

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 15.06.26

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

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). Estetikk omfatter både erfaringer, teorier og vurderinger (Kutschera 1988 s. 1). Det estetiske involverer også følelser, det er aldri “ren sanseaktivitet” uten noe emosjonelt (Reckwitz 2019 s. 23). Kunstverk har noen sansbare kjennetegn eller egenskaper, men også en subjektiv, smaksavhengig, indre dimensjon.

Noe mottas gjennom sansene samtidig som den som sanser er bevisst på selve sanseopplevelsen. Et menneske er altså oppmerksom på at noe sanses. Det estetiske er ikke gjenstander, men opplevelser og sansebaserte erfaringer. Ofte er opplevelsen distansert fra hverdagen og det vanlige. I det estetiske får sansningen egenverdi (Reckwitz 2019 s. 23).

Estetiske kvaliteter blir også kalt tertiære kvaliteter for å skille dem fra bl.a. vekt og lengde (primære kvaliteter) og bl.a. farge og lukt (sekundære kvaliteter) (Kutschera 1988 s. 142).

En estetisk opplevelse har noe overskridende ved seg og er dermed vanskelig å sette ord på (begrepsfeste). En estetisk erfaring trenger ikke å kreve noen forberedelse eller et resultat, eller være nyttig, men kan være autonom (selvstendig og uavhengig). Med det estetiske blikket blir noe registrert med sine særegne sanselige kvaliteter og uavhengig av nytteverdi (Maase 2022 s. 54).

“An aesthetic experience is one in which your senses are operating at their peak; when you’re present in the current moment; when you’re resonating with the excitement of this thing that you’re experiencing; when you’re fully alive” (Ken

Robinson sitert fra Kusch 2016 s. 37). Kunstverk “are part of the general economy of aesthetics in their pedagogic role of alerting us to different kinds of alertness” (Ben Highmore sitert fra Maase 2022 s. 39).

“When we are so fully engaged in appreciating a work, we often have the illusion of entering another world. We lose ourselves in the aesthetic experience, in the world of the work. This is the truth behind the claim that the aesthetic attitude removes or detaches us from the world of our practical affairs. It is not that we are detached from the aesthetic object in appreciating it: very much the reverse is the case. Nor is it that we are not interested in its existence or relations to other objects, as these relations can affect the object’s appearance or our experience of it. But removal from our usual practical affairs is both a typical cause (darkened theaters, quiet museums and concert halls, reading room easy chairs) and a typical effect of aesthetic experience. Escaping such concerns and entering other worlds, even temporarily and metaphorically, is also a major part of its value for us.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 266)

“The idea that to be art an artifact must have an aesthetic character is, of course, a commonplace, but there are different versions of what counts as aesthetic character. Often aesthetic character is understood as a property of the object: its beauty, its formal unity, or even its evocativeness. But it may also depend upon the object’s capacity to inspire aesthetic response in sensitive viewers, or upon a combination of the two. The matter gets even more complex when we consider the difficulty theorists have had in articulating exactly what we mean by aesthetic response. And on top of this, some views require as well that the maker intend the object to have an aesthetic character and evoke an aesthetic response.” (Markowitz 1994)

“Begrebet “æstetik” er ikke gammelt. Det stammer fra midten af 1700-tallet. Omtrent på samme tid får ordet “kunst” den betydning, det har i dag. Det er ingen tilfældighed. Det er netop den filosofiske videnskab “æstetik”, der definerer kunsten som den skønne eller frie kunst – adskilt fra andre menneskelige færdigheder og gøremål. Den søger at forene to strenge i den filosofiske tradition siden antikken: Teorien om det skønne og teorien om kunstarterne. Derfor bliver “æstetik” oftest gengivet med “læren om det skønne i kunst og natur”. Denne definition lader allerede ane vanskelighederne med denne videnskab.” (Jan Brochmann i <https://www.leksikon.org/art.php?n=712>; lesedato 25.05.21)

“Although the aesthetic, like representation, has strong associations with art, we also apply ‘aesthetic’ to nature. Besides not all the aesthetic being art, some argue the converse as well, that not all art is aesthetic or, more strongly, that there is no essential connection between the two.” (Patrick Maynard i Gaut og Lopes 2005 s. 620)

“Art itself is a cultural universal; that is, there are no known human cultures in which there cannot be found some form of what we might reasonably term

aesthetic or artistic interest, performance or artifact production: including sculptures and paintings, dancing and music, oral and written fictional narratives, body adornment and decoration.” (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 279)

I kunst er prinsipielt alt mulig, for grensen for det realiserbare er ikke satt av objektive kriterier og heller ikke av (kunst-)immanente kriterier (Heinrich Kupffer i tidsskriftet *Universitas: Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, juli 1988, s. 774).

Den franske forfatteren og filosofen Charles Batteux ga i 1773 ut verket *De skjønne kunster forenklet til et felles prinsipp*. Han definerer kunst som noe som er felles for de forskjellige kunststartene (Reckwitz 2019 s. 60).

“The study of beauty has proven throughout history to be vital, diverse, and dynamic. Just as artworks have evolved, so have ideas about beauty.” (Palmer 2009) “The term ‘aesthetic’ is generally understood, like the older term ‘beauty,’ to concern delight (or the reverse) in the activities of perceiving things. While this idea of ‘perceiving’ is strongly rooted in sensual activity, it gets extended to activities of imaginative apprehension in order to include such fine arts as literature.” (Patrick Maynard i Gaut og Lopes 2005 s. 613)

Martin Heidegger, en tysk filosof, hevdet at kunst er sannhet som virkeliggjør seg i kunstverket og der det skapende er det sentrale (Cardorff 1991 s. 153-154). Den italienske filosofen Sergio Givone sa i et intervju “at kunst etter min mening består i at gjøre, idet man samtidig oppfinder gøremåden” (Givone i tidsskriftet *Slagmark* nr. 19 i 1992 s. 30).

“In *The Aesthetic State* Joseph Chytry writes that the original aesthetic judgment can be traced back to Homer’s *Iliad*, one of the earliest known poetic masterpieces (Chytry 1989: p. xxxvii). In this epos, Paris, the son of Priam, is forced by Zeus to decide between Hera, the goddess of property and power, Athena, the goddess of authority and material success and Aphrodite, the goddess of beauty, as well as love (ibid: p. xxxvii-xxxix). By choosing Aphrodite, Paris irrevocably links the fate of the polis to aesthetic judgment, complete with its dramatic consequence (ibid). This interconnection between aesthetics, ethics and politics is remembered for its indelible impression upon the culture that defined all three.” (Straczowski 2018 s. 1)

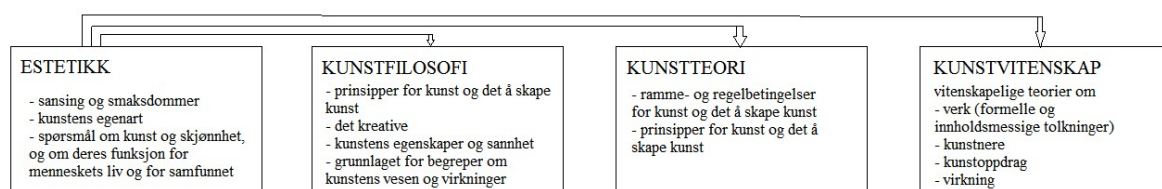
“[A]esthetic experiences are not merely superficial but complex, self- and reality-shaping experiences. The concept of a deep-seated aestheticization refers to precisely the kind of transformation that has the power to shake the frameworks of worldly understanding, by pushing the (singular) self beyond its confines. This allows not only for a shift in our appreciation of pleasure (past the merely gratifying) but also initiates a shift in our understanding of reality. Welsch writes that, with [Immanuel] Kant’s affirmation that we can only ever know appearances

and that the things-in-themselves are not revealed to us (Kant 1929: p. 24), a door was opened for the epistemological significance of aesthetics to be reckoned with (Welsch 1997: p. 38-39). This can radically change our understanding of reality, allowing us to see reality as a construction through creative and aesthetic process, rather than predetermined and unchangeable. This understanding of reality (i.e. a reality in which the appearance is verified, where the object cannot be) makes way for Friedrich Nietzsche's contention that our reality is ultimately an aesthetic one (Welsch 1997: p. 37)." (Straczowski 2018 s. 14)

