

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 09.12.20

Kunst for kunstens skyld

Det franske uttrykket “l’art pour l’art” betyr “kunst for kunstens (egen) skyld”. Dette er en idé som dominerer særlig innen symbolismen og dekadansen på 1800-tallet, blant andre hos Oscar Wilde. Kunst er en verdi i seg selv, og skal ikke være nyttig. Den oppfattes som “without purpose, valuable only in itself” (Davis 1977 s. 110). Kunstens eneste oppgave er å være god kunst, og god kunst er en umålelig stor verdi i seg selv, selvtilstrekkelig og hevet over det praktiske og nyttige. Enhver sosial rettferdiggjøring av kunsten eller kunstneren blir avvist (Bourdieu 1992 s. 193). Andre begreper som i noen sammenhenger dekker noenlunde det samme er blant annet kunstens “autonomi” og “selvreferensialitet” (Neuhaus 2009 s. 78).

“It was Désiré Nisard who first deployed the term ‘art for art’s sake’ in English, in the *Westminster Review* in 1837” (Fletcher 1980 s. 9).

Denne “estetiske ideologien” innebærer en avvisning av at kunst skal underkastes noen logikk utenfor kunsten, uansett om det er markedslover eller moralske eller politiske målestokker (Joch og Wolf 2005 s. 29). Verkene viser gjennom sin estetikk at de er “politisk-sosialt funksjonsløse” (Dörner og Vogt 2013 s. 120-121). Kunsten skal ikke gripe inn i samfunnet og den bør unngå enhver moralsk, politisk eller praktisk funksjon (Auerbach 1988 s. 469).

Uttrykket “l’art pour l’art” ble lansert av den franske forfatteren Victor Hugo i en litterær diskusjon i 1829. Etter å ha protestert mot Voltaires tekster, skal Hugo ha uttalt: “Hundre ganger heller kunst for kunstens egen skyld” (sitert fra Tieghem 1990 s. 236).

Kunstens hedonistiske gevinst framheves på bekostning av dens moralske verdi (Nøjgaard 1993 s. 55). “[L]æren om l’art pour l’art [...] er en kunstens teologi. Denne har i neste omgang avfødt en negativ teologi i form av ideen om en ren kunst som ikke bare avviser enhver sosial funksjon, men enhver tilknytning til et konkret emne. (I diktningen var Mallarmé den først som nådde fram til denne posisjon.)” (Benjamin 1975 s. 42) “Fullstendig omgitt av en verden styrt av prinsippene i en tilintetgjørende økonomi, er kunsten en oase som representerer seg selv.” (Perniola 1977 s. 194)

“Hvis skjønnheten er autonom, og dermed frigjort fra enhver avhengighet når det gjelder begreper som godt og ondt, hvis den av natur er unyttig og uten annet mål enn seg selv, betyr det at kunsten er fri fra enhver moralsk forpliktelse.”
(Bonneville 1987 s. 47)

En rekke diktere følte avsky, eller i det minste rådløshet, overfor sin samtids samfunn og kultur (Auerbach 1988 s. 469). Derfor foretok de en estetisk “avkapsling” fra samfunnet (Arnold og Sinemus 1983 s. 453).

“The explicit and purposive assertion of art for art’s sake is a strictly modern phenomenon. The phrase itself begins to appear only in the early years of the nineteenth century, and it is some time after that before a recognizable meaning and intention can be said to emerge. This is quite as would be expected. For before there can be any need and reason to assert that artistic activity is self-sufficient and works of art are ends in themselves, a certain intellectual and cultural climate must occur. The essential catalyzing agent in this process can be identified in a few words: it consists in the tendency of the human career toward complexity, specialization, and fragmentation. So long as the structure of life – individual and social, economic and functional, theoretical and practical – is relatively compact and cohesive, there is little occasion for the emergence of private groups with a strong sense of their own interests and tasks as opposed to those of other groups. Men had obviously all along filled different roles requiring different skills and directed toward different purposes; and their respective duties, responsibilities, and powers had varied across a wide spectrum. But both the actual structure of society and the attitude of men towards society, were largely holistic and organismic. Consequently, the pursuits that we now distinguish quite sharply, such as religion, morality, politics, law, science, technology, art, etc., were not formerly regarded or practiced in such a separatist manner. The same individuals were often engaged in several of these activities, which were viewed as aspects of a single undertaking rather than as distinct endeavors. Though men had certainly practiced art, they had not, with certain exceptions, been highly conscious of themselves as artists.”
(Iredell Jenkins i <http://xtf.lib.virginia.edu/>; lesedato 03.04.12)

