

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

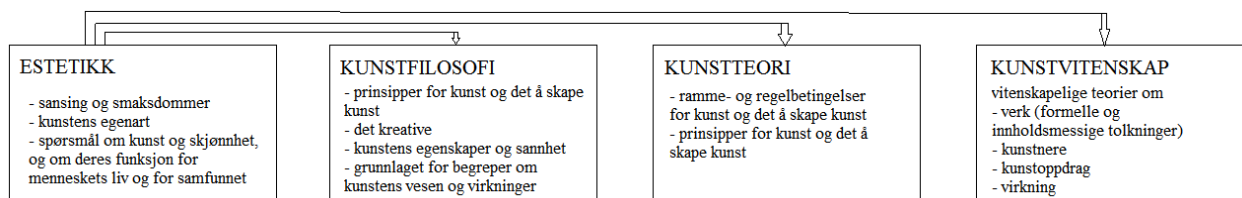
Sist oppdatert 08.12.20

Estetikk

Estetikk har “sansbarhet” som grunnbetydning (gresk “aisthe”: “å føle, oppfatte gjennom sansene”, og “aisthetika”: “det som er sansbart”). Ikke alt sansbart blir definert som estetisk (f.eks. som vakkert eller kunst). Det bør være en viss kvalitet og konsekvens over det som sanses. Det estetiske er den sentrale dimensjonen ved kunstverk. Kvalitetsvurderinger inngår som en selvfølgelig del av estetikken. Estetikk kan omfatte studiet av de følelsene som kunstverket skaper (Aumont 2005 s. 236).

“Aisthesis” betydde opprinnelig sansning, følelse og erkjennelse (Maar, Obrist og Pöppel 2000 s. 29).

Estetikken innbefatter teorier om kunstneriske fenomeners vesen og virkning, og om de formelle og sosiale mekanismene rundt tilblivelse og vurdering av kunst. Oppfatninger om dette har ledet til ulike teorier/filosofier og til kunstvitenskap:



Figuren ovenfor er basert på Pochat 1986 s. 15

“Æstetik forstået som kommunikation og erkendelse der taler direkte til sanserne.” (Brandt-Pedersen 1999 s. 41)

“Art deals with meanings that are sui generis [= med unike kjennetegn] and are not reducible to other kinds of meanings. Works of art are first of all aesthetic objects, and their significance is lost when they are understood as if they are just ordinary objects.” (Parsons 1994 s. xi) Mennesket kan se på et tre som vakkert, mens en ape kun vil se etter mat i det, vurdere om det er lett å gjemme seg der, om det har gode soveplasser og lignende.

“Erfaringer er estetiske når de markerer et brudd med de vanlige måtene å sanse på.” (Jörg Zirfas sitert fra Geimer 2010 s. 218) Den østerrikske forfatteren Robert

Musil beskrev den estetiske erfaring som en “innsnevring av bevisstheten, som ligner en lett hypnose” (sitert fra Geimer 2010 s. 222). Sansesylden kan overskride det begrepelige (Frank 1989 s. 360). Det estetiske har av en dansk idéhistoriker blitt definert som “intet andet end den “rest”, der bliver tilbage, når det sanselige begribes og dermed forvandles til noget usanseligt” (Kasper Nefer Olsen i Brügger 1990 s. 60).

“[A]esthetic activity focuses upon objects as they appear directly to the senses; aesthetics is not concerned with the origin or purpose of an object. To appreciate the object’s surface (hue, pitch, rhythm, contour etc.) does not involve any understanding of its use.” (Porteous 1996 s. 21)

Kunst får ofte mennesker til å oppdage og reflektere over sine egne reaksjoner på kunsten. Det oppstår ikke kun en reaksjon, men bevissthet om reaksjonen på kunstverket.

“Aesthetics is the branch of philosophy that deals with art, or more generally what the *Oxford English Dictionary* calls that of “taste, or of the perception of the beautiful” [...]. The discipline in its modern form is primarily concerned with issues surrounding the creation, interpretation, and ultimate appreciation of works of art, and so it involves how the experience of such material is mediated through the individual sensitivity of the beholder, and the way the experience of it is shaped through presentation by cultural conventions such as the museum exhibition.” (Lesley Martin i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/aesthetics.htm>; lesedato 03.10.16)

Etter den greske filosofen Platons syn, som har preget sterkt den vestlige verden, er det sanne og gode også vakkert: sant = godt = vakkert (Lehmstedt og Herzog 1999 s. 389). Kunst har gjennom årtusen lange tradisjoner vært forbundet med det gode. Kunsten er god ved å la skjønnheten uttrykke det sanne og sannheten uttrykke det skjønne, som filosofen Hegel formulerte det (gjengitt fra Safranski 1999 s. 232).

“En estetikk sine tradisjonelle oppgaver bestod i hovedsak i det følgende: bestemmelse av kunstens gjenstand eller innhold, bestemmelse av kunstens framstilling og form, bestemmelse av kunstens hensikt eller nytte.” (Glaser og Luserke 1996 s. 185)

I boka *Aesthetic Judgement* (1929) skriver David Wright Prall at “Aesthetics is basic to human nature; artistic ability has a naturalness or even an inevitability (Prall 1929:45). [...] ‘the so-called aesthetic motive is one of the outstanding springs of action among primitive men’, resulting in their drive to beautify the useful, as, for example, in the working of sword hilts.” (Porteous 1996 s. 21)

“Kunst er arbeid som er skjult av arbeid.” (Alexis Gruss sitert fra Comolli 2009 s. 35)

Den danske filosofen David Favrholt argumenterte i boka *Æstetik og filosofi* (2000) for at “kunstværker har nogle iboende kvaliteter, der gør dem til kunst. For Favrholt er der altså tale om, at hvad der var kunstnerisk kvalitet i antikken, også er kunstnerisk kvalitet i dag og i morgen. Det er kunstværkets immanente kvaliteter – og ikke kunstinstitution eller andres subjektive kunstblik – der kan afgøre, om noget er kunst. Et af formålene med bogen er at luge ud i kunstens verden, så den rigtige kunst står tilbage. Blandt det ukrudt, som Favrholt gerne vil fjerne, er Manzoni's lort på dåse, readymades, kunstneriske happenings og konceptkunst. Forskellige former for “kunst”, der, direkte eller indirekte, udfordrer vores forståelse af kunst, og som i nogle tilfælde er en triviell gentagelse af Duchamps pissekumme. Hvis et værk blot er en efterligning af noget, der i udgangspunktet ikke er kunst, så har det ifølge Favrholt ikke meget kunstnerisk tyngde. For ham er et kunstværk en helhed, der består af forskellige parametre, der kan være til stede i varierende antal og med forskellig styrke.” (Rasmussen 2016 s. 88-89)

Favrholt fastsetter “ti parametre, som hver især har en skala fra nul til ti. De ti parametre er:

1. *Integration*. At de enkelte dele i værket spiller sammen som en helhed.
2. *Mangfoldighed eller kompleksitet*. Mængden af elementer, som værket består af.
3. *Teknik*. Den tekniske kunnen, som kunstneren skal beherske for at skabe det pågældende værk.
4. *Æstetisk-skønne kvaliteter*. I hvilken grad værket er smukt. Et stykke kunst kan godt have stor kunstnerisk kvalitet uden at være smukt, men så scorer det ikke højt på dette parameter.
5. *Personpræg*. At kunstværket bærer præg af at være skabt af et menneske med en særegen skabende bevidsthed.
6. *Gentagelighed*. At man som beskuer ikke bliver træt af at se på værket, da der hele tiden dukker nye ting frem.
7. *Intellektuel appeal*. Værkets idemæssige potentiale, der spiller sammen med de anvendte virkemidler.
8. *Emotionel appeal*. De følelser, som værket skaber hos beskueren.
9. *Andre suggestive kvaliteter*. Dette er en restkategori, hvor et værks hæslihed eksempelvis kan indgå.