"To say that artists give voice to experience, then, is to say that artists are concerned with the imaginative presentation of immediate experience rather than the construction of abstract reflections upon experience. [...] what emerges is an account of art as a distinctive way of understanding human experience." (Gordon Graham i Gaut og Lopes 2005 s. 144)

"I utdanningssystemet brukes estetiske fag om opplæring i praktiske ferdigheter fra akrylmaling til treskjæring, men òg om kunststudier. I andre sammenhenger dreier det seg mer om noe sanselig, gjerne vakkert, som når vi snakker om at noe er en estetisk nytelse. Beslektet med dette brukes adjektivet estetisk nedsettende om noe som er overflatisk, uten dybde. Som substantiv brukes estetikk om kunstfilosofi som disiplin, men også i forbindelse med kunsthøgskole som film, kunsthistorie, litteratur, musikk og teater, både i en mer praktisk betydning, om de enkelte kunststartenes virkemidler – som litterær estetikk eller filmestetikk – og om teori knyttet til de enkelte kunststartene." (Bale 2009 s. 10)

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) Estetiske fenomener gir oss "sanselyst" ("Wahrnehmungslust") (Gelfert 2010 s. 46). Det vakre/skjønne blir ofte brukt som et overordnet begrep for alle positive estetiske kvaliteter, og er et begrep som har et bredere anvendelsesområde enn mange andre begreper for estetisk opplevelse (Kutschera 1988 s. 94). Men selv om estetikk har blitt oppfattet som teorier om det vakre og sublime, omfatter estetiske opplevelser også blant annet det groteske og ekle (Kutschera 1988 s. 1).

“A 1912 paper by Edward Bullough delineating a phenomenon he calls ‘psychical distance’ [...] Bullough described psychical distance as a phenomenon with both a negative, inhibitory side – the loss of our practical and personal interests – and a positive side – the elaboration of experience suddenly made possible by this inhibition of our practical attitudes and personal concerns. Psychical distance is, he claimed, the distinguishing characteristic of an aesthetic consciousness, crucial for the appreciation of art. We achieve psychical distance by disconnecting the object of our attention – a play, a painting, even a fog at sea – from our selves, from our particular needs and affections. Distance is also, according to Bullough, what makes the aesthetic object *an end in itself*, and thus this achievement of consciousness is the key to the intrinsic value ascribed to art.” (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 563)

Ifølge Hans-Georg Gadamer lærer kunstverk oss å dvele uten at vi kjeder oss, og denne dvelingen gjør at vi oppdager hvor mangfoldig og rikt kunstverket er (Gadamer 1977 s. 60).

“The aesthetic attitude seems to require a difficult combination of activity and passivity: actively finding the right psychical distance to let sensations be passively registered. We are supposed not only to discard present worries and extraneous thoughts but also to disengage ourselves from our desires and fears, our needs and hopes. Can our affections, temperament and patterns of motivation be thus shed? If they can, does an operating consciousness remain?” (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 563-564)

“Den tyske filosofen Gernot Böhme har i boka *Aisthetik* (2001) argumentert for at natur og design – for eksempel i form av landskapsarkitektur, vareestetikk, estetisering av politikken – i dag bør innlemmes i estetikken. Han hevder at den naturvitenskapelige økologiske betraktningsmåten bør kompletteres med en økologisk naturestetikk som kan reflektere over samvirket mellom menneske og natur ut fra hva den betyr for mennesket, dets sensibilitet og dets mentale tilstand. Videre påpeker han at det i senmoderniteten har utviklet seg en estetisk økonomi. Den innebærer at varer får en særlig form for verdi idet de stilles til skue. De blir statussymboler. Det behovet de tilfredsstiller, er umettelig. Estetikken har til oppgave å utvikle muligheten for kritikk av den makt og forførelse som denne iscenesettelsesverdien medfører, hevder han (Böhme, s. 527).” (Bale 2009 s. 14)

Ordet “vakker” “er sterkt kontekstavhengig og betegner i enhver bruk en kompleks kvalitet som vi primært oppfatter intuitivt, et helhetsinntrykk som det er vanskelig å analysere.” (Kutschera 1988 s. 164) Oppfatningen er likevel ikke kun intuitiv, men preges av erfaring, sammenligningsgrunnlag, utdanning m.m.

En person skaffer seg i løpet av sitt liv en stor mengde estetiske opplevelser og erfaringer, med tilhørende følelser. Nye opplevelser og erfaringer knytter an til

dette “lageret” av sanseinntrykk og minner (Maase 2022 s. 152-153). Det dreier seg om affektivt ladete inntrykk som nye inntrykk påvirkes av.

“ “Aesthetic” art, says Professor Curt Ducasse, an ingenious theorist of expression, is the conscious objectification of feelings, in which an intrinsic part is the critical moment.” (Wimsatt 1967 s. 9)

En ekspressiv oppfatning av hva kunst er, vektlegger at en kunstner gjør et subjektivt valg av hva som skal uttrykkes og uttrykker det gjennom kunsten som en subjektiv projeksjon.

Et sentralt spørsmål er om estetisk teori skal fokusere på personers estetiske opplevelsese- og erfaringsmåter, eller på gjenstander og hendelser som kan kalles kunstneriske/estetiske (Tufan Acil i https://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/92268/ssoar-2017-acil-Grenzüberschreitungen_in_der_Kunst_Eine.pdf; lesedato 12.06.25).

“Form og formgivning gjør en tematikk til kunstverk. [...] Formidlingen av bare innholdet er ingen kunst-hendelse, men en sak for vitenskap, reportasje, informasjon, dokumentasjon.” (Hans-Peter Haack sitert fra <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/224290>; lesedato 13.03.26)

Det er en “oft-made claim that works of art *show* what they *say*. [...] We might say, for example, that Beethoven’s *Fifth Symphony* exemplifies a ‘struggle to victory.’ A heroic theme meets obstacles in the form of other themes, key changes and the like, which try to alter it and prevent its return, yet the theme manages to survive unscathed, thereby exemplifying a triumph over the obstacles. Many theorists deny that music can have ‘extra-musical’ meanings, while others claim that some ‘pure’ music is indeed able to tell psychological stories of this sort.” (Jenifer Robinson i Gaut og Lopes 2005 s. 190)

Ifølge Ellen Dissanayakes *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why* (1992) “har estetikk og *making special*, å gjøre det ordinære ekstraordinært, vært viktig for psyken, trivselen og styrkingen av sosiale bånd hos det prehistoriske mennesket. Dissanayake hevder at “(...) the concept of art as a behavioral predisposition (artification) (...) was an activity that ancestral humans engaged in because it helped them to survive and to survive better than they would have without it.” Mennesket er estetisk av natur og som Dissanayake selv omtaler det, et *Homo Aestheticus*. [...] Dissanayake argumenterer dessuten for at om vi ser vekk fra den desinteresserte estetikkpraksisen i vestlig kultur vil vi innse at kunst kan være så mye mer enn bare skjønne objekter. Kunst kan også handle om ting vi gjør og dette har ikke nødvendigvis noe med skjønnhet å gjøre. Ifølge Dissanayake er ikke kunst utelukkende objekter som malerier eller figurer, eller kvaliteten på dem, som for eksempel hvor skjønne de er. Kunst er *behaviours of artification*, ting

mennesker *gjør*.” (Regine K. Nordseth i <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/11250/2999139/Masterinnlevering-R-K-Nordseth.pdf>; lesedato 29.06.23)

Det er usikkert om kunst er et nyttig begrep, fordi det er så omfattende og skal gjelde alle kunstarter og -former. Alle kulturer og kulturepoker har hatt og har sine ideer om kunstens (og kunstartenes) vesen, verdi og funksjoner, og det ikke sikkert at det finnes likheter som forener alle disse ideene (Kutschera 1988 s. 6-7). Det finnes altså kanskje ikke noe som er felles for alle kunstarter og alle kunstverk. At det finnes et felles begrep og ord (“kunst”), garanterer ikke at det finnes noen nødvendige egenskaper som alle verk som har blitt kalt kunst har (Kutschera 1988 s. 168).