Den tyske filosofen Friedrich von Schelling skrev tidlig på 1800-tallet om det vakre som et absolutt mål i seg selv (Frank 1989 s. 86). Virkelig skjønt er bare det som ikke hemmes av praktiske hensyn og formålstjenlighet for ytre mål. Den sveitsisk-franske politikeren og forfatteren Benjamin Constant tilhørte også den romantiske perioden. Constant reiste i Tyskland i 1804, og skrev i sin dagbok hvilke tanke en forelesning om tysk romantisk filosofi som han hadde hørt, hadde inspirert han til: “Kunst for kunstens egen skyld [“L’art pour l’art” er hans uttrykk i dagboka 11. februar 1804], og uten hensikt; enhver hensikt forvrenger [“dénature”] kunsten. Men kunsten når til mål som den ikke har.” (siteret fra Frank 1989 s. 190) Constants tanke overensstemmer med Schellings (Frank 1989 s. 190).

“[D]et finnes ikke noe virkelig vakkert annet enn i det som ikke kan tjene til noe som helst: alt som er nyttig er stygt, fordi det er uttrykket for et eller annet behov, og menneskets behov er uverdige og usmakelige, som dets stakkarslige og sykelige natur” (fra Théophile Gautiers forord i boka *Frøken de Maupin*, utgitt i 1836; her sitert fra Natta 1991 s. 64). I 1856 skrev Gautier: “en vakker form er en vakker idé” (sitert fra Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 57). Gautier protesterte indirekte mot “utopiske sosialisters” oppfatning av litteratur som en tjener for politikk og samfunn (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 56).

I 1859 skrev Baudelaire at “Poesien kan ikke, uten å dø eller forfalle, forenes med vitenskapen eller moralen; den har ikke Sannheten som mål, den har bare Seg selv.” (sitert fra Hamburger 1985 s. 14) Baudelaire ville at hans verk skulle være uforutsigbart og grunnløst, en unyttig luksus (Sartre 1963 s. 89). Baudelaire skrev at “når en dikter setter seg et moralsk mål, så svekker han sin poetiske kraft, og man kan trygt vedde på at hans verk blir utilfredsstillende.” (sitert fra Joch og Wolf 2005 s. 32)

Den franske symbolistiske poeten Paul Verlaine drømte om en poesi løsrevet fra enhver funksjon, som en motreaksjon til den borgerlige litteraturens tendens til å formidle konvensjonell moral (Aron og Viala 2006 s. 72). “Kunst er søken etter det unyttige” uttalte den franske forfatteren Gustave Flaubert (sitert fra Brombert 1981 s. 91). Flaubert hevdet at et kunstverk ikke lar seg måle i penger, at det er helt fremmed for økonomisk tenkning (gjengitt etter Bourdieu 1992 s. 121).

Den engelske lyrikeren Algernon Swinburn var antakelig den første i Storbritannia som forklarte og forsvarte fenomenet “L’art pour l’art”, i boka *William Blake: A Critical Essay* (1868) (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 80).

Den amerikanske maleren James Abbot McNeill Whistler holdt i 1885 foredraget “The Ten O’Clock” for et publikum i London om kunst for kunstens skyld. Foredragets tittel henspiller på at det ble holdt om kvelden slik at tilhørerne innen sosieteten skulle være ferdige med å spise før de hørte på foredraget. Whistler sa blant annet: “So Art is limited to the infinite, and beginning there cannot progress – A silent indication of its wayward independence from all extraneous advance, is the absolutely unchanged condition and form of implement, since the beginning of things – The painter has but the same pencil – the sculptor the chisel of centuries – Colours are not more since the heavy hangings of night were first drawn aside, and the loveliness of light revealed! – Neither Chemist nor Engineer can offer new elements of the Masterpiece” (Whistler sitert fra <http://www.whistler.arts.gla.ac.uk/miscellany/tenoclock/>; lesedato 07.12.15).

