept first broached by Marcel Duchamp (1887-1968) with his iconic readymades of the early twentieth century. With Erased de Kooning Drawing (1953), Rauschenberg set out to discover whether an artwork could be produced entirely through erasure – an act focused on the removal of marks rather than their accumulation. Rauschenberg first tried erasing his own drawings but ultimately decided that in order for the experiment to succeed he had to begin with an artwork that was undeniably significant in its own right. He approached Willem de Kooning (1904-1997), an artist for whom he had tremendous respect, and asked him for a drawing to erase. Somewhat reluctantly, de Kooning agreed. After Rauschenberg completed the laborious erasure, he and fellow artist Jasper Johns (b. 1930) devised a scheme for labeling, matting, and framing the work" (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>; lesedato 14.03.22).

"Da et bilde av den britiske "gatekunstneren" Banksy siste helg selvdestruerte umiddelbart etter at det var solgt for 1,4 millioner dollar ved auksjonshuset Sotheby's i London, gikk det bare sekunder til det ble et viralt fenomen. Like forutsigbart som at Banksy umiddelbart ble hyllet for å ta kunstetablisementet ved nesen (selv om flere mente stuntet ville vært umulig uten samarbeid med auksjonshuset), var det at andre raskt ville peke på hvordan stuntet ville øke hans allerede høye markedsverdi ytterligere. Bildet, som fortsatt henger halvt makulert i sin gullramme, vil i seg selv bli oppfattet som et kunsthistorisk *statement* det neppe blir vanskelig å selge videre. For nå har bildet en historie, til og med en *edgy* historie, med et komplekst budskap om forholdet mellom kunst og marked, som kan gjøres til gjenstand for uendelige fortolkende kommentarer" (*Morgenbladet* 12.–18. oktober 2018 s. 33).

"Usynlig "Skulptur" solgt for 150 000 kroner [...] - Bare fordi du ikke kan se den, så betyr ikke det at den ikke eksisterer, sier den italienske kunstneren Salvatore Garau om sin nye "skulptur", *Io Sono* ("Jeg er"). Til nettstedet HypeArt forklarer Garau at skulpturen er mer som et vakuum, altså ingenting. Den 67-årige kunstneren sjenerer seg heller ikke for å sammenligne "skulpturen" sin med Gud. Vel verdt de nærmere 150 000 kronene kjøperen ga for den altså. Med på kjøpet fulgte også et ekthetssertifikat, og instruksjoner om å stille ut "skulpturen" innenfor et firkantet område på 1,5 x 1,5 meter. Regulering av lys- og temperaturforhold er visst imidlertid ikke nødvendig." (*Morgenbladet* 4.–10. juni 2021 s. 30)

“Many people have felt that modernism is best understood as some kind of sardonic dig at the bourgeois who buy art, a way of pinching them and saying, “Look what I can get away with.” ” (Harvey Cormier i Freeland og Wartenberg 1995 s. 186)

Dokumentarfilmen *My Kid Could Paint That* (2007; regissert av Amir Bar-Lev) “is troubling because it explores a case in which the grown-up fascination with a child’s art appears to have spun out of control. The child is Marla Olmstead, who was born in 2000 and who found herself, a few years ago, at the center of a minor media frenzy. As far as anyone can tell, it all started innocently enough. Marla’s father, Mark, a factory manager in Binghamton, N.Y., was also an amateur painter who set his daughter up with brushes and canvases while she was still in diapers. On a whim, Mark and his wife, Laura, a dental assistant, exhibited some of Marla’s paintings in a friend’s coffee shop, where patrons expressed interest in buying them. A show at a Binghamton gallery owned by Anthony Brunelli followed, and a column in the local newspaper begat an article in this one. Soon Marla and her family were being interviewed on national television, and her paintings were fetching five-figure prices. Mr. Bar-Lev assiduously traces Marla’s rise to fame, and also chronicles the backlash that followed when a “60 Minutes” report suggested that her father may have been helping her paint, or even presenting his work as hers. As “My Kid Could Paint That” unfolds, its emphasis shifts. A story that had seemed to raise philosophical questions about the nature of art after modernism – some of them posed by Michael Kimmelman, chief art critic for The New York Times – evolves into a queasy study of the culture of celebrity.” (http://www.nytimes.com/2007/10/05/movies/05pain.html?_r=0; lesedato 20.09.16)

Siden “avantgarde” signaliserer det nye og annerledes, brukes ordet også innen reklame for klær, møbler, livsstiler m.m.

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>