“What we call art seems so very diverse. There are so many different artforms and so much variety within artforms. Why suppose that they share a single common property or even a single set of common properties? Is it plausible to suppose that John Cage’s *4’ 33’’* has an essential property that corresponds to an essential feature of the Taj Mahal? [...] it appears unlikely that there is a distinctive state of mind elicited by all and only art works.” (Noël Carroll i Gaut og Lopes 2005 s. 116-117)

Hva som kjennetegner kunst, og begrepet kunst, har forandret seg mye gjennom historien. Kunstens mål, metoder, kulturelle posisjon m.m. har stadig endret seg (Welsch 2007). Tyskeren Wolfgang Welsch er blant dem som hevder at det ikke finnes et generelt, overordnet kunstbegrep som passer til eller kan anvendes på alle verk. Den amerikanske filosofen og kunstkritikeren Arthur Danto hevdet i boka *The Transfiguration of the Commonplace* (1981) at hva som helst kan bli til kunst fordi det kan tolkes som kunst. Dermed finnes det ikke noe som i seg selv, uavhengig av tolkning, er estetisk eller et kunstverk.

“Perhaps interpretation is so important to our response to artworks partly because we don’t know what else to do with them. Perhaps, too, it’s significant that interpretation, like aesthetic response, is a mental activity rather than a physical one; that may be part of why we value paintings more than pots.” (Markowitz 1994)

“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.

“Ellen Dissanayake has theorized that the deepest aesthetic experiences bring together elements that are layered in the aesthetic response to art objects, performances and occasions. These include the appeal of basic experiential qualities (such as sparkling lights, vivid colors or arresting rhythms); the

incorporation of such experience into rituals and activities which have a power to unite people in a sense of common purpose or shared emotion; the achievement of what she calls 'evocative resonance,' a feeling that there is deep and rich meaning embedded in the experience; and 'satisfying fullness,' the feeling that in the art experience something complete and significant has been accomplished by the percipient (Dissanayake 1997). The sense of intense social involvement in the experience of art is emphasized by Dissanayake, along with the fact that art works of all kinds offer ways in which human beings can enjoy the pleasure putting to work their powers of discrimination and evaluation." (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 286)

"Art has as its autonomous goal the promotion of aesthetic values, to which all other considerations are subservient. Hence aestheticism makes sense of a distinction oft-drawn between the high or fine arts and mass culture by emphasizing the distinctness of aesthetic aims or pleasures." (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 298)

"Erfaringer er estetiske når de markerer et brudd med de vanlige måtene å sanse på." (Jörg Ziffas 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). Sansefyllden kan overskride det begrepslige (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).

"Den estetiske erfarings erkjennelseskarakter springer ut av kunstverkets evne til å formidle en erkjennelse som utelukkende kan frambringes med den kunstneriske teknikk og det medium det kunstneriske uttrykk er formet i. Denne erkjennelse er det estetikkens oppgave å vise til eller åpne for, i et medium hvis begrensninger som redskap for erkjennelse blir demonstrert nettopp i det som er erkjennelsens basis, den estetiske erfaring. Av denne grunn forutsetter estetikken en art distanse til den estetiske erfaring, i den forstand at en estetisk studie ikke kan ha som mål å reproducere eller beskrive den estetiske erfaring i begrepets medium, gjennom en språklig framstilling. Estetikkens prosjekt kan ikke innfris uten estetisk erfaring; denne er på sin side ikke et objekt som kan beskrives eller bringes på begrep." (Pålshaugen 1994 s. 8-9)

"[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) "The aesthetic has no logic, logic kills aesthetic expression." (Benedetto Croce gjengitt fra Frow 2015 s. 29)

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.

“From the beginning the hallmark of the aesthetic attitude was held to be disinterest. [...] The common denotation in aesthetics is a lack of interest in the practical uses of the aesthetic object. We are to attend to the object as an object of contemplation only, to its phenomenal properties simply for the sake of perceiving them. We are to savor the perceptual experience for its own sake, instead of seeking to put it to further use in our practical affairs.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 263)

Innen indisk estetikk/kunst brukes begrepet “rasa” om “aesthetic flavour, an essential element of any work of visual, literary, or performing art that can only be suggested, not described. It is a kind of contemplative abstraction in which the inwardness of human feelings suffuses the surrounding world of embodied forms. [...] The principal human feelings [...] are delight, laughter, sorrow, anger, energy, fear, disgust, heroism, and astonishment, all of which may be recast in contemplative form as the various *rasas*: erotic, comic, pathetic, furious, heroic, terrible, odious, marvelous, and quietistic. These *rasas* comprise the components of aesthetic experience.” (<https://www.britannica.com/art/rasa>; lesedato 05.05.26)
Rasa kan beskrives som en lære om de følelsene og stemningene som et verk kan skape hos publikum (Brütsch m.fl. i 2005 s. 151).

“In the twentieth century, Jerome Stolnitz (1960) emphasized this active aspect of the aesthetic attitude. According to him, one’s attitude always actively guides perception according to one’s purposes. In our normal practical attitude we perceive what is relevant to our purposes beyond the perception itself. Aesthetic perception, by contrast, is once more disinterested. It aims at the enjoyment of the experience itself, grasping its object in isolation from other things, instead of classifying or judging it.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 263-264)

Den amerikanske filosofen John Deweys “favorittbilde på en estetisk erfaring er dramaet, der de ulike delene tross store interne forskjeller forbindes til en helhet gjennom dramatisk utvikling, det vil si gjennom en sammenkjeding av varierte hendelser der vi erfarer et stoff fylt av uvisshet som beveger seg mot sin egen fullbyrdelse. Estetisk erfaring er potensiell kunst, hevder Dewey. [...] Kunst er en feiring av særlig intense livsøyeblikk. Men ettersom estetisk erfaring ikke begrenser seg til kunst, må alle distinksjoner mellom for eksempel en nyttig, teknisk erfaring, som å reparere en bruksgjenstand, en kulturell erfaring, som et utsøkt måltid, og erfaring av kunst, som en sonate, settes utenfra og historisk. Like fullt har kunstneren unike muligheter for å skape uttrykk som ivaretar den estetiske erfaringens kompleksitet og intensitet samtidig som den bidrar til mottakerens erfaringsfylde. For Dewey er målet en rikest mulig erfaring, ikke sannhet.” (Bale 2009 s. 18) I verket *Art as Experience* (1934) skriver Dewey at kunsten nyordner

ulike former (“*re-arrangement*”), omorienterer blikket (“*re-orientation*”), gir nye utkast til objekter (“*re-design*”) og bidrar til at samfunnet og selvet fornyes (“*re-make*”) (gjengitt fra Meier 1990 s. 30).

Art as Experience av Dewey “insist that art’s aim “is to serve the whole creature in his unified vitality,” a “live creature” demanding natural satisfactions (Dewey 1987: 122). This stands in sharp contrast to the extreme emphasis on disinterestedness which analytic aesthetics inherited from Kant. This emphasis goes beyond the mere Moorean [av George Edward Moore] point that beauty, like good, is a purely intrinsic value or end in itself, which can only be misconceived as a means. There is the further characterization of art as something essentially defined by its non-instrumentality and gratuitousness. [Peter Frederick] Strawson explains the impossibility of any general rules for art by defining our interest in art as totally devoid of any “interest in anything it can or should do, or that we can do with it” (Strawson 1974: 178); and Stuart Hampshire likewise tells us that “a work of art is gratuitous, something made or done gratuitously, and not in response to a problem posed” (Hampshire 1954: 161). The underlying motive for such analytic attempts to purify art from any functionality was not to denigrate it as worthlessly useless, but to place its worth apart from and above the realm of instrumental value and natural satisfactions. However noble the intention, this attitude portrayed aesthetic experience as eviscerate and socially irrelevant. No wonder many have turned to the theories of Nietzsche, Bataille and Foucault for recognition of the bodily factors and desires involved in the aesthetic, just as they turn to continental Marxian theories for greater appreciation of art’s historico-political and socioeconomic determinants and instrumental power.” (Richard Shusterman i Gaut og Lopes 2005 s. 122)