10. *Det uudsigelige budskab*. Det, vi ikke kan sætte ord på i forhold til det enkelte værk. Det er ifølge Favrholt særligt tilfældet for kunstværker, der har scoret højt på de foregående parametre. (Favrholt 2000: 125-134)

Opfylder et kunstværk et enkelt parameter til fulde, kan kunsteksperten tildele karakteren ti, mens det bliver til nul, såfremt parameteret slet ikke er repræsenteret i værket. I lighed med institutionsteorien tilslutter Favrholt sig, at det kræver kenderblik at vurdere kunst, ligesom han mener, at det er svært at opstille en entydig definition af kunst, der kan udstikke nogle klare retningslinjer for, om der er tale om kunst eller ej. Men de ti parametre er Favrholt's bud på, hvordan vi kan tale mere kvalificeret om, hvad der er kunstnerisk kvalitet.” (Rasmussen 2016 s. 89-90)

“James Feibleman [...] wrote an article in 1971 with the title and topic *Bad Art*. He proposes that art can be bad for eight different reasons. It is highly relevant in this context to look closer at his distinctions of the bad. The usefulness and quality of his model is questionable, but it deals with lack of quality from an interesting perspective. Feibleman claims that art is bad:

1. When the parts are more important than the whole in a work of art
 2. When morality supercedes beauty
 3. When technique exceeds content
 4. When previous standards of the beautiful are employed in repetition
 5. When conventional evaluations are allowed to govern new work
 6. When pity replaces emotion
 7. When there is no organization or direction
 8. When art is directed to ends other than the aesthetic
- (Feibleman 1971:63).

Feibleman moves on to expand on each of these ways to be bad. [...] His first one deals with the lack of holism, that is, when the parts are more important than the whole (op.cit.:63). Feibleman calls this “the archetypal example of bad art” (ibid.). His concrete examples of this are both Gothic cathedrals, with too many decorative elements, and also some paintings by Jackson Pollock, where the parts speak louder than the whole. Feibleman's definitive statement on this kind of badness is this: “Art in which the parts themselves behave like wholes goes dead against the very meaning of art and therefore is singularly bad.” (op.cit.:64). The second and third point of Feibleman regards two different examples of the unimportant overshadowing the important – morality over beauty and technique over content. Both moral and technique is in Feibleman's sense elements that cannot be at the centre of proper art. If art has a moral agenda, like [amerikaneren Harriet Beecher Stowes roman] *Uncle Tom's Cabin* or propagandic novels published under the Stalin regime, it becomes bad. This stems from the fact that the morality issues influences the aesthetic effects of the artwork. When technique becomes more important than content, it is the same thing that happens – technique and virtuosity

is shallow, while content is or should be profound. [...] what art actually is and necessarily must be: an 1) aesthetically pleasing and 2) original 3) whole that evokes 4) emotion and sense of beauty, and that has 5) aesthetic form and emotional content as its 6) one and only end. If one or more of these criteria is not met, the art in question is, by definition and necessity, bad.” (Hylland 2012)

Mange mennesker oppfatter den estetiske erfaring som noe atskilt fra hverdagen og lukket om seg selv. Det estetiske objekt er for disse personene en intens enhet avskåret fra alt som forstyrrer og skaper problemer for de som opplever kunstverket (Geimer 2010 s. 218). Estetisk verdsetting har tradisjonelt vært basert på kriterier som “complexity, diversity, novelty, coherence, surprisingness, puzzlingness, ambiguity, incongruity, incompatibility, and a host of others of lesser importance.” (Porteous 1996 s. 120)

I antikken hang estetikk nært sammen med metafysikk (og mystikk). Den greske filosofen Plotin, som levde på 200-tallet e.Kr., hevdet at det er “Eros, der fører Sjælen sammen med Gud, saa den fyldes af ham. Den besvangres, og det, hvormed den er frugtsommelig, er Skønhed og Dyd. [...] At være skøn er at være sig selv, men det uskønnes Natur er os fremmed. Den, der kender sig selv, er skøn, den, der ikke kender sig selv, uskøn.” (Jensen 1948 s. 192) “Skønhed er et Kerneord hos Plotin. Skønhed er det samme som Liv, den er det fundamentale i Skabningen, og Vejen opad fører gennem stadig højere Former af Skønhed. [...] I al sanselig Skønhed viser sig en aandelig Form. [...] Skønheden er for Plotin det samme som Aanden, eller man kunde maaske sige, at Skønheden er det dragende og kaldende i Aanden. [...] Det, der i Sandhed er eftertragtellesværdigt for os, er selv at stige op til det bedste i os, nemlig til Symmetri, Skønhed, Form og aandeligt Liv. Sjælen ser da alle de skønne Ting og de sande Realiteter. [...] Grunden til, at man higer efter Væren, er, at Væren er det samme som Skønhed, og Skønheden elsker man, fordi den er Væren.” (Jensen 1948 s. 193-194)

Plotin mente at i “Kunsten ser man altsaa, hvordan Logos virker. [...] Aanden er Kunsten, Sjælen er Kunstneren, og Verden er det formede Værk. [...] Kunsten kan nærme sig Logos igennem Naturens Billeder, idet den benytter dem ved Formningen af sit eget Sprog. [...] Liv, Skønhed, Form, Kraft – det er altsammen Aand. [...] For Plotin gives der ingen Forskel paa æstetisk og moralsk Skønhed.” (Jensen 1948 s. 70 og 110-112)

“According to the *Grove Dictionary of Art*, there are four major subjects that are continually addressed by aesthetics. Often thought to be central is the question of what art is, how it can be defined. Some common opinions are that this depends on the effect it has on its audience, its place in society, how it was created, or whether or not it exhibits emotion (Tolstoy) or imitation (Plato and Aristotle). The borders between art and non-art are famously difficult ones to create, especially considering the wide variety of uses for the term, and the fact that our meanings for the term have altered so much in recent times. There are many inquiries however, which can

be pursued without such a strict classification. Another large, classic area of discourse consists of whether aesthetic judgments can be thought of as objective or subjective. One view on this is that it is a matter of personal taste, determined by each individual's ideas or feelings. David Hume was a proponent of this idea, yet he stressed the need for experience with the type of thing being judged in order to make an informed decision. Others argue that this subjective model describes only the viewer's response, not the work itself, and that one *can* speak of facts about a work of art, as if there were a "science" of criticism. Next, the work of art critics such as Clement Greenberg or Michael Fried is concerned with the value of art – from individual pieces to the entire establishment. This involves whether a work is "good" or not, which examples are better or worse than others, and whether or not it is even possible to make such judgments. Morality and other types of value come into play here as well. Finally, issues arise around the importance of how works of art come into being, the extent to which what is not directly perceptible has relevance for the way we experience it. One theory is that art is basically communication from the artist, and the importance lies in what he or she meant by it; another focuses on what the work itself means, as based on an awareness of the conventions within which it was created. For example, Monroe Beardsley places worth solely with the detectable properties of a work itself, while Nietzsche and Croce emphasized the creative act, possibly independent of an audience, rather than the product." (Lesley Martin i <http://humstatic.uchicago.edu/faculty/wjtm/glossary2004/aesthetics.htm>; lesedato 03.10.16)