Oscar Wilde var en sterk forsvarer av prinsippet kunst for kunstens egen skyld. I forordet til romanen *The Picture of Dorian Gray* (1891) skriver Wilde: “They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty. [...] No artist desires to prove anything. [...] All art is quite useless.” (Wilde 1975 s. 5-6) Kunsten er likegyldig til

teknologisk framskritt, moralisering, sosial nytte og lignende. I essayet “The Decay of Lying: An Observation” (1891) skrev Wilde: “Art finds her own perfection within, and not outside of, herself. She is not to be judged by any external standard of resemblance. She is a veil, rather than a mirror. She has flowers that no forests know of, birds that no woodland possesses. She makes and unmakes many worlds, and can draw the moon from heaven with a scarlet thread.”

“Writing to the *St James Gazette* on 25 June 1890 in response to a review of *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde claimed that “[t]he sphere of art and the sphere of ethics are absolutely distinct and separate” (Beckson, 1974: 67).” (Steve Brie og William Rossiter i <https://pdfs.semanticscholar.org/5f41/002f8bdf74f64295e782e22f7ab8ff21486a.pdf>; lesedato 13.02.20)

Engelskmennene William S. Gilbert og Arthur S. Sullivan er kjent for sine komiske operaer, bl.a. *Patience; or, Bunthorne's Bride* (1881) som inneholder satire rettet mot at kunst er til for kunstens skyld. Dikteren Bunthorne synger i denne operaen:

“If you're anxious for to shine in the high aesthetic line
as a man of culture rare,
You must get up all the germs of the transcendental terms,
and plant them ev'rywhere.
You must lie upon the daisies and discourse in novel phrases
of your complicated state of mind,
The meaning doesn't matter if it's only idle chatter
of a transcendental kind.
And ev'ry one will say,
As you walk your mystic way,
“If this young man expresses himself in terms too deep for me,
Why, what a very singularly deep young man
this deep young man must be!” ”

(her sitert fra http://www.naxos.com/sungtext/PDF/8111311_12_GS_Libretto.pdf; lesedato 06.01.16) Både dikteren Reginald Bunthorn og dikteren Archibald Grosvenor i den parodiske operaen har likhetstrekk med Oscar Wilde (Pfister og Schulte-Middelich 1983 s. 149).

“On 20 February 1892, for the first performance of his play *Lady Windermere's Fan*, Oscar Wilde arranged for one of the actors to wear a green carnation in his buttonhole. He also encouraged friends he had invited to the play to wear a green carnation, too, so that a select part of the audience would be connected to a character on stage. Artist Graham Robertson was one of the people Wilde asked to wear the flower. [...] The colour green would have had several subversive associations for Wilde: Irish nationalism, the hallucinogenic alcohol absinthe, and the artist as an outsider and individualist. Just as yellow was associated with the Decadent movement with which Wilde identified, green was a colour that appealed to his sympathies. [...] Wilde was critical of the Realist movement in literature. He

was wary not only of the limitations it placed on creativity but also how Realism could be used in didactic art to create the illusion that a subjective, biased view of society was an objective, 'realistic' depiction of how the world is (and by implication, how it should be and always will be). Wilde was adamant that the artist needed to imagine and create, not just observe and mimic. [...] Wilde aligned himself with the Decadents and Symbolists in literature in opposition to Realism. He admired the suggestiveness of Symbolism, and the way that words, colours and images could resonate with multiple meanings. In that sense, he was in favour of the *unnatural*, the created, the imagined." (J. D. Ellevsen i <http://wildetimes.net/2013/04/11/oscar-wilde-and-the-green-carnation/>; lesedato 18.02.16)

Den engelske journalisten og forfatteren Robert Hichens publiserte romanen *The Green Carnation* anonymt i 1894. Boka er en satire på den estetiske bevegelsen (Matthews og Moody 2007 s. 85) "Less than a year before Wilde was arrested, Robert Hichens wrote a satire of Wilde and his circle, calling it *The Green Carnation*. It was published anonymously. Hichens' choice of title made the true identity of the novel's main characters, 'Amarinth' (Wilde) and 'Lord Reggie' (Lord Alfred 'Bosie' Douglas) clear to Victorian readers. Wilde was amused by the book and even alluded to it in his play *The Importance of Being Earnest*. "This treatise, 'The Green Carnation', as I see it is called," Lady Bracknell says in Act IV, "seems to be a book about the culture of exotics." Rumours abounded that Wilde himself was the author of *The Green Carnation*. Eventually he felt obliged to write to the editor of the *Pall Mall Gazette* that "I invented that magnificent flower. But with the middle-class and mediocre book that usurps its strangely beautiful name I have, I need hardly say, nothing whatsoever to do. The flower is a work of art. The book is not." [...] To Hichens' horror, the novel came to be seen as evidence against Wilde. Hichens had mocked Wilde, but he was gay himself and had no desire to send Wilde to prison." (J. D. Ellevsen i <http://wildetimes.net/2013/04/11/oscar-wilde-and-the-green-carnation/>; lesedato 18.02.16)