“Though no less devoted than the analysts to defending the aesthetic and to proving its infungible worth, Dewey did so by insisting on art’s great but *global* instrumental value. For anything to have human value it must in some way serve the needs, and enhance the life and development, of the human organism in coping with its environing world. The mistake of the Kantian tradition was to assume that since art had no specific, identifiable function which it could perform better than anything else, it could only be defended as being beyond use and function. Dewey’s important corrective is to argue that art’s special function and value lies not in any specialized, particular end but in satisfying the live creature in a more global way, by serving a variety of ends, and most importantly by enhancing our immediate experience, which invigorates and vitalizes us, thus aiding our achievement of whatever further ends we pursue. The work-song sung in the harvest fields not only provides the harvesters with a satisfying aesthetic experience, but its zest carries over into their work and invigorates and enhances it. The same can be said for works of high art. They are not merely a special function-class of instruments for generating aesthetic experience (as they essentially are for Beardsley (1958), the analyst closest to Dewey’s account of aesthetic value and experience); they modify and enhance perception and communication; they

energize and inspire because aesthetic experience is always spilling over and getting integrated into our other activities, enhancing and deepening them.” (Richard Shusterman i Gaut og Lopes 2005 s. 122-123)

Dewey “attributes two main characteristics to aesthetic experience, which according to him occurs not only in appreciating works of art, but also in relation to nature and in daily life. The first is unity and completeness, which together make otherwise amorphous experience into *an* experience: “that which distinguishes an experience as esthetic is conversion of resistance and tensions, of excitations that in themselves are temptations to diversion, into a movement toward an inclusive and fulfilling close” (Dewey 1958: 56). This characterization is reminiscent of Aristotle’s account of good form in tragedy as the feeling of necessity (yet surprise) for each element as experienced, with the inability to subtract any without detriment to the whole. Dewey transfers this felt unity or sense of belonging from the object to the experience of it. The second characteristic attributed by Dewey to aesthetic experience harkens more back to Kant’s account in terms of the fulfilling engagement of our faculties: “Hand and eye, when the experience is esthetic, are but instruments through which the entire live creature, moved and active throughout, operates” (ibid.: 50). [...] the focus of [Monroe] Beardsley’s theory too is aesthetic experience, and he adopts with only minor modifications and additions Dewey’s characterization (Beardsley 1981). [...] Most important for Beardsley, as for Dewey, is that aesthetic experience is unified or coherent, and complete. He analyzes coherence in terms of continuity of development, and completeness in terms of expectations being resolved or satisfied by later developments. Finally, he describes aesthetic experience as intense or concentrated. What this means is not perfectly clear: in part it consists in the exclusion of extraneous noise or distraction. But it might also suggest a secondary theme that was traced from Kant through Dewey: the full engagement of all our mental capacities, which would generate a felt intensity to experience. Skeptical attacks against these accounts of aesthetic experience have been launched explicitly by George Dickie and Eddy Zemach. Dickie (1965) questions whether experience can be complete or unified as can a work of art, and whether coherence in experience is any criterion for evaluation at all. Ordinarily we do not speak of experience as unified or complete, and Dickie holds that to do so is simply to confuse perception with its object. Seeing or hearing a unified work does not entail having a unified seeing or hearing. We do sometimes speak of coherent experience, but almost all experience is coherent in this sense except that of an insane person, or perhaps a dreamer, and so coherent experience affords no criterion of value.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 260-261)

Eddy Zemach hevder at “even if we can make sense of the notion of a complete experience, we would not describe the experience of good art works in this way, since such experience typically draws on earlier encounters with similar works and reverberates in memory, coloring later encounters with art works and other objects. According to Zemach, the experience of a work is its effects on us and there is no effect common to even great works: some arouse us and some have a calming

effect; some cheer us up and others depress, and so on. Dewey and Beardsley characterize aesthetic experience in only positive terms, but Zemach points out that we experience negative aesthetic properties as well – ugliness, dreariness and so on – so their characterization is both too narrow and has the wrong logical priority between aesthetic experience and aesthetic properties. We must analyze the former in terms of the latter, and not the reverse.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 261)

“Zemach (1997) argues that an aesthetic interest in objects is simply one interest among other possible ones, and a self-centered interest at that, aiming at one’s own enjoyment. To call only this interest ‘disinterest’ is misleading at best. In opposition to Kant’s characterization, we are interested in the real existence of the objects we perceive aesthetically. We would not enjoy a performance of an opera in the same way if we knew that the singers were only moving their lips to a recording, or if they were only life-sized holograms; similarly if members of a symphony orchestra were only soundlessly moving to computer generated tones. A reproduction of a painting does not affect us in the same way as the original, even if phenomenally indistinguishable from it. Dickie (1964) claims that the concept of disinterest represents both a confusion of the motivation for perceiving with a way of perceiving, and a trivial demand for paying attention to the aesthetic object itself. What interest motivates one to look at an object can be irrelevant to how one perceives it: a critic may be motivated primarily to write his review and earn his salary, but he may pay close attention to the aesthetic qualities of the orchestral performance because of that motivation. What attitude theorists call disinterested perception is not really a different attitude or way of perceiving or paying attention, but a freedom from distraction by personal associations, fear, economic preoccupations, daydreams, and so on.” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 264)

Ved estetisk kommunikasjon har hver detalj utsagnskraft og meningen er mangfoldig (polysemisk) (Jurt 1998).

“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)

“Simply put, beauty is the reminder that the possibilities of human life can delight rather than frighten us.” (Dennis J. Schmidt i https://brill.com/view/book/edcoll/9789047443223/Bej.9789004166257.i-334_021.xml; lesedato 04.02.22)

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.

Det greske ordet som vanligvis oversettes med “vakkert”, er “kalos”. Dette ordet betyr på gresk også “dyktig”, “edel”, “rosverdig” og (moralsk) “godt”. Det motsatte greske ordet, “aischros”, betyr ikke bare “stygt”, men også bl.a. “skammelig” (Kutschera 1988 s. 103). I Homers epos er alle viktige personer vakre, på grunn av deres karakter og herkomst. Skjønnhet var altså tett forbundet med andre egenskaper og verdier. Det vakre var ikke et autonomt virkelighetsområde, og idealet var “kalokagathia”: forbindelse mellom det vakre, edle og gode (Kutschera 1988 s. 103).

Det som har blitt kalt “det estetisk onde”, er stygt, heslig, skrekkelig, meningsløst og tilfeldig (Nieraad 1994 s. 70).

“From Pythagorean ideals, which equated beauty with order, measure, proportion, and harmony, to Epicurean beliefs that connected beauty with pleasure, the topic of beauty is, and always has been, exceedingly important to people. Even in the eras of modernism and minimalism, the fact that beauty was often regarded with immense disdain and remained at the forefront of heated debate further suggests its importance. When referring to the subject of beauty in modernist times, Alexander Alberro (2004) states in *Beauty Knows No Pain*, “Although powerful arguments contested beauty’s continued validity throughout the century, its tenacity and unrelenting appeal ensured the idea’s survival even through difficult times” (p. 37).” (Palmer 2009)

Kunsten er god ved å la skjønnheten uttrykke det sanne og sannheten uttrykke det skjønnne, som den tyske filosofen Georg Wilhelm Friedrich Hegel formulerte det på 1800-tallet (gjengitt fra Safranski 1999 s. 232). Hegel hevdet at det er i sine kunstverk at ulike folkeslag har uttrykt på rikest måte sine tanker og følelser, og at det derfor er i kunsten vi kommer nærmest hemmelighetene ved deres visdom og mysteriene i deres religion (gjengitt fra Mersch 2018 s. 46).

“[B]eauty, in Hegel’s view, is a function of the harmony of artistic form and content, and this, he argued, reached perfection in Classical art” (Alex Neill i Gaut og Lopes 2005 s. 462). Hegel kalte den greske religionen for “skjønnhetens religion” fordi det guddommelige blir karakterisert av det vakre, og skjønnhet hadde dermed en tydelig religiøs kvalitet (Kutschera 1988 s. 103).