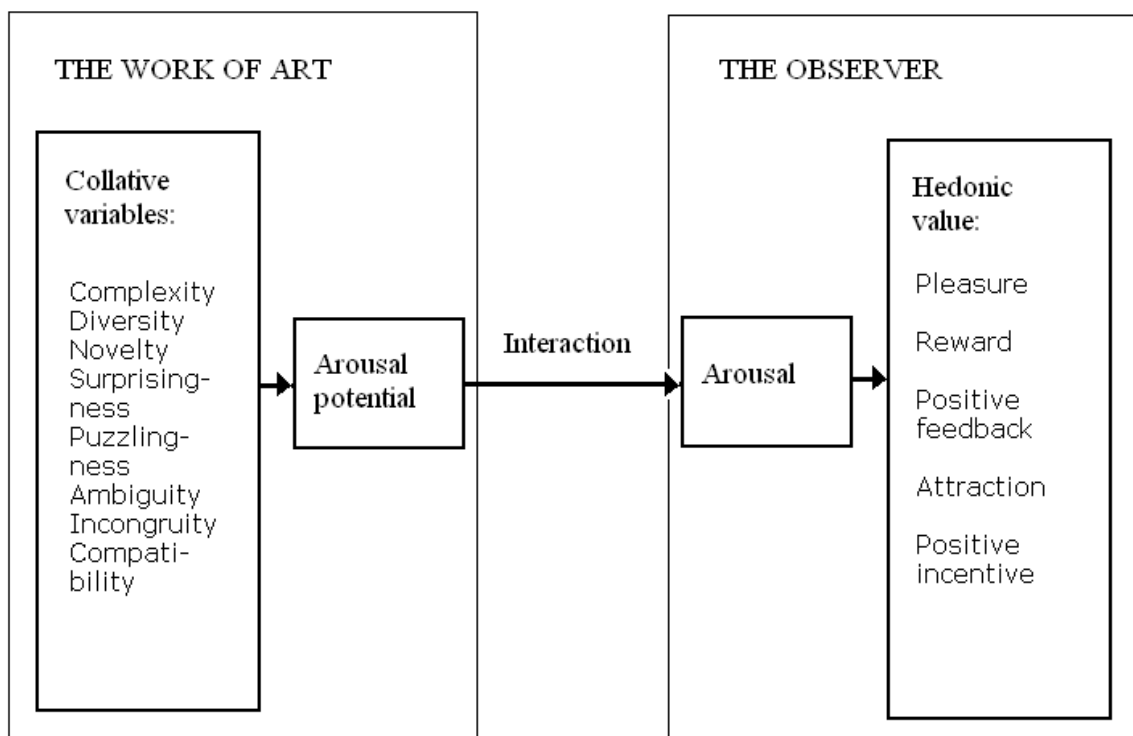
Design fungerer som "programmert sensualisering" (Rötzer 1991 s. 168). Design kan oppfattes som interaksjon mellom estetikk, det sosiale og det økonomiske (Rötzer 1991 s. 171). Vanlig bruksgjenstander kan ha en estetisk dimensjon (eller ses på med et estetisk blikk), slik at de har "estetisk merverdi" (Neuhaus og Ruf 2011 s. 48).

Den engelske essayisten Joseph Addison skrev i essayet "The Pleasures of the Imagination" (publisert i tidsskriftet *The Spectator* i 1712): "Delightful scenes, whether in nature, painting, or poetry, have a kindly influence on the body, as well as the mind, and not only serve to clear and brighten the imagination, but are able to disperse grief and melancholy, and to set the animal spirits in pleasing and agreeable motions. For this reason Sir Francis Bacon, in his *Essay upon Health*, has not thought it improper to prescribe to his reader a poem or a prospect, where he particularly dissuades him from knotty and subtle disquisitions, and advises him to pursue studies that fill the mind with splendid and illustrious objects, as histories, fables, and contemplations of nature." (<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/web%20publishing/addison411.htm>; lesedato 28.04.20)

På 1700-tallet oppstår ideen om det skjønnes relativitet og smakens historiske forankring, som i sin tur åpner for se det historiske og individuelle ved bedømmelse av estetisk verdi (Nøjgaard 1993 s. 50).

Den franske presten og kunstteoretikeren Jean-Baptiste Dubos hevdet i verket *Refleksjoner om poesien og bildekunsten* (1719) at det skjønne ikke finnes i naturen, bare i menneskets bevissthet. Det som kalles skjønt, er dessuten alltid i overensstemmelse med tidens rådende smak, og smaken forandrer seg ustanselig (gjengitt fra Tieghem 1990 s. 110-111). Ulike kulturer har ulike smaks-preferanser. Estetiske vurderinger innebærer alltid kvalitetsvurderinger, men kriteriene for hva som er godt og dårlig er både historisk foranderlige, ofte uklare og har dessuten alltid et subjektivt innslag. Ingen estetiske vurderingsstandarder eller kriterier “står skrevet i stjernene” og kan kalles evige.

Litt tilpasset og endret fra en figur lagd av J. Douglas Porteous, kan vi sette opp denne oversikten over hva som bidrar til en estetisk opplevelse:



(Fra Porteous 1996 s. 119: "A schema of aesthetic response [...]")

Michael J. Parsons skiller mellom fem faser i utviklingen av å forstå kunst, fra barnets direkte tilgang til den voksne ekspertens nyanserte dømmekraft (Parsons 1994).

Tyskeren Alexander Gottlieb Baumgarten skrev i sin bok *Aesthetica* (1750) at estetikk er vitenskapen om sanselig erkjennelse (§1). Den tyske filosofen Immanuel Kant gjorde i boka *Kritikk av dømmekraften* (1790) estetikken til en teori om dømmekraft over det vakre og sublime i natur og kunst. Hos Kant begynner estetikken å innta den rollen som religion gjorde i tradisjonelle samfunn (Bürger 1983 s. 170). Han oppfattet estetiske ideer som sanseliggjorte fornuftsider; det er

en overgang fra den ene typen ideer til den andre typen (Bürger 1983 s. 172). For Kant er det vakre et symbol på det moralsk gode (Grimminger 1990 s. 117).

For Kant var kunstopplevelsen et “interesseløst velbehag”, dvs. en opplevelse uten noen praktisk nytte eller hensikt. Han mente at estetiske kriterier er universelle og ikke styrt av noen nyttehensyn (Heinich 2001 s. 50). Et kunstnerisk geni produserer ifølge Kant “estetiske ideer”, dvs. anskuelser av en meningsfylde som ikke kan rommes i begreper (Frank 1989 s. 137). Hos Baumgarten og Kant blir litteratur som fenomen atskilt fra andre menneskelige aktiviteter og underlagt en slags intern analyse (Sayre 2011 s. 13).

Kants estetikk, der kunsten er “interesseløs”, har blitt kritisert for å gjøre kunsten til dekorasjon (Arnold og Sinemus 1983 s. 112-113).

“Kant, especially in his political philosophy, observes the world from the same impartial cosmopolitan perspective and with the same *uneigennützig* *Teilnehmung* that in the *Critique of Judgment* he required for the judging of a work of art. The aestheticizing of the world started at the end of eighteenth century.” (Biti 2011)

I Kants filosofi skal individet “hævde sin subjektivitet som suveræn. Det er også dette subjekt, vi møder i Kants præsentation af det kontemplerende jeg, der kan argumentere for sin æstetiske dømmekrafts upartiskhed ved at henvise til, at dommen i forhold til det skønne er blevet til uden affekt, uden inddragelse af kroppen og følelserne. [...] Dette selvskabende subjekt er spærret inde i sit eget hoved og nægter at være del af den kropslige sensibilitet, dens styrke og dens skrøbelighed, der fysiologisk kendetegner mennesket.” (Richard 2010)

“The word ‘aesthetics’ derives from the Greek *aisthanesthai*, ‘to perceive’, and *aistheta*, ‘things perceptible’, as contrasted with things immaterial. Hence the *Oxford English Dictionary* is correct in defining aesthetics as ‘knowledge derived from the senses’. A related definition, that of the philosopher Kant, regards aesthetics as ‘the science of the conditions of sensuous perception’. This is too broad, for by the twentieth century the emphasis had moved from sense to sensibility with definitions such as ‘the apparent embodiment of emotion in art’, or the *New English Dictionary*’s ‘philosophy or theory of taste, or the perception of the beautiful in nature and art’. Indeed, the notion of beauty seems deeply embedded in our conception of aesthetics. The question ‘what is beauty?’ has been at the centre of aesthetic theory since Classical Greece. Plato, for example, ruled that form, rather than content, made a work of art beautiful, and asserted that beauty was independent of truth or usefulness. His pupil Aristotle was convinced that the three essential components of beauty were wholeness (*integras*), harmony (*consonantia*) and radiance (*claritas*). The notions of balance, harmony, proportion, and order, and the concepts of the Golden Mean and ‘nothing in excess’ also emerged from this cultural source. Medieval aesthetics, in contrast, was a branch of

theology. Classical theories of beauty and art gave way to a conception of beauty as the radiance of truth (*splendor veritatis*) shining through the mundane artistic or natural symbol, and reflecting God. [...] Modern aesthetics can be traced back only to the eighteenth century, when the word was reinvented by the philosopher Gottlieb Baumgarten (1714-62). [...] Baumgarten's penchant for poetry and the arts in general led him to redefine the subject as 'the theory of the liberal arts...the science of sensory cognition'. He took this line because of his belief that the perfection of sensory awareness could be found in the enhanced perception of beauty." (Porteous 1996 s. 19)