Den tyske filosofen Friedrich Nietzsche oppfattet kunst som den eneste eller høyeste verdi i livet, og mente at menneskelivet og verden kan bare rettferdiggjøres som estetiske fenomener (Henckmann og Lotter 1992 s. 25). For Nietzsche var kunsten den siste mulige metafysikken i en nihilistisk vestlig verden (Zéraffa 1972 s. 24). "Art has more than economic value, but assessing that value can be quite difficult, especially when economic needs play such an urgent part of our lives. I believe that Nietzsche would think that many of the artists today are not being good active nihilists (though they might so flatter themselves); instead, they are allowing the truth of what it means to become an artist hinder them from the intoxication of art. Art for art's sake is about the process not the finished product. Just because this world is pointless does not keep it from having meaning." (Vahé Shirikjian i <http://www.calstatela.edu/orgs/verdad/Fall02/nihilism/VaheShirikjian.pdf>; lesedato 07.01.13)

I *Tragediens fødsel* (1872) påstod Nietzsche at verden og menneskets eksistens bare kan rettferdiggjøres som *estetiske* fenomener. I første del av *Menneskelig, altformenneskelig* (1878) skrev han: “Art raises its head where religions decline. It takes over a number of feelings and moods produced by religion, clasps them to its heart, and then becomes itself deeper, more soulful, so that it is able to communicate exaltation and enthusiasm, which it could not yet do before.” (her sitert fra <http://thedailynietzsche>; lesedato 11.03.16) I en etterlatt tekst noterte han ideen at verden er “et kunstverk som føder seg selv” (sitert fra Müller 1995 s. 163).

Den russiske forfatteren Valery Bryusov skrev polemisk og avvisende i “Keys to the Mysteries” (1904): “People who think differently, who put aside the question of what art is needed for, what use it is, have asked themselves another metaphysical question: What is art? Separating art from life, they examine its creations as something self-important, self-contained. Thus arose the theories of “pure art” – the second stage in the relationship between man’s thought and art. Carried away by the struggle with the defenders of applied, utilitarian art, these people have gone to the other extreme and have affirmed that art need never have any kind of utility, that art is diametrically opposed to all profit, all purpose: art is purposeless. Our Turgenev has expressed these thoughts with merciless frankness: “Art has no purpose other than art itself.” ” (sitert fra Caws 2001 s. 60)

Den franske forfatteren Raymond Roussel skrev på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet svært eksperimentelle skuespill og romaner. “Literarily, it seems that Roussel proceeds always as though it were necessary for there to be the maximum number of screens between nature and himself, so that one might in this case compare him to great aesthetes like Baudelaire and Wilde, for whom art was categorically opposed to nature; but, with Roussel, everything happens as though one should retain of art only the inventiveness, that is the share of pure conception by which art distinguishes itself from nature.” (Michel Leiris i Thomson m.fl. 1987 s. 76)

Den franske dikteren André Gide skrev i sin dagbok i 1921: “Med gode følelser lager man dårlig litteratur”. Den 2. september 1940 siterte han denne setningen i sin dagbok som et svar på anklagen om at mellomkrigstidens litteratur er medskyldig i Frankrikes militære nederlag (Joch og Wolf 2005 s. 32).

Den spanske sosiologen og filosofen José Ortega y Gasset forsvarer i boka *Avhumaniseringen av kunsten* (1925) en kunst som fjerner menneskelige problemer. Kunsten skal bare stå i det skjønnes tjeneste, uten noen transcenderende mål (Strosetzki 1996 s. 328).