Hegel mener at kunstens oppgave er å framstille det guddommelige, åndelige og absolutte (Kutschera 1988 s. 109). Kunst kan gi innsikt i (gjøre oss bevisste på) de mest omfattende sannhetene i tilværelsen, og Hegel mener kunst har dette til felles med filosofi og religion, men i motsetning til filosofi og religion kan kunsten gjøre

opplevelsen av disse enorme dimensjonene i tilværelsen sansbare. Hegel skiller mellom det naturskjønne og det kunsts skjønne (Kutschera 1988 s. 94).

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.

Det som ifølge Hegel “skiller kunsten fra andre handlinger, er at mennesket forholder seg til det sanselige i kunstverket som skinn, det vil si som form, farge og klang, selv om skinnet er gjenskinns og gjenklang av bevissthetens mange dyp. For det sanselige og det åndelige, form og innhold eller idé, er dypt innfiltret i hverandre i kunsten, som opphever motsetningen mellom dem. Det skjønne er “das sinnliche Scheinen der Idee”, den absolutte ideens sanselige skinnen, hevder Hegel. Men til tross for opphevingen av motsetningen mellom form og innhold, kan forholdet mellom dem variere. Slik blir kunsten noe som forandrer seg over tid. Hegel deler kunsten inn i ulike allmenne kunstformer, som han knytter til hver sin historiske periode” (Bale 2009 s. 11).

Platon idé om skjønnhet og sannhet var ikke sansebasert. I dialogen *Symposion* (på norsk oversatt som *Drikkegildet i Athen*) viser Sokrates at det er en bevegelse oppover fra kroppens sansbare skjønnhet, til handlingers skjønnhet, til erkjennelsers skjønnhet, til skjønnheten som idé (Kutschera 1988 s. 104). Skjønnheten i denne stigningen blir stadig mer åndelig. For Platon er skjønnhet glansen fra det sanne og gode, og det mennesket sanser som skjønnhet, er bare svake gjengivelser av selve ideen om skjønnhet. Opplevelsen av skjønnhet som mennesket har gjennom sine sanser, gir kun en anelse om den evige, rene skjønnhet som er ideen om skjønnhet. I dialogen *Filebos* lar riktignok Platon også gleden over det skjønne i jordelivet ha verdi (Kutschera 1988 s. 104).

Hos Platon “Beauty finds its most significant treatment in the dialogue *Symposium* [...] In Socrates’ account beauty is love’s highest object. To grasp this, we must make a Platonic metaphysical distinction between on the one hand the beauty of things and properties as they occur in the sensible world, and on the other, The Beautiful itself – as Plato calls the eternal, unchanging and divine Form of Beauty, accessible not to the senses, but only to the intellect (*Symposium* 211d). Instances of beauty in the sensible world exhibit variability or relativity: something is beautiful at one time, not at another; in one respect or relation, not in another; to one observer, not to another. The Beautiful itself lacks all such variability, it “always is and neither comes to be nor passes away, neither waxes nor wanes” (ibid.: 211a). [...] in the *Republic*, where Plato disparages “lovers of sights and sounds” (*Republic* 475d-476b) who eagerly attend arts festivals, but think there are “many beautifuls” rather than the single Form of The Beautiful that the philosopher recognizes.” (Christopher Janaway i Gaut og Lopes 2005 s. 8-9)

Platon hevdet at det er umulig for kunstnere å formidle sannhet, fordi de ifølge hans idélære kun kan lage kopier av kopier. Virkeligheten er en kopi av ideenes sanne virkelighet, og kunstnerne kopierer i sin tur virkeligheten (Gelfert 2010 s. 17). Derfor kunne det ikke være kunstnere i det Platon tenkte seg som den ideelle stat, til det var de for langt unna å bringe sannhet. Filosofen Aristoteles mente derimot at kunstnere riktignok ikke framstiller virkeligheten slik den faktisk *er* i reelle, faktiske tilfeller, men slik den *kan* være, og at kunstnere dermed står ideenes verden nærmere enn det den fysiske virkeligheten gjør.

“Western philosophy of art extends back to Plato and beyond [...] Plato, in the *Republic*, seemed to assume art and politics are intertwined, and he tried, then, to judge the merit of art at least partly in terms of its social effects and its service toward approved political ends” (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 561).

“Plato had advanced a number of charges against poetry that these Aristotelian claims rebut: that no knowledge undergirds poetry, as poets are ignorant (*Apology* 22b-c, *Ion* 534a) and reliant on inspiration (*Ion* 534b-e, *Phaedrus* 245a), and poetry propagates falsehoods (*Republic* 337-91); that poetry cannot deliver a universal statement, given that it expresses the poet’s private mind (*Protagoras* 347c-e) or represents individual dramatic characters (*Republic* 605); that poetry’s inherent idiosyncrasy makes it irrational (*Republic* 605c).” (Nickolas Pappas i Gaut og Lopes 2005 s. 16)

“Aristotle defined beauty in a teleological sense, whereas Plato defined beauty in a cosmological manner. Like Plato, Aristotle acknowledged formal perfection, such as harmony and symmetry, yet separated physical beauty from goodness” (Palmer 2009).

“A distinct tradition, stemming from Aristotle (1986), conceives of art as a craft closely tied to much else we value in other activities and human practices. The creation and reception of art is conceived of as a cultural practice that has evolved to realize, albeit peculiarly well, certain cognitive-affective values. In particular this approach is closely tied to cognitivism, the view that the primary value of art concerns the ways in which works enrich how we understand ourselves and the world. Aristotle was reacting to the notorious condemnation of art by Plato (1974). Plato held that art cultivated the baser affective aspects of our souls so overriding the proper control of reason and thus leading us away from what is true and good. Aristotle argued that art was to be highly valued as a craft and that this is so, contra aestheticism, not because the goals of art are distinct in kind from other activities, but because art can realize particularly well certain cognitive-affective ends we properly value in other activities.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 299)

“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 er 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 hæsighed eksempelvis kan indgå.

10. *Det uudsigelige budskab*. Det, vi ikke kan sætte ord på i forhold til det enkelte værk. Det er ifølge Favrholdt særligt tilfældet for kunstværker, der har scoret højt på de foregående parametre. (Favrholdt 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 Favrholdt 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 Favrholdts bud på, hvordan vi kan tale mere kvalificeret om, hvad der er kunstnerisk kvalitet.” (Rasmussen 2016 s. 89-90)

“The assumption underlying every philosophy of art is the existence of some *common nature* present in all the arts, despite their differences in form and content; something the *same* in painting and sculpture; in poetry and drama; in music and architecture. Every single work of art, it is admitted, has a unique flavour, a *je ne sais quoi* [jeg vet ikke hva] which makes it incomparable with every other work; nevertheless, there is some mark or set of marks which, if it applies to any work of art, applies to *all* works of art, *and to nothing else* – a common denominator, so to say, which constitutes the definition of art, and serves to separate the field of art from other fields of human culture.” (De Witt H. Parker sitert fra <https://www.jstor.org/stable/pdf/2251530.pdf>; lesedato 23.04.25)