“Æstetik kommer af den græske betegnelse for det sansemæssige, *aisthesis*, og den grundlæggende tanke hos Baumgarten er, at erkendelse ikke kun finder sted på baggrund af en rationel tilgang til verden og videnskab, men at erkendelsen også kan være sensitiv, som det er tilfældet, når man står over for en kunstoplevelse (Kjørup 2000: 17 f.). Der er med andre ord tale om, at kunst ikke blot kan være skøn eller understøtte kunstløbernes interesser, kunst kan også være med til at gøre mennesket klogere. [...] kunsten op gennem 1700-tallet tillægges en ny og selvstændig betydning, der har afgørende indflydelse for det kulturelle felts etablering. [...] Ud over at æstetikken grundlægges som en selvstændig filosofisk disciplin, er der også en stigende interesse for spørgsmålet om, hvad der er henholdsvis god og dårlig kunst. Derfor er det også i 1700-tallet, at der opstår en egentlig kunstkritik, ligesom kunstvidenskaberne bliver etableret. Hver kunstform får nu sin egen historie, sit eget vokabular og kanon. Samtidig begynder kunsten at blive fremvist i særlige sammenhænge. For musikkens vedkommende sker det ikke længere kun i kirken, ved hoffet eller i teatret. I første halvdel af 1700-tallet etableres der koncertforeninger, hvor et offentligt publikum mod betaling kunne høre musik i lejede lokaler. Sidenhen bliver der bygget koncerthuse i de store europæiske byer, hvor feterede solister og dirigenter kunne fremføre værker af de store mestre. For malerkunstens vedkommende er billedet det samme. I 1725 blev en offentlig kunstudstilling på Louvre i Paris en stor succes. Dette blev startskuddet til, at der blev arrangeret såkaldte salonudstillinger rundt om i Paris med offentlig adgang. Samtidig med dette kommer der flere og flere opfordringer til, at private kunstsamlinger åbnes for offentligheden.” (Rasmussen 2016 s. 84)

“Den tyske filosof Immanuel Kant (1724-1804), og mange efter ham, definerer kunst gennem sit modsætningsforhold til videnskab og håndværk, der begge er sat i verden med et bestemt formål. Kunsten derimod er fri (autonom) i den betydning, at kunstneren selv skaber de regler, kunstværket følger. Derfor kan kunsten heller aldrig tjene noget udefra påtvunget formål. Kant beskriver i forlængelse heraf kunst som erkendekræfternes frie spil og leg, der i visse heldige tilfælde kan give mennesket en oplevelse af hvordan verden er i sig selv (*Ding an sich*), en oplevelse af kort at kunne kigge om bagved gardinet og få et glimt af transcendenzen. Modsat er videnskabens og håndværkets frembringelser altid kun en oplevelse af hvordan verden tager sig ud gennem vores erkendelse – og sanseapparat (*Ding für uns*).”

(Jørgen Dissing Nørgaard i <http://netudgaven.dk/2014/06/litteraturen-findes-der-findes-to-slags-litteratur/>; lesedato 14.10.16)

Den tyske dikteren Friedrich Schiller hevdet at det skjønne har fire grunnleggende kvaliteter: allmenn gyldighet, interesseløshet, inderlighet (berører det innerste i mennesket) og sansefylde (overskrider det begrepelige) (gjengitt fra Frank 1989 s. 110). Den som ser et ekte kunstverk, mente Schiller, ser “som i en bunnløs dybde” (siteret fra Frank 1989 s. 112). For de tidlige tyske romantikerne (Friedrich Schlegel, Tieck, Novalis m.fl.) viser det Absolutte seg i det skjønne (Frank 1989 s. 141).

Den tyske romantikeren August Wilhelm Schlegel skrev: “Et hus er til for at noen skal bo i det. Men hva er tilsvarende et maleri eller et dikt sin mening? Ingenting. Mange har ment at kunst er nyttig, men forstått det dårlig når kunst anbefales på grunn av nytten. Dette betyr å nedvurdere kunsten i ekstrem grad, og rett og slett stille saken på hodet. Snarere er det de skjønne kunstenes vesen ikke å ville være nyttige” (siteret fra Vietta 1983 s. 137). Schlegel oppfattet religion, kjærlighet og kunst som forskjellige navn for en opprinnelig paradisisk tilstand (Vietta 1983 s. 138). Han ønsket en “poetisering av alle livsområder” (Vietta 1983 s. 143).

Den tyske filosofen Friedrich von Schelling ville i sitt filosofiske system lage en syntese av natur og ånd, men innså at syntesen egentlig bare lar seg uttrykke i kunsten. I kunsten kunne subjekt og objekt, natur og historie, frihet og nødvendighet forenes (Bürger 1983 s. 19). Kunsten forener også det bevisste og det ubevisste (Bürger 1983 s. 87). Andre filosofer i romantikkens Tyskland, dvs. tidlig på 1800-tallet, oppfattet religion som et fenomen som erfares estetisk (Bürger 1983 s. 35).

Den tyske 1800-tallsfilosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel oppfattet “innholdet som intet annet enn transformasjonen av formen til innhold, og formen er intet annet enn transformasjonen av innhold til form” (gjengitt etter Sayre 2011 s. 195). Den beste eller mest høytstående kunsten oppnår ifølge Hegel en fullstendig harmoni mellom form og innhold.

“Form in a work is that which organizes into a closed whole the life given to it as subject matter, that which determines its times, rhythms and fluctuations, its densities and fluidities, its hardnesses and softnesses; that which accentuates those sensations perceived as important and distances the less important things; that which allocates things to the foreground or the background, and arranges them in order ... Every form is an evaluation of life, a judgement on life, and it draws this strength and power from the fact that in its deepest foundations form is always an ideology. ... The world view is the formal postulate of every form.” (Georg Lukács siteret fra Moretti 2005 s. 10)

“Every perfect work, precisely because of its perfection, places itself outside all communities and will not tolerate being inserted into some series of causes

determining it from without. The essence of artistic creation, of formation, is just such an isolating principle: to cut every bond which tied it to living, concrete, moving life in order to give itself a new life, closed in on itself, not connected to anything and comparable to nothing. In every artistic creation there exists a kind of *Inselhaftigkeit* [dvs. noe øy-lignende], as Simmel calls it, as a result of which it is reluctant to be a part of any continuous development.” (Lukács sitert fra Moretti 2005 s. 11)

Diktere har ofte spesielle evner til å sanse, oppfatte og føle. Den engelske romantikeren Samuel Taylor Coleridge skrev i et brev i 1802 at: “a great Poet must be implicité if not explicité, a profound Metaphysician. He may not have it in logical coherence, in his Brain & Tongue; but he must have it by *Tact*/ for all sounds & forms of human nature he must have the *ear* of a wild Arab listening in the silent Desart, *the eye* of a North American Indian tracing the footsteps of an Enemy upon the Leaves that strew the Forest – ; the *Touch* of a Blind Man feeling the face of a darling Child”.