Den russisk-amerikanske forfatteren Vladimir Nabokov hevdet at kunst, når den er på sitt beste, overskrider all tilhørighet til virkeligheten og til nytte. Den går over til å bli en slags lek og “et behov for å forsvinne i sine egne bilder”. Det uutsigelige

oppstår, en ekstatiske tilstand utenfor det allerede kjente, og dette setter et stort spørsmålsteget ved menneskets tilværelse (gjengitt fra Safranski 1999 s. 241).

Kunst for kunstens skyld har fungert som en forsvarsstrategi for forfattere som ble forfulgt av stat eller kirke fordi de skrev i strid med storsamfunnets normer (Joch og Wolf 2005 s. 29).

En litteraturkritiker som i det 20. århundre forsvarte et lignende prinsipp som kunst for kunsten egen skyld, var italieneren Benedetto Croce. Den franske nyromanforfatteren Alain Robbe-Grillet hevdet at “kunsten er *alt*” og at den derfor er selvtilstrekkelig og uten behov av rettferdiggjøring: “Kunstverket, i likhet med verden, er en levende form: den *er*, den trenger ikke å rettferdiggjøres.” (Robbe-Grillet 1961 s. 40 og 41).

Den franske filosofen og forfatteren Maurice Blanchot mente at de litterære verkenes forhold til den sosiale verden er preget av fundamental annerledeshet. Litteraturen er en slags hemmelig sfære som er skilt fra resten av kulturen, fordi litteraturen ifølge Blanchot ikke har noe annet mål enn å utsi seg selv, å bety seg selv (gjengitt fra Joch og Wolf 2005 s. 302). Ifølge Blanchot er litteraturen verken fullbyrdet eller ufullbyrdet, den bare *er*. Det er noe ikke-bevisbart ved et litterært verk, noe både unikt og ubrukelig, og at det unnviker en biografisk forankring hos forfatteren og hos leseren.

“Ceslaw Milosz, den polske lyrikeren og nobelprisvinneren, sier i *Poesien som vitne* (fra 1984) at: “Det skjer noe med poesien i annen halvdel av det 19. århundre: I stedet for å legge vekt på kunstens bestandighet, opphøyte de enslige opprørerne som opponerte mot de rett-troende borgere kunsten i en slik grad at de løsrev den fra ethvert mål, og begynte å forherlige den som en ting i seg selv, *l’art pour l’art*. Midt oppe i en universell svekkelse av verdier som ble frarøvet sitt metafysiske fundament, oppstår idéen om et dikt utenfor denne krisen. Et slikt dikt skulle være fullkomment selvstendig, underlagt sine egne lover, og organisert som en merkelig anti-verden.” ” (*Morgenbladet* 29. juni–5. juli 2012 s. 38)

Den britiske forfatteren Georg Orwell skrev om 1930-tallet (mellomkrigsårene som var preget av økonomiske nedgang og høy arbeidsledighet): “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 estetisme [...] Den tok glansen fra kunst for kunstens skyld.” (her sitert fra Safranski 1999 s. 240)

“Begrepsfabrikkene, som kunstkritikk.no, forkynner i tråd med sitt religiøse perspektiv at kunst for kunstens skyld er det eneste som gjelder. Til disse kunstens autonomiknøler er det fristende å sitere noe forfatteren Dag Solstad har uttalt: “La meg en gang for alle få slått fast: Å snakke om kunst for kunstens egen skyld, kunst som står over klassene, det er det samme som å kreve en kunst for småborgerlige

intellektuelle.” Eller som kunstneren Marina Abramovic uttalte på Galleri Brandstrup i september: “Vi lever i det 21. århundre, kunstneren har en plikt til å engasjere seg i samfunnet”. Erlend Høyersten, direktør for Kunstmuseene i Bergen sa til Dagbladet 2. november: “Førrige generasjon som styrte museer var opptatt av kunst for kunstens skyld. Jeg er ingen idealist eller utpreget sosialist, men jeg vil ha noe ut av kunsten. Den er ikke dekor, eller bare et fiffig og spennende rom. Jeg har fått pepper for å tenke meg et publikum, det oppfattes som ukorrekt i kunstverdenen.” ” (kunstneren Tone Gjevjon i *Dagbladet* 13. november 2012 s. 50)

Den tyske litteraturforskeren Karl Heinz Bohrer kaller det “ondt kunstverk” når kunstverket befinner seg hinsides enhver legitimasjonsmulighet, og bare *er* (gjengitt fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 373).