“It is the compulsion to reduce the complexity of aesthetic concepts to simplicity, neatness, and order that moves the aesthetician to make his first mistake, to ask ‘What is Art?’ and to expect to find an answer like the answer that can be given to ‘What is helium?’ [...] To put it dogmatically, there is no such thing as *the* Aesthetic Experience; different sorts of experiences are properly referred to as aesthetic. [...] We can and do praise works of art, as works of art, whatever the force of that is, for a variety of reasons, and not always the same variety. [...] Different works of art are, or may be, praiseworthy or blameworthy for different reasons, and not always the same reasons. A quality that is praiseworthy in one painting may be blameworthy in another; realism is not always a virtue, but this

does not mean that it is not sometimes a virtue. [...] There is no one problem being solved or question answered by all poems, all pictures, all symphonies, let alone all works of art. If we set a number of people to doing the same thing, we can rate them on how well they do it. We have, or can frame, a criterion. But not all artists are doing the same thing – solving the same problem, answering the same question, playing the same game, running the same race. Some of them may be, we do group artists together by ‘schools’, and in other ways, to indicate precisely this kind of similarity; but only in so far as they are does it make sense to compare and appraise them on the same points. [...] there is a large variety of reasons offerable for a work of art’s being a good or bad work of art. [...] What one age looks for in painting or in literature, another age may neglect. What one group demands, another forbids. [...] El Greco’s or Shakespeare’s reputation has not always been what it is, and no one should be surprised if it should change in the future. [...] the needs and interests that art gratifies are different from time to time and, to a lesser extent perhaps, from person to person. But as the needs and interests vary, so also will the criteria and the weight we place on them. This is a vicious relativism only to those who are morally disposed to insist on the uniformity of taste. [...] Although the definitions of the aestheticians are useless for the role usually assigned to them, we must not ignore the live purpose they frequently serve as slogans in the effort to change taste and as instruments for opening up new avenues of appreciation. [...] If the search for the common denominator of all works of art is abandoned, abandoned with it must be the attempt to derive the criteria of critical appreciation and appraisal from the nature of art.” (William E. Kennick i <https://www.jstor.org/stable/pdf/2251530.pdf>; lesedato 23.04.25)

“Berys Gaut (2000) has suggested that something is art if it meets a sufficient number of art-relevant criteria, none of which is necessarily satisfied by all works of art. Gaut proposes this view as supporting the cause of anti-essentialism because he believes there will be very many ways different works qualify as art. In this he differs from some other proponents of the view who see this ‘cluster’ approach as compatible with giving a disjunctive definition for art.” (Stephen Davies i Gaut og Lopes 2005 s. 229)

“In the generations that have followed the Second World War, humanistic scholarship has tended to emphasize the cultural context of all human activities. This has meant that in aesthetics, as much as in popular ethics and social theory, relativism has become a dominant orthodoxy: aesthetic values were understood as having their reality only relative to local cultural and historical conditions. A good work of art was therefore ‘good’ only in a specific culture; cross-cultural standards were thought impossible to ascertain. A dismissive attitude toward universal values in art has been bolstered by countless anecdotes seeming to illustrate the cross-cultural unintelligibility of the arts. One such oft-repeated story concerns the Indian sitarist who, performing before a naive Western audience, was vigorously applauded when he had finished tuning his instrument.” (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 288)

“The rejection of universalism, and with it the acceptance of culture as the ultimate determinant of aesthetic value, has also been seen by relativists as a way to oppose the notion of a European superiority in cultural value. Aesthetic relativism, although adopted with the best of intentions, has blinded investigators to the elements arts have in common worldwide. Not every putative cross-cultural misunderstanding can be turned into a general denial of the possibility of universal aesthetic values. It is important to note how remarkably well the arts travel outside their home cultures. [...] And even Indian music itself, while it sounds initially strange to the Western ear, can be shown to rely on rhythmic pulse and acceleration, repetition, variation and surprise, as well as modulation and divinely sweet melody: in fact all the same devices found in Western music. [...] the arts travel across cultural boundaries as well as they do because they are rooted in our common humanity.” (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 289)

Den amerikanske filosofen George Dickie hevder i boka *The Art Circle* (1984) at “hvorvidt noe kan klassifiseres som et kunstverk, avgjøres ut fra den posisjon det har innenfor en etablert praksis som kan kalles kunstverdenen. Det ramme- eller nettverk kunstverket befinner seg innenfor, kaller han kunsten som institusjon. For at noe skal være et kunstverk, må det anerkjennes som sådant av institusjonen. Tar vi et litterært verk som eksempel, utgjøres institusjonen av hele det nettverket av forfattere, forlag (med alle deres funksjoner fra manusvask til markedsføring), bokhandlere, bokklubber, lesere, anmeldere, litteraturfestivaler, litterære priser og så videre. Det har vært hevdet at de avantgardebevegelsene som gjorde seg gjeldende særlig i Europa, men òg i verden for øvrig, under og omkring de to verdenskrigene, hadde som sitt prosjekt å gjøre opprør mot en kunstinstitusjon som ble oppfattet som livsfjern og selvopptatt. For Dickie er kunstneren og publikum de to rollene som utgjør et minimum for at vi skal kunne snakke om en kunstinstitusjon. Kunstneren må knytte oppmerksomhet til at dette er kunst, og hun eller han må kunne bruke teknikker til iverksettelse av kunsten. Tilsvarende må publikum ha bevissthet om at noe er kunst, og de må ha evner og sensibilitet som gjør at de kan oppfatte noe som kunst.” (Bale 2009 s. 19-20)

“[T]he institutional theory of art developed by Dickie (1974) focuses on the audience [...] those who constitute the artworld. It is generally agreed that such a view is inadequate because it leaves out the importance of the work itself, treating ‘art’ only as an honorific title conveyed by a certain institution.” (Thomas E. Wartenberg i Gaut og Lopes 2005 s. 156-157)

“Most definitions proposed in the latter part of the twentieth century identify complex relational properties as essential to art’s character. One convenient classification divides recent definitions into functional and procedural ones. Functionalists argue that art is designed to serve a purpose, and something is an art work only if it succeeds in achieving the objective for which we have art. Functionalists can and do differ over art’s goal, but a common line suggests that its

function is to provide a pleasurable aesthetic experience. By contrast, proceduralists hold that something becomes an art work only if it is made according to the appropriate process or formula, regardless of how well it serves the point of art. Art might have been functional at the outset, but subsequent history shows that the concept operates procedurally. [...] The following, which is defended by Monroe C. Beardsley (1982), is a functionalist definition: an art work is either an arrangement of conditions intended to be capable of affording an aesthetic experience valuable for its marked aesthetic character, or (incidentally) an arrangement belonging to a class or type of arrangement that is typically intended to have this capacity. [...] The most famous example of a procedural definition is the ‘institutional’ account offered by George Dickie. [...] the revised definition proposed by Dickie in 1984: first, an artist is a person who participates with understanding in the making of an art work; second, a work of art is an artifact of a kind created to be presented to an Artworld public; third, a public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them; fourth, the Artworld is the totality of all Artworld systems; and finally, an Artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an Artworld public. The “Artworld” is the historical and social setting constituted by the changing practices and conventions of art, the heritage of works, the intentions of artists, the writings of critics, and so forth. Notice that Dickie’s later definition is circular, which is thought usually to be a fault in a definition, but which he regards as an accurate reflection of art’s inflected nature.” (Stephen Davies i Gaut og Lopes 2005 s. 229-230)

“[I]t could be that something is an art work only if it satisfies both the functional and the procedural requirements. [...] One reason why the standing of art works such as Marcel Duchamp’s ready-mades is so hotly disputed is because they challenge deeply rooted assumptions about art’s nature and purpose. And one reason why they are accepted as art is that they satisfy the ‘institutional’ requirements. For instance, they are created by an established artist, presented along with other art works, discussed by art historians, and so on. [...] functionalism does not readily encompass works that are plainly expected to perform social, ritual or didactic functions, as against aesthetic ones, as is so for much non-Western and popular art.” (Stephen Davies i Gaut og Lopes 2005 s. 231)

“Arthur C. Danto (1973) has argued that a piece cannot become art unless there is a place prepared for it within the Artworld in consequence of the prior history of art production, both generally and by the given artist. Picasso could make an art work by painting his tie, but Cezanne would not have succeeded in creating an art work had he produced an identical object. [...] Most historically reflexive theories are too parochial in that they proceed as if there is only one Artworld, by focusing narrowly on the Western context in which ‘high’ art is made while ignoring ‘low’ art and non-Western art.” (Stephen Davies i Gaut og Lopes 2005 s. 231 og 233)