I romantikken ønsket kunstnerne selv å frambringe de estetiske reglene som de skulle bedømmes etter (Bürger 1983 s. 91). Den tyske romantikeren Friedrich Schiller ville gjenforene en politisk delt verden “under sannhetens og skjønnhetens fane” (sitert fra Szondi 1975 s. 418). Schiller mente at ekte politisk frihet bare kan komme i stand via det skjønne, at skjønnheten er veien til friheten (Käte Hamburger i Schiller 1986 s. 138), “det sköna som en moralisk skola till frihet och en utopisk terapi for den söndrade människoanden.” (Engdahl 1986 s. 249) Schiller oppfattet skjønnhet som synlig og på andre måter sansbar frihet (Glaser og Luserke 1996 s. 18). Hans bok *Om menneskets estetiske oppdragelse* (1801) består av 27 brev med teorier og refleksjon om kunst, moral og frihet. Der skrev han: “I sin *fysiske* tilstand er mennesket bare i naturens vold; han frigjør seg fra denne makt i den *estetiske* tilstand og blir herre over den i den *moraliske*.” (Schiller 1969 s. 109)

For den italienske filosofen Benedetto Croce er hvert kunstverk unikt, en partikulær størrelse som ikke lar seg innordne ut fra sjangerkrav eller periodebegreper (som klassisisme, romantikk og symbolisme). Croces kunstsyn er “estetikk for en ekstrem partikularitet som er på krigsstien mot både sjangerteorien og kunsthistorien” (Zima 1995 s. 7). Han angriper alle hegelianske, marxistiske og positivistiske forsøk på å forklare kunstverk ut fra ideologier, verdensanskuelser og politiske ideer. Kunstverk kan ifølge Croce heller ikke forstås ut fra historiske faktorer.

Mario Perniola har hevdet at “[d]en som er fri, har ikke noe behov for kunsten: Kunsten er frihetens fremmedgjorte uttrykk.” Både Friedrich Schiller på 1700-tallet og Herbert Marcuse på 1900-tallet lar den estetiske dømmekraft bli noe utopisk, fordi den lar mennesker bli skapende og frie (Perniola 1977 s. 215 og 220). Marcuse har skrevet at “kunstens sannhet er frigjøringen av sanseligheten for å forsone den med fornuften” (sitert fra Perniola s. 220).

“Friedrich Schiller (1759-1805) skrev en bok, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*, som blant annet ble til under innflytelse av Goethe og Kant, der han opererer med begrepet “lekedrift”. Han mener at det lekende, estetiske mennesket er fritt, fordi det i det estetiske feltet ikke er noe skille mellom følelse og intellekt, eller mellom kreativ og kognitiv virksomhet. Den lekende tilstanden er den skjønne tilstanden, der det viljesdrevne mennesket blir ført tilbake til tenkningen, mens det åndelige eller tenkende mennesket blir ført tilbake til sansningen. Lekedriften er den harmoniske tilstanden mellom vilje og tanke. [...] Det estetiske er den rene formdriften, mens det rasjonelle er den rene realiteten. Lekedriften, derimot, inneholder begge de andre driftene på en gang, og innebærer et fritt vekselspill mellom de to andre driftene. De to andre driftenes ensidighet virker tvingende på mennesket, mens lekedriften løfter mennesket ut av tvangen og inn i frihetens rike.” (Henning Ness i *Morgenbladet* 2.–8. oktober 2009 s. 20)

Schiller utviklet en idé “om en *konkret allmänhet* eller den som *skönhet realiserade friheten*. Häri ligger Schillers stora betydelse för den klassiska tyska filosofins utveckling. [...] Vägen till människans huvud går genom hennes hjärta; utvecklandet av känslan är lösenordet. Ty först därigenom väcks viljan att skapa ett bättre liv, och vad som kan göra detta, trots all politisk och moralsk korrupsion, är den *sköna konsten*. Detta är Schillers lösning: konsten är immun mot varje form av mänskligt godtycke, och dess uppgift är att ange riktningen mot det goda, nödvändiga och eviga, kort sagt, mot *idealet*. Konsten får på detta sätt en politisk relevans, och långt ifrån att vara Schillers avsikt att genom denna fly världen, så är det just genom densamma som han vill förbereda en förändring av världen – vägen till *friheten* går via *skönheten*.” (Heidegren 1984 s. 83 og 85) Schiller ville “försona människan med sig själv och världen i form av den som *skönhet realiserade friheten*.” (Heidegren 1984 s. 150)

Schillers tanke om “försoning i människan mellan förnuft och känsla, frihet och nödvändighet, skulle [...] ge opphov till en ny drift som Schiller väljer att kalla *lekdriften*. [...] denna fria lek är ingenting annat än den realiserade skönheten. Schiller är här utan tvekan på väg att overskrida den subjektiva idealismens frihetsbegrepp, förnuftets obetingade herravälde över sinnligheten, mot vad som skulle kunna kallas ett estetisk frihetsbegrepp, där form og innehåll är förenade i en *konkret allmänhet* eller en ‘*uppfylld oändlighet*’ (*erfüllte Unendlichkeit*).” (Heidegren 1984 s. 87)

Schiller mente at kunst kan *hele* (gjøre helt) det sjelelige når det er skadet av hardt og urettferdig arbeid. Mens arbeid ofte skaper en ensidig sjelelig utvikling, har kunsten er slags helbredende funksjon for menneskets psyke. Kunst er en form for lek (resultatet av en “leke-drift” i alle mennesker) der det sanselig-kroppslige og det åndelige er i fullkommen harmoni. Kunsten er den høyeste formen for lek. “Mennesket er bare fritt når det leker,” hevdet Schiller, og leken er nødvendig for å

utvikle vår sjel. Estetikken har for Schiller en vid dannelsesfunksjon. Den kunstneriske utfoldelse samler og forener den oppsplittede verden.

For Schiller var “spill” eller lek en anskuelse av skjønnheten, der mennesket opplever en symbolsk representasjon av seg selv som idé, altså som menneskehet (Käte Hamburger i Schiller 1986 s. 146). “Mennesket skal bare *leke* med skjønnheten, og det skal *leke bare* med skjønnheten. [...] *det er bare helt menneske, når det leker.*” (Schiller 1969 s. 74; Schillers uthevinger) “Skjønnheten alene gjør allverden lykkelig og får hvert eneste vesen til å glemme sin begrensning, så lenge det lever under dens trylleri.” (Schiller 1969 s. 136) Vi kan bare oppnå frihet gjennom det estetisk vakre.

Schiller hevdet at “vi finner det virkelige, og dermed det begrensede menneske enten i en tilstand av avspenning eller anspenning, alt ettersom de enkelte krefters ensidige virksomhet ødelegger hans vesens harmoni, eller enheten i hans natur beror på en tilsvarende slapphet i hans fysiske og åndelige krefter. Begge disse motsatte begrensninger blir, som vi snart skal bevise, opphevet av skjønnheten som gjengir det anspente menneske harmonien og det avspente menneske energien, og forvandler på denne måte – i overensstemmelse med sin natur – den begrensede tilstand til en absolutt og gjør mennesket til en i seg selv absolutt helhet.” (Schiller 1969 s. 81-82)

“For gjennom formen blir mennesket som helhet engasjert, gjennom innholdet bare enkelte indre krefter. Innholdet kan være så opphøyet og vidtomspennende det være vil, det virker allikevel innsnevrende på ånden, og bare gjennom formen kan man oppleve den virkelige estetiske frihet. Mesterens hemmelighet består altså i at *han utsletter stoffet ved hjelp av formen*, og jo mere imponant, anmassende og forførerisk stoffet i seg selv er, jo egenmektigere det trenger seg frem med *sin* virkning – eller jo mere betrakteren føler seg fristet til å innlate seg umiddelbart med stoffet, desto mere åpenbart triumferer den kunst som tvinger stoffet tilbake og manifesterer sitt herredømme over det.” (Schiller 1969 s. 101)

“Overgangen fra fornemmelsens passive til tenkningens og viljens aktive tilstand skjer altså bare gjennom en formidlende instans av estetisk frihet, og skjønt denne tilstand i og for seg ikke er bestemmende, hverken for vår innsikt eller for vår holdning, og altså lar både vårt intellektuelle og moralske verd være et åpent spørsmål, så er den dog den nødvendige betingelse for at vi skal *komme* til innsikt og *få* en holdning. Kort sagt: veien fra sanse-menneske til fornufts-menneske går gjennom det estetiske.” (Schiller 1969 s. 103)