Det amerikanske filmproduksjonsselskapet MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) har en brølende løve som emblem. Over løven står det “Ars Gratia Artis”: “Kunst for kunstens skyld”.

Den tysk-amerikanske marxistiske filosofen Herbert Marcuse forsvarte prinsippet “art-as-art-as-revolution.” (Davis 1977 s. 17)

Estetisisme

Et kunstsyn som setter estetikk foran alle andre livsområder i verdi. En estetisk livskunst som eksistensielt prosjekt, for mange menn nært knyttet til deres status som dandy. Ofte knyttet til dekadansen i siste halvdel av 1800-tallet (“den dekadente estetisismen”; Brombert 1981 s. 132), til denne periodens “estetiske aristokratisme” (Bourdieu 1992 s. 162). På slutten av 1800-tallet var estetisismen en antiborgerlig, antisosial ideologi, særlig blant bohemen (Henckmann og Lotter 1992 s. 25).

Noen av estetisismens kjennetegn var dandyisme, elitær kult og eksentrisk forfinet hedonisme (Henckmann og Lotter 1992 s. 25). Diktning og annen kunst ble en absolutt verdi og “gjenstand for en kultlignende pleie som en religion” (Auerbach 1988 s. 469). De fleste moralske, politiske og religiøse verdier ble oppfattet som løgner og smakløsheter, og som herskeinstrumenter over massene (Henckmann og Lotter 1992 s. 25).

“Aestheticism, late 19th-century European arts movement which centred on the doctrine that art exists for the sake of its beauty alone, and that it need serve no political, didactic, or other purpose. The movement began in reaction to prevailing utilitarian social philosophies and to what was perceived as the ugliness and philistinism of the industrial age. Its philosophical foundations were laid in the 18th century by Immanuel Kant, who postulated the autonomy of aesthetic standards, setting them apart from considerations of morality, utility, or pleasure.” (<http://www.britannica.com/>; lesedato 03.01.13) Ifølge den tyske filosofen Kant

består det skjønne i en opplevelse av desinteressert velbehag, dvs. ikke underlagt noen bestemt interesse, og har ikke et praktisk formål. Et ekte kunstverk er aldri et nytte-objekt.

Den tyske romantiske filosofen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling kalte på begynnelsen av 1800-tallet kunst for en “estetisk kirke” (sitert fra Wyss 1996 s. 84). Han oppfattet kunsten som en autonom virkelighet med egne “teologer” og “helligdommer”, en egen kanon av skrifter og egne dogmer som må utlegges og forvaltes av de troende (Wyss 1996 s. 84).

I boka *Flaubert foran livet og foran Gud* (1939) hevder den franske litteraturforskeren Henri Guillemin at Flaubert utfordret Gud ved å gjøre sin kunst til en religion (Baniol 1973 s. 127). To andre franske representanter for estetisismen var forfatterbrødrene Edmond og Jules Goncourt i siste halvdel av 1800-tallet. Deres litterære stil er preget av impresjonistisk sensibilitet. De var opptatt av overdådighet på flere kunstneriske områder. “The Goncourts, for example, were fascinated to find out from their maid [...] the precise cost of one of the many sets of bedclothes the notorious Anna Deslions had made to the taste of each of her lovers and always sent on to his house the day before a rendezvous. “There's a dressing gown of white satin,” note the deliciously scandalized brothers. “It is quilted and pique, with slippers of the same color embroidered in gold – a dressing gown worth 1,200 to 1,500 francs – a batiste nightdress trimmed with lace, with insertions of embroidery worth 300 francs, a petticoat trimmed with three flounces of lace worth 300 or 400 francs, a total of 1,200 francs carried to anyone's home who can afford her” (Goncourt and Goncourt 1959: I, 332-33). The extravagance of this financial outlay produces what [den franske filosofen] Jean Baudrillard (1972: 104), in an article on ideology and fetishism, calls “un travail de faire-valoir en exteriorite” (a production of value through externality).” (Charles Bernheimer i <https://www.amherst.edu/>; lesedato 07.01.13)

Den franske forfatteren Guy de Maupassant kritiserte Goncourt-brødrene for dere “bizarre vokabular, komplisert, ordrikt og kinesisk” (sitert fra Lalou 1947 s. 59).