“Of course, not everyone accepts the aesthetic criterion for art. In *The Transfiguration of the Commonplace*, for example, Arthur Danto suggests that part of what makes something an artwork rather than what Danto calls “a mere thing” is its semantic character: the possibility and necessity of interpreting the work, of offering a theory as to what it is about, what its subject is. This interpretation, moreover, is motivated and made possible by the practices of the art world and must make sense within their context. For Danto, art theory “detaches objects from the real world and makes them part of a different world, an art world, a world of interpreted things.” It is not enough, then, that an artifact exhibit a pleasing array of forms or colors suitable for aesthetic contemplation. The artifact must be *about* these forms and colors, or emotions, or politics, or art (or something). As a descriptive definition of art, Danto’s proposal is controversial; like so many others, it may well be a normative one in disguise, prescribing what art *ought* to be rather than describing what it is.” (Markowitz 1994)

For den amerikanske filosofen Nelson Goodman “what matters aesthetically is not what the object is but how it functions in dynamic experience. He therefore advocates that we replace the question “what is art?” with the question “when is art?” [...] Goodman argues that something can be a work of art in one context and not in another. We should ask not ‘what is art?’ but ‘when is art?’ ” (Gaut og Lopes 2005 s. 128 og 194)

“For Goodman, the value of art is essentially cognitive. Art invokes the “use of symbols beyond immediate need” and the purpose of art is *understanding* (Goodman 1968: 258). What about the ancient idea that the arts have some special connection with the emotions? Goodman responds that in our experience of the arts, even the emotions have a cognitive function, helping us to detect subtleties in what a work exemplifies, expresses and possesses.” (Jenifer Robinson i Gaut og Lopes 2005 s. 195)

“When we interpret works of art and literature we are seeking to understand or to appreciate them, or to improve on our current level of understanding or appreciation. We do this by attempting to discover or, at least, ascribe on *some* basis, a meaning in or to the work in question, or to determine what significance the work has for us.” (Robert Stecker i Gaut og Lopes 2005 s. 321)

“A sharp division between the purely aesthetic value of a work and the nature of the experience afforded in terms of its emotional depth or cognitive understanding looks difficult to maintain. A work may be aesthetically appealing, artfully contrived and thus absorbing. If a work is exceptionally absorbing and artful in its construction, it may well be great art, for not all great art is serious or profound in terms of its content or emotional resonance. But, importantly, where a work is properly deemed profound we consider it to be a virtue of the work as art. No doubt this pertains more particularly to representational or narrative art. For what matters in such art forms is that the imaginative experience is not merely aesthetically

appealing, but enlightens or deepens our understanding of the kinds of characters and states of affairs represented. Thus the artistry and appeal of the narrowly aesthetic features of two works may be the same, and yet where one is merely absorbing and the other cultivates genuine insight, we naturally consider the latter to be better as art. This leads on to another worry concerning the putatively sharp separation between high art and mass culture, for such a strict divide is out of step with the actual development of art. Far from being independent of non-aesthetic purposes, art has typically been produced to serve a variety of purposes, whether the form of patronage be religious, public, private or commercial. The flattery of patrons, provision of propaganda and focus on material reward that were the purposes of the work of Joshua Reynolds, Eisenstein and Hollywood respectively, did not preclude them from producing great art. Whether a work of art is produced or not need not depend upon whether the primary purpose of creation is the promotion of artistically worked aesthetic features or the promotion of moral insight, religious worship or the provision of housing for Lloyd's insurance underwriters." (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 298-299)

"What is distinctive of art is that its physical materials, conventions, genres, artistic styles and forms are developed in order to vivify, guide and prescribe our imaginings about the world of appearances, characters, situations and aspects of the world. Hence art can inform and enlighten us about different ways we may understand the world. Our cognitively rich, vivid and novel experiences with art works may show us distinct perspectives upon others and the world. So art may expand our cognitive horizons in ways we otherwise would not have realized: art may enable us to see our world in new ways." (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 300)

Det har blitt reist tvil om "whether cognitivism could adequately capture the value of art as a whole, for the point of many works we value is not to tell us anything about the world or deepen our understanding of it. Still-life studies, portraits, abstract visual art, certain kinds of sculpture and pure music do not obviously have any significant cognitive content at all, and yet we may appreciate many instances of them as great art: something cognitivism is unable to account for. [...] apparently contentless abstract art, pure music or sculpture may be expressive or concern fundamental ways in which we perceive the world." (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 302)

"A cognitivist may respond, with Bernard Harrison (1991), that truth is irrelevant. What matters is whether the understanding prescribed by the work is interesting, complex and expands our imaginative horizons. These are the cognitive virtues proper to art, since they pertain to vivifying imaginative possibilities: and whether such possibilities are true or not is neither here nor there, since that is a matter for whichever discourse the envisaged possibilities are properly assessed within. A slightly stronger retort, as articulated by Gordon Graham (1997), involves the claim that truth as such does matter, but truth is only one of many cognitive virtues. After

all, something may be true but banal. There is a range of cognitive virtues – profundity, insight, complexity, interest, coherence, consistency, truth to life – and it is in terms of all of these that the value of a work is assessed. Hence, on either the weaker or the stronger retort, a work may have many cognitive virtues and be valued as such even where the possibilities envisaged are ultimately adjudged to be interestingly false. An atheist may still appreciate [Evelyn Waugh's “katolske” roman] *Brideshead Revisited* as good art – while, on the stronger claim, possibly judging it to be defective to the extent that it commends that which, s/he holds, in the last analysis, should be condemned as false.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 303)

“Aestheticism speaks particularly to forms such as abstract art or pure music, while cognitivism most obviously applies to representational art. Conversely, one of aestheticism's virtues is its emphasis upon the importance of artistry in representational cases, whereas cognitivism has the virtue of stressing ways in which abstract art or pure music sometimes do have cognitive content.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 303-304)

Robert Stecker er en amerikansk filosof som har skrevet mye om estetikk. “Stecker dissociates his own view from some elements that went along with traditional versions of functionalism. The more significant functions of art are experience-causing ones, but the relevant experiences may be cognitive, or emotion-centered, or interpretation-centered, not solely aesthetic. Moreover, he denies both that aesthetic experience must be founded solely on perception and that it must be ‘disinterested.’ He does not think that only *sensuous* features of art works are relevant to their power to provide aesthetic experience, and he allows that an interest in an item's practical utility could be compatible with a concern with its art-relevant features. [...] it surely is an improvement to recognize that the function of art is not singular and unchanging” (Stephen Davies i Gaut og Lopes 2005 s. 236).

“[A]esthetic expression aims to communicate notions, subtleties, complexities, which have not yet been formulated, and, therefore, as soon as an aesthetic order comes to be generally perceived as a code (as a way of expressing notions which have already been formulated), then works of art tend to move beyond this code while exploring its possible mutations and extensions. ... Much of the interest of works of art lies in the ways in which they explore and modify the codes which they seem to be using.” (Jonathan Culler sitert fra Hebdige 1993 s. 129)

I artikkelen “The End of Aesthetic Experience” (1999) av den amerikanske filosofen Richard Shusterman vektlegger han “four dimensions that are central to the tradition of the concept [of aesthetic experience]:

1. Its evaluative dimension: The aesthetic experience is essentially valuable and pleasurable.

2. Its phenomenological dimension: The aesthetic experience is something vividly felt and subjectively savoured, affectively absorbing us and focusing our attention on its immediate presence and thus standing out from the ordinary flow of routine experience.
3. Its semantic dimension: The aesthetic experience is a meaningful experience, not mere sensation.
4. Its demarcational-definitional dimension: The aesthetic experience is a distinctive experience closely identified with the distinction of fine art and representing a defining aim of art.

[...] following from Shusterman, one can say that the aesthetic experience is a broad concept that psychologically implicates emotional and cognitive, sensory and reflective processes, and temporally embraces the notions of having an experience and of being experienced – both the immediate event and the reflection that an experience creates in the subject.” (Gitte Balling i Rothbauer, Skjerdingsstad m.fl. 2016 s. 40)

“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. Feiblemans 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 Feiblemans 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)

Den engelske litteraturforskeren Ivor Armstrong Richards hevdet at verdien av et kunstverk kan avgjøres av om det uttrykker verdifulle erfaringer som mennesker kan oppleve med følelsene. Det beste er når kunstverket lar mange ulike erfaringer være i likevekt (gjengitt fra Kutschera 1988 s. 116). For Richards er estetikken en del av psykologien.