“Gjennom den estetiske stemning får fornuftens selvvirksomhet fri bane allerede på det fysisk-sanselige plan; sanselivets krefter brytes og temmes innenfor sitt eget område, og det fysiske menneske foredles i en grad som muliggjør at det åndelige menneske i frihet kan utvikle seg av det. Skrittet fra den estetiske tilstand til den logiske og moralske (fra skjønnheten til sannheten og plikten) er derfor uendelig

meget lettere å ta enn skrittet fra den fysiske tilstand til den estetiske (fra blindt liv til form). Skrittet fra det estetiske til det logiske og moralske kan mennesket ta ut fra den frihet som den estetiske sinnsstemning skaper. Han behøver bare å ta seg selv i besiddelse, ikke gi seg selv; han behøver bare å forenkle sin natur, ikke utvide den; det estetiske menneske kan uten videre tenke almenyldig og handle almenyldig, straks han selv vil det.” (Schiller 1969 s. 104)

“Skrittet fra stoffets formløse verden til skjønnheten, hvor en helt ny virksomhet skal begynne, må naturen hjelpe mennesket med, og han kan ikke ved en viljesinnsats beherske en stemning som jo først har skapt viljesimpulsen og gitt den sin retning. For å lede det estetiske menneske til innsikt og storsinn behøver man ikke å gi det annet enn vesentlige muligheter. For å oppnå det samme med det sansebundne menneske, må man først forandre dets natur. For å gjøre det estetiske menneske til helt og vismann, trengs ofte bare det vekkende og ansporende i en løftende tildragelse (som umiddelbart virker på viljen). For å oppnå det samme med det sansebundne menneske, måtte han omplantes til andre himmelstrøk.” (Schiller 1969 s. 105)

Den tyske romantikeren Ludwig Tieck koblet skjønnhet og kaos sammen: “En god forvirring er mer verdt enn en dårlig orden” (siteret fra Liede 1963 s. 121 i bind 1). Spesielt avantgardekunst driver eksperimentering for “opening up aesthetically rewarding possibilities” (Dick Higgins siteret fra Kuenzli 2006 s. 281). Den polske forfatteren Witold Gombrowicz sa i et intervju: “Men motsetningen, som er filosofens død, er kunstnerens liv. Det må sies enda en gang, det kan aldri understrekes nok: Kunsten blir født av motsetninger.” (Gombrowicz 1996 s. 75)

Mario Perniola har gjort følgende sammenligning: “Kunstens idealitet er komplementær med økonomiens materialitet [...] På samme måten som kunsten monopoliserer meningen, monopoliserer økonomien realiteten” (1977 s. 9 og 34). Men hva er essensen i kunsten og det estetiske?

Den tsjekkiske forskeren og teoriutvikleren Jan Mukarovsky publiserte i 1936 en lang artikkel med tittelen “Estetisk funksjon: Norm og verdi som sosialt faktum” (oversatt til engelsk med tittelen “Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts”). Senere publiserte han flere artikler som utdypet hans syn på forholdet mellom estetikk og den sosiale betydningen det estetiske får. Mukarovsky vil analysere om et fenomen har primært en kommunikativ funksjon, en religiøs funksjon, en pedagogisk funksjon, en politisk funksjon, en estetisk funksjon eller noe annet. Alle funksjonene sammenfatter han til fire kategorier eller semiotiske funksjonstyper: den symbolske funksjonen, den teoretiske funksjonen, den praktiske funksjonen og den estetiske funksjonen. Den estetiske funksjonen setter det sansende subjektet i sentrum. Det estetiske er ikke autonomt, men avhengig av sosial kontekst. Et kunstverks verdi oppstår fordi en eller flere betraktere (lesere, brukere ...) gir det verdi, og individets syn og vurdering oppstår ut fra en sosial gruppe eller et kollektivs verdimålestokker.

Det estetiske finnes ifølge Mukarovsky i betrakterens blikk, ikke i selve verket. Betrakteren (leseren osv.) gir verket bestemte funksjoner, og en av dem kan være en estetisk funksjon. Denne estetiske funksjonen kan være mer eller mindre dominerende. I “Kunst” har den en overordnet funksjon. Men noe er ikke kunst for alltid; bruksmåter og funksjoner endrer seg over tid. Endringene er avhengig av estetiske normer, men disse normene er historiske og sosiale kategorier.

“Litteratur vil alltid ha en kommunikatív funksjon ved siden av eventuelle estetiske funksjoner. Sakprosa vil ofte tillegges en større eller mindre grad av estetisk funksjon ved siden av eksempelvis kunnskapsformidlende funksjoner. [...] Det faktum at enhver menneskelig handling ledsages av et helt knippe av funksjoner, skaper behov for å bestemme forholdet mellom dem. Mukařovský opererer i forskjellige kontekster med et mangfold av funksjonsbetegnelser (for eksempel kommunikatív, estetisk, magisk, pedagogisk, kognitiv), men utarbeider tentativt en typologi med fire hovedtyper: de praktiske og symbolske funksjoner på den ene siden og den teoretiske (eller bedre: kognitive) og den estetiske på den andre siden [...] når den *estetiske* funksjon aktiveres, står også subjektet og subjektets opplevelse i sentrum. Det er leseren eller betrakteren det skjer noe med [...] Mukařovský konstaterer at den estetiske funksjonen omfatter et mye videre aktivitetsområde enn kunsten, og videre at ingen fenomen i kraft av sine iboende egenskaper nødvendigvis har en estetisk funksjon, uavhengig av tid og sted. Heller ikke er det i prinsippet noen fenomen som ikke kan tillegges en estetisk funksjon. Det kan være nok å henvise til estetiseringen av stadig nye områder, klær, mat, vektleggingen av design i bruksgjenstander. Kulturuttrykk kan brukes på mange måter, og tingenes eller tekstenes funksjon varierer både historisk og sosialt.” (Jofrid Karner Smidt i <https://oda.hioa.no/nb/litteratursosiologi-og-estetikk-jan-mukarovsky-revisited>; lesedato 22.02.19)

Ifølge Mukařovský kan “en tekst tillegges en nærmest praktisk funksjon i ett sosialt fellesskap, for eksempel et fotografi som dokumenterer en begivenhet, mens den samme teksten kan tillegges en estetisk funksjon i en annen sosial kontekst. Slik sett blir grensene for estetikkens domene flytende. Endrer man perspektiv i tid og sosialt rom, endres også den estetiske funksjonens utbredelse og grenser [...] I én kontekst kan grensene oppfattes som relativt faste, i en annen som vage. Det følger av dette at også kunstens grenser er foranderlige. Kunsten skiller seg fra andre estetiske fenomen først og fremst ved hvilken rolle den estetiske funksjon tillegges. Mukařovskýs forståelse går ut på at når noe bestemmes som kunst, betyr det at det legges avgjørende vekt på tingen eller tekstens estetiske funksjon. [...] hevder Mukařovský at avgrensningen av kunstens felt til enhver tid er knyttet til grupper som har definisjonsmakt på feltet [...] Litteratur kan tillegges en rent instrumentell funksjon, eller den kan få symbolsk funksjon, som når det å ha lest en bestemt tekst gir status, kulturell kapital, eller tilhørighet til en bestemt gruppe. Men litteratur tillegges også i svært mange tilfeller en kognitiv funksjon: man får kunnskap eller ny innsikt ved å lese, skjønnlitteratur så vel som sakprosa. Og ikke minst vil en

litterær tekst kunne gi en *estetisk* opplevelse. Den estetiske funksjon, sier Mukařovský, kjennetegnes ved at den har en tendens til å fjerne eller isolere tingen eller teksten fra praktiske funksjoner, forsterke oppmerksomheten rettet mot teksten selv og ikke minst dens form. Den kjennetegnes ganske særlig av at den er forbundet med lyst eller glede. Dessuten har den en evne til å skape sosial differensiering, og anvendes derfor av høyere sosiale lag som en distingverende faktor” (Jofrid Karner Smidt i <https://oda.hioa.no/nb/litteratursosiologi-og-estetikk-jan-mukarovsky-revisited>; lesedato 22.02.19).