Estetisismen blir ofte oppfattet å ha noe amoralsk ved seg. Den østerrikske forfatteren Hermann Broch sa at et maksimum av estetikk skjuler at det er et minimum av etikk. I en kommentar til sin landsmann Hugo von Hofmannsthal's forfatterskap skrev Broch: “L'art pour l'art og *Business is Business* er de to grenene på samme tre.” (sitert fra Zérafra 1972 s. 21)

“Oscar Wilde prefaces his novel, *The Picture of Dorian Gray*, with a reflection on art, the artist, and the utility of both. After careful scrutiny, he concludes: “All art is quite useless” (Wilde 4). In this one sentence, Wilde encapsulates the complete principles of the Aesthetic Movement popular in Victorian England. That is to say, real art takes no part in molding the social or moral identities of society, nor should it. Art should be beautiful and pleasure its observer, but to imply further-reaching

influence would be a mistake. The explosion of aesthetic philosophy in *fin-de-siècle* English society, as exemplified by Oscar Wilde, was not confined to merely art, however. Rather, the proponents of this philosophy extended it to life itself. Here, aestheticism advocated whatever behavior was likely to maximize the beauty and happiness in one's life, in the tradition of hedonism. To the aesthete, the ideal life mimics art; it is beautiful, but quite useless beyond its beauty, concerned only with the individual living it. Influences on others, if existent, are trivial at best. Many have read *The Picture of Dorian Gray* as a novelized sponsor for just this sort of aesthetic lifestyle. However, this story of the rise and fall of Dorian Gray might instead represent an allegory about morality meant to critique, rather than endorse, the obeying of one's impulses as thoughtlessly and dutifully as aestheticism dictates." (Patrick Duggan i <http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/duggan/>; lesedato 04.01.13)

"The Aesthetic Movement in *fin-de-siècle* England, as interpreted by Oscar Wilde, revolved around the ideal that the utility of one's actions should be to create the maximal amount of beauty and pleasure in one's life, and nothing more. Wilde's *Dorian Gray* appears, at first glance, to promote this philosophy unequivocally. Indeed, a lifestyle based on this aestheticism is espoused in Wilde's opening preface as well as throughout Lord Henry's professorial lectures [i romanen]. Upon closer inspection, however, Wilde's novel is not as wholly embracing of aestheticism as this implies. Wilde realized and depicted in the life of Dorian Gray, a need for a more controlled and deliberate approach to aestheticism, without which morality will inevitably be elusive. The adoption of unrestrained aestheticism, as exhibited by Dorian, results in a lack of remorse, self-absorption, and intellectual regression. For the sake of preserving morality, a concept proven incompatible with pure aestheticism, more deliberation is necessary from the aesthete in deciding upon action. If, in the pursuit of one's desires and of the beautiful aspects of life, the condition of others' or of one's own intellect is jeopardized, the enjoyment garnered must sometimes be sacrificed for the greater good. As Wilde makes clear, it is only through a more restrained philosophy that aestheticism and morality may eventually align." (Patrick Duggan i <http://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/duggan/>; lesedato 04.01.13)

De tyske dikterne Stefan George og Rudolf Borchardt representerer en "esoterisk estetisme" som skulle yte motstand mot eller negere det moderne samfunns fremmedgjøring (Ketelsen 1976 s. 48). Stefan George lagde rundt seg, med sine tilhengere, en "esoterisk iscenesatt "språk-kult" [...] som fant sitt tilfluktssted i estetisismens tempel" (Kentaro Kawashima i <http://www.koara.lib.keio.ac.jp/AN00072643-00780001-0321.pdf>; lesedato 09.03.18). Det artifisielle blir en motvekt til det moderne livs tomhet. Borchardt oppfattet sin formstrenge lyrikk som en beskyttelse av språket mot folk flest sin nivellering av språket (Ketelsen 1976 s. 49). Han tok i bruk middelalderske og andre gamle ord, men etter hvert gikk hans tradisjonalisme over i modernisme. Språket brukes med musikalske konstruksjons-

prinsipper som ikke har kommunikasjon som mål, men språkets autonomi (s. 49).
Han vil skape “språklig epifani” (Adorno).

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