For Mukařovský er et menneskes forhold til virkeligheten “aldri eksklusiv og unik, men formet av sosiale relasjoner. Språket, sjangrene og verdiene er noe kollektivt, forankret i et felles normsystem. Samfunnet oppretter også institusjonene som setter standarden og bidrar til å stabilisere vurderingsgrunnlaget på de ulike kunstområdene [...] På den første siden i *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts* slår han fast: “There are no objects or actions which, by virtue of their essence or organization would, regardless of time, place or the person evaluating them, possess an aesthetic function and others which, again by their very nature, would be necessarily immune to the aesthetic function.” På s. 28 i samme verk slås det fast: “*aesthetic potential is not inherent in an object*”. For Mukařovský er sosiologien en fundamental dimensjon i estetikken.” (Jofrid Karner Smidt i <https://oda.hioa.no/nb/litteratursosiologi-og-estetikk-jan-mukarovsky-revisited>; lesedato 22.02.19)

Når den estetiske funksjonen er framtrødende, fokuserer betrakteren/leseren ofte på verkets form, struktur, konstruksjon. I “Kunsten” (den høye, ansette kunsten) forstyrrer ofte kunstverket en vanlig, etablert estetisk norm. Noen samfunnsgrupper har mer innflytelse på disse estetiske verdiene enn andre grupper. En vanlig norm er at verket skal være komplisert og at det ikke skal propagandere for noe bestemt livssyn. Denne normen tilslør at kunstverket står i et krysningssområde mellom ideologiske, politiske, sosiale og etiske verdier.

Idealet om et organisk verk med estetisk immanens kan gjennom sin form fremme en illusjon om harmoni i samfunnet (Bürger 1974 s. 120). Kunstsosiologisk arbeid forutsetter av-autonomisering av kunsten (autonomisering: kunsten er bare et estetisk fenomen) og av-idealiserings av kunsten (idealiserings: kunsten har absolutt verdi) (Heinich 2001 s. 17).

Herbert Marcuse vaklet hele sin karriere mellom å oppfatte kunst som prinsipielt en konserverende dimensjon eller en revolusjonær dimensjon (Sayre 2011 s. 122). Det første alternativet innebærer blant annet at kunsten gir oss det skjønne for å temme vår vilje til å gjøre opprør (Sayre 2011 s. 125). På slutten av sin karriere hevdet Marcuse at essensen i all stor kunst er det universelle som overskrider ethvert klasseperspektiv (Sayre 2011 s. 145).

“I egenskap av autonomt verk, og kun som dette, får verket politisk relevans. Dets sannhet, stemningsfullhet, skjønnhet er immanente kvaliteter i verkets estetiske form. I egenskap av immanente kvaliteter negerer de kvalitetene til det repressive samfunnet” (Herbert Marcuse sitert fra Mai og Winter 2006 s. 25).

Den franske filosofen Georges Sorel var en estetisk ideolog, via tanker om samfunn og politikk. Han var en anti-rasjonalist som estetiserte det politiske.

Estetikk kan inngå i ideologier og brukes politisk. Nazistenes offisielle estetikk både viste fram makt og skjulte makten, både eksponerte fører og folk og tildekket de reelle maktforhold. Forholdet mellom estetikk, kultur i videre forstand og politikk bestod i en iscenesatt kobling mellom skjønnhet og vold. Skjønnhet og vold lot seg ikke skille fra hverandre i nazistenes estetikk (Reichel 1991 s. 375). Politikken og makten ble estetisert. Estetikken kompenserte for sosial og økonomisk usikkerhet (Reichel 1991 s. 43).

Nazistene var f.eks. dyktige til å bruke menneskemasser som en estetisk komponent. De var eksperter på organisert estetisk masse-fascinasjon (Reichel 1991 s. 39). Masser av mennesker ble tvunget til å se seg selv som masse, som en stor, mytisk kraft rundt Føreren og dermed effektiv kulisser for diktatoren. Regimet iscenesatte seg selv med offentlige feiringer, storslagen symbolikk og monumental arkitektur (Reichel 1991 s. 115). Partidagene i Nürnberg ble gjennomført som et slags “Gesamtkunstwerk” (Reichel 1991 s. 121). Ild og elektrisk lys ble brukt til å skape suggestjon. Hitlers yndlingsarkitekt Albert Speer designet en “lyskatedral” for en Nürnberg-mønstring. Massemønstringene ble gitt symbolske og rituelle overtoner. En amerikaner som var til stede på en partidag, skrev at Hollywood må blekne av misunnelse (Reichel 1991 s. 135).

“Bare i storheten og renheten i våre byggverk kan folket måle storheten i vår vilje,” sa Hitler en gang i samtale med Hermann Rauschning (Reichel 1991 s. 290). De store praktbygningene var både maktdemonstrasjon og symbolsk overskridelse av virkeligheten, ifølge Peter Reichel (1991 s. 302). Bygningene signaliserte opphøydhed, soliditet og evighet. “Demokratiet har tatt ‘stilen’ fra det folkelige liv: det vil si fjernet en livsførsel, fargen, makten, det maleriske, det uventete, det mystiske; i det hele tatt alt det som er viktig for massenes lynne. Vi spiller på alle strenger på lyren, fra volden til religion, fra kunsten til politikk” sa Benito Mussolini (sitert fra Reichel 1991 s. 209). I likhet med Hitler var Mussolini både skuespiller og politiker i ett, en demagogisk skuespiller-politiker.

Er estetikk i utgangspunktet et amoralsk fenomen? En kritiker skrev om Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955): “Written in Nabokov’s characteristic immaculate style, this violent and brutal novel poses fascinating questions about the role of fiction. Is it possible for us to find beauty, pleasure, and comedy in a narrative that is ethically repugnant? Can we suspend moral judgment in favor of aesthetic appreciation of a finely tuned sentence or a perfect balanced phrase?” (Boxall 2006

s. 492) Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche hevdet at verden bare kan rettferdiggjøres som estetisk fenomen (Heller 1963 s. 123; Eksteins 1990 s. 481). Nietzsche tenderer til å redusere moral til å være et estetisk fenomen (Zima 2012 s. 136). Den franske forfatteren Albert Camus skrev at verden og menneskets eksistens bare kan berettiges som et estetisk fenomen (gjengitt etter Fitch 1979 s. 94), ikke f.eks. metafysisk og moralsk.

Nietzsche skrev: “Kunsten hever hodet der religionene gir tapt.” (sitert fra Müller 1995 s. 101) Kunst er en slags religionserstatning som kan fylle livet med mening, den kan “gjenfortrylle” virkeligheten (Norbert Bolz gjengitt fra Müller 1995 s. 183). Mennesket kan ifølge Nietzsche gjennom sin viljeskraft overskride det tilfeldige, dikte virkelighet og løse gåter (Müller 1995 s. 209). For Nietzsche “art is placed at the center: in it and from it the world can be deciphered.” (Eugen Fink sitert fra Carroll 1987 s. 3-4)

Nietzsche opphøyde det estetiske nesten til en guddommelig status, gjennom utsagn som “Kun som estetisk fenomen er tilværelsen og verden rettferdiggjort for alltid” (her sitert fra Safranski 1999 s. 238). Å være en genial kunstner er det mest vellykkete livet som det er mulig å leve, og Goethe var en av Nietzsches store idealer. Kunstneren er et autonomt menneske, og kan uten problemer være hensynsløs mot andre personer. Hensynsløshet er nesten en plikt for en stor kunstner ifølge Nietzsche, slik at han ikke lar seg “svekke” av medlidenhet, solidaritet og sosiale konvensjoner. Kunstneren gjør ære på menneskeheten gjennom å forme sin egen personlighet og kunst, hinsides gjengs moral. Livets mål er ikke lykke og velstand for flest mulig (utilitarisme), men at noen få enkeltpersoner av verdenshistorisk betydning realiserer alt livet har å by på av muligheter.

I reklame og noen medieprodukter blir signifikantene (tegnuttrykkene) autonomisert (Winter 2010 s. 49). Vakre bilder rommer ikke noen substans, f.eks. ingen konkrete løfter. “You can get people to swallow anything at all by intensifying the details” skal Ray Bradbury ha sagt (her sitert fra Virilio 1988 s. 137).

Den tyske filosofen Theodor W. Adorno framhever at kunstverk kan tematisere det som ideologiene skjuler. Ifølge den såkalte Frankfurterskolen (Adorno, Marcuse m.fl.) utgjør et verdifullt estetisk verk en “anti-realitet” og er indirekte et uttrykk for menneskehetens lidelser (Sayre 2011 s. 155). Adorno oppfattet kulturlivet i Vesten i sin egen samtid som hovedsakelig overfladisk, kommersialisert, undertrykket og funksjonalisert (Esquenazi 2007 s. 19). Ekte kunst var for han en motkraft til dette. Kunst overskrider det sosiale og det praktiske.

Kunst trenger ikke å være forsonende og eskapistisk selv om den handler om noe “virkelighetsfjernt”. Adorno oppfattet all verdifull kunst som politisk, også kunst som ikke omtaler samfunnet eller maktthavere. Avantgardekunsts politiske

dimensjon ligger snarere i ikke-kommunikasjon med et undertrykkende og stadig mer menneskefiendtlig samfunn. Kunstens manglende nytte og ubegripelighet fungerer som en protest og et alternativ til den kapitalistiske undertrykkelsen av individets frihet.

Adorno mener at kunstverket må yte motstand mot det nyttige, og at det er slik (gjennom en negativ funksjon) at verket gir håp om politisk endring. For Adorno er det estetiske verket en slags benektelse av eller en motstand mot den enkelt gjenkjennelige virkelighet. Verket står i et motsetningsforhold til hverdagsvirkeligheten og lar seg ikke temme av sosiale og økonomiske betingelser.

Adornos bok *Estetisk teori* (1970) “er ikke, slik mange ser ut til å tru, først og fremst en kunstteori om høymodernismen. Tittelen indikerer noe annet. I en aforisme av Friedrich Schlegel fra 1798 het det om kunstfilosofien at den “i regelen mangler ett av to: enten kunsten eller filosofien”. Dette hadde Adorno tenkt å sette som motto for verket. *Estetisk teori* skulle være en kunstfilosofi som sjølv var både kunstnerisk og filosofisk i sin egen form – det var den eneste måten en kunstfilosofi kunne yte kunsten, og filosofien om den, rettferdighet på. På den andre side: Den estetiske teorien er ikke bare en teori om estetikk, men en teori som er estetisk. Like mye som om kunsten handler *Estetisk teori* om samfunnet, historia, kulturen, språk og bevissthet. Verket plasserer estetikken som den sentrale formen for filosofi, rett og slett. Dels fordi det som sies i kunsten ikke kan sies på andre måter – hva skulle vi så med kunsten? Dels fordi estetiske uttrykk og former har inntatt en så sentral plass i en seinmoderne livsverden at en adekvat samfunnsteori må innreflektere betydninga av dem.” (Arild Linneberg i *Morgenbladet* 5.–11. september 2003 s. 11)

Punk-punk-estetikk omfatter blant annet steampunk, dieselpunk, atompunk og cyberpunk. “Punk constructed a whole aesthetic out of a reality of socioeconomic alienation and discrimination. This aesthetic did not merely show how and why dominant ideologies marginalize dispossessed strata of the population. In fact, it cultivated and magnified anything that mainstream culture would deem least savoury; it deliberately exaggerated the features that would make it the object of revulsion and aversion and intensify the establishment’s desire to outlaw it. Punk sought rejection with a self-destructive determination by defiantly constructing a simultaneously desecrated and self-desecrating subculture. Murky, earthy, scruffy, rough, hollowcheeked and chain-laden, versed in gutter-snipe registers and punctuated with symbolic ornaments replete with horrific connotations (such as the swastika), the average punk figure would instantly stand out as a *sinister* counterpart to the glamorous and ostentatiously elegant rock stars of previous generations. Moreover, as Dick Hebdige observes, ‘the punk look was essentially undernourished: emaciation standing as a sign of Refusal. The prose of the fanzines was littered with references to “fat businessmen” and “lard-ass capitalists”.’ ” (Dano Cavallaro i http://is.muni.cz/www/175193/25476916/Cyberpunk_and_Cyberculture_Science_Fiction_and_the_Work.pdf; lesedato 06.05.13)

“Feminism i sockersöt förpackning som inte väjer, varken för ilska eller för kitsch. Så kan den nya litteraturströmningen *gurlesk* beskrivas. Med utgångspunkt i bilden av flickrummets gullighet införlivar *gurlesken* groteska element. Det kan vara en sax i dockans huvud som får symbolisera ett uppror mot de könsnormer som finns i samhället. Poeten och kritikern Anna Hallberg skriver i Dagens Nyheter att dockleken ska spåra ur och visa upp det som utmanar och äcklar: “Den gurleska estetiken är både sockersöt, aggressiv, lynnig och listig. Men framför allt är den full av kraft.” *Gurlesk* är bildat till engelskans *girl*, ‘flicka’, och *burlesque*, ‘burlesk’.” (<http://spraktidningen.se/artiklar/2014/02/gurlesk>; lesedato 10.05.16)

Monroe C. Beardsley legitimerer i boka *The Aesthetic Point of View* (1982) “what might be termed ‘aesthetic activism’. He tries to operationalize aesthetics for modern society by creating such notions as ‘national aesthetic wealth’ (the totality of all aesthetically valuable objects), ‘aesthetic welfare’ (all the aesthetic levels of experience of members of a given society at a given time), and ‘aesthetic justice’ (which deals with the fairer distribution of aesthetic welfare).” (Porteous 1996 s. 21-22)

“[I]t would seem especially important to discover if scenes that are ‘good to see’ are simply good aesthetically (i.e. good to think or good to feel) or whether such aesthetic satisfactions have deeper implications, such as the promotion of physical well-being and mental health.” (Porteous 1996 s. 132)

“The sad truth is that attractive people do better in school, where they receive more help, better grades, and less punishment; at work, where they are rewarded with higher pay, more prestigious jobs, and faster promotions; in finding mates, where they tend to be in control of the relationship and make most of the decisions; and among total strangers, who assume them to be interesting, honest, virtuous, and successful. After all, in fairy tales, the first stories most of us hear, the heroes are handsome, the heroines are beautiful, and the wicked sots are ugly. Children learn implicitly that good people are beautiful and bad people are ugly, and society restates that message in many subtle ways as they grow older.” (D. Ackerman sitert fra Porteous 1996 s. 5)

Det har blitt hevdet at en løsnings “skjønnhet” i naturvitenskapene fungerer som et kriterium for at løsningen er riktig (Maar, Obrist og Pöppel 2000 s. 29).

“In fact, so popular have country walking in Britain and wilderness hiking in North America become, public demand for these aesthetic experiences has become a major threat to the integrity of the landscapes in question. Part of the justification for the recent boom in recreation research and park management is the need to protect sensitive environments not merely from rapacious corporations but also from a new generation of aesthetes!” (Porteous 1996 s. 164)

“[C]an the aesthetic be used to point to the limitations of the theoretical, the speculative, the moral-religious, without becoming a replacement for them and a transcendent order in itself?” (Carroll 1987 s. 3-4)

Den britiske forfatteren Georg Orwell skrev om de økonomiske harde og politisk turbulente mellomkrigsårene, 1930-tallet: “Man kan ikke ha en rent estetisk interesse for en dødelig sykdom. [...] I en verden der fascisme og sosialisme kjempet mot hverandre, måtte hvert tenkende menneske ta stilling [...] Denne tiden [...] ødela illusjonen om en ren estetisisme [...] Den tok glansen fra kunst for kunstens skyld.” (her sitert fra Safranski 1999 s. 240)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>