“Våre erfaringer er i en bestemt forstand åpne, og går aldri helt opp i de konstruksjoner av kulturell art som de kommer til uttrykk i, om det nå er dagligspråket, kunsten eller vitenskapen som er medium for våre erfaringskonstruksjoner. Derfor kan den estetiske erfaring bidra både til å kaste lys over selve kvaliteten av våre erfaringer som mennesker i et kulturelt fellesskap, og til å bryte opp de forhåndsskjematiskeringer av individuell erfaring som et kulturelt fellesskap nødvendigvis også må innebære. Slik sett er den estetiske erfaring ikke noen privilegert eller overordnet form for erfaring. Den estetiske erfaring finner sted innenfor et almen-menneskelig erfaringsregister, samtidig som den viser at dette er et register som verken har en fullstendig fastlagt form, eller er noe vi har full oversikt over.” (Pålshaugen 1994 s. 11)

“Produkter som vurderes i forhold til en estetisk dimensjon kan vurderes etter følgende momenter:

- Forholdet mellom originalitet og nyskaping, og mellom reproduksjon og etterligning.
- Forhold mellom helheten og detaljene
- Forhold mellom helhet og proporsjonene
- Forhold mellom budskap og symbol
- Forhold mellom funksjon og utforming
- Forhold mellom kulturelt uttrykk og design
- Materialets egnethet i forhold til teknikk
- Utført arbeid, presentasjon”

(Inger Marie Søyland i <https://web.archive.org/web/20070930225107/http://www.est.hio.no/evu/fagstoff/h797/estetikk.htm>; lesedato 15.12.20)

Mens en håndverker står i en tradisjon for etterligning, er kunstnerens oppgave å skape noe nytt og enestående (Sylvia M. T. A. Fruhmann i <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/224290>; lesedato 13.03.26).

Platon vektla at skjønnhet kommer fram gjennom enhet, proporsjon, symmetrier og annen harmoni, og fra Aristoteles stammer ideen om det skjønnne som enhet i mangfoldighet (Kutschera 1988 s. 96). Aristoteles “says that beauty is based on unity in variety [...] Coleridge when he says that “The Beautiful, contemplated in its essentials, that is, in *kind* and not in *degree*, is that in which the *many*, still seen as many becomes one,” and that a work of art is “rich in proportion to the variety of parts which it holds in unity.” ” (Wimsatt 1967 s. 81)

Den irske filosofen Francis Hutcheson brukte i *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (1725) “unity-in-variety” og “uniformity amidst variety” som et kriterium for at noe kan være vakkert (Nickolas Pappas i Gaut og Lopes 2005 s. 25 og 43). Ifølge Hutcheson “the perception of unity in variety gives rise to the idea of beauty, which in its turn always gives rise to pleasure” (<https://www.jstor.org/stable/pdf/430971.pdf>; lesedato 07.04.26) “Hutcheson’s notions of uniformity and variety, therefore, are somewhat non-standard: for ‘uniformity’ he sometimes substitutes ‘order’ and ‘regularity’ and he seems generally to regard ‘variety’ as synonymous with ‘complexity’ (ibid.: e.g. sect. VI, arts. V-IX). Thus Hutcheson’s thesis, roughly speaking, is that objects give rise to the pleasure of beauty to the degree they possess complex order.” (James Shelley i Gaut og Lopes 2005 s. 46)

Ifølge den amerikanske filosofen Nelson Goodman er dette egenskaper ved vellykkete kunstverk: enhet, enkelhet, kraft og betydningsfullhet (gjengitt fra <https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/224290>; lesedato 13.03.26). Andre legger mindre vekt på enkelhet og mer på kompleksitet. “Hemmeligheten ved stor kunst synes å være den gylne middelvei mellom orden og kompleksitet.” (Gelfert 1990 s. 171)

“[T]he aesthetic value of an art work, by virtue of the interrelations between its formal aspects and thematic content, inheres in its unity, complexity and intensity. Thus, Peter Lamarque and Stein Olsen argue (1994), we must keep distinct the cognitive, fictive and aesthetic aspects of a work. We derive pleasure from attending to how artfully the content of a work is conveyed. The content of a work is relevant to a work’s value as art, but only as an indirect side effect. As such, the message of a work or what it represents is irrelevant to the value of a work as art. Sophisticated aestheticism holds that a work’s content is relevant to its value as art if and only if the content promotes or hinders the attainment of aesthetic virtues, such as coherence, complexity, intensity or quality of development, by the work’s aesthetic aspect.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 297)

Det er stor uenighet om hvilke fenomener som er mest estetisk vakre. Noen vil likevel være enig i at symmetriske bilder er vakrere enn usymmetriske, slik at det i sirklene nedenfor er den mest estetisk tiltalende sirkelen lengst til høyre:



En oversiktlig struktur bidrar til en harmonisk estetisk opplevelse, og mennesker oppfatter struktur lettere når noe er symmetrisk, hierarkisk ordnet og i likevekt (selv om det rommer motsetninger) (Kutschera 1988 s. 97). Men: “There is no obvious objective property that can be correlated with all instances of aesthetic appreciation, and though theorists have proposed such qualities as ‘harmony’ or ‘balance’ to account for good aesthetic character, these fit only certain works and by no means exhaust the range of artforms that are valued for their beauty, profundity, insight or accomplishment. Nor do they adequately account for the aesthetic enjoyment of nature or other objects that are not works of art.” (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 268)

Den britiske kunsthistorikeren Ernst Gombrich skrev om en av sine bøker: “I remember how, when I read the proofs of my ‘Story of Art’, I discovered to my mortification that I had said of nearly every work of art I particularly admired that it formed a ‘harmonious whole’.” (sitert fra Nieraad 1994 s. 28)

“One can ask whether it is possible to design a formal aesthetic evaluation apparatus for a certain class of objects, valid without regard to artistic style paradigms. Is there anything such as an “absolute art measure”? Can art be appraised on a set of accurate rules? Initial answer to this problem was given in the first half of the twentieth century by a mathematician George D. Birkhoff, who proposed his aesthetic measure theory binding the aesthetic perception with two criteria: order and complexity. In case of visual arts, *order* O depends on geometrical relations among identifiable segments of an evaluated object (e.g. curves or planes). Attributes such as symmetry and balance are considered to be relevant for intense aesthetic perception. *Complexity* C is “the number of localities our sight will spontaneously rest on”. According to Birkhoff, complexity negatively effects overall aesthetic measure since complex objects tend to deflect onlooker’s contemplation. *Birkhoff’s aesthetic measure* M is then defined as a division of order and complexity: $M = O/C$ ” (Tomáš Staudek i <https://www.fi.muni.cz/reports/files/older/FIMU-RS-99-06.pdf>; lesedato 05.05.26) “Birkhoff’s formula states that the aesthetic measure (M) of an object is equal to its orderliness (O) divided by its complexity (C). M was calculated for groups of polygons, vases, poetry, harmony, and melody, and then compared with the ranking of these objects by trained and

untrained observers. The correlations vary for the different classes of art objects” (<https://psycnet.apa.org/record/1938-01510-001>; lesedato 05.05.26).

En svakhet ved Birkhoffs formel er at ekstremt stor orden og lav kompleksitet skulle tilsi høy estetisk virkning, mens det i virkeligheten snarere innebærer kjedsomhet (Gelfert 1990 s. 172).

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 1876 skrev den russiske forfatteren Lev Tolstoj “to his close personal friend the philosopher and literary critic Nikolai Strakhov: “For art criticism we need people who would show the senselessness of looking for ideas in a work of art, but who instead would continually guide readers in that endless labyrinth of linkages that makes up the stuff of art, and bring them to the laws that serve as the foundation for those linkages.” Even in a career as varied as Tolstoy’s, these words are perhaps the best single expression of the writer’s lifelong artistic and philosophical credo. Tolstoy had a fundamental belief in the wholeness of the universe and in art’s unique capacity to capture that wholeness. In our postmodernist climate, these beliefs will strike many as both naive and passé.” (Adrew D. Kaufman i http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/23237/1/Kaufman_Artist_Critic.pdf; lesedato 02.10.23)

I forordet til boka *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877) skrev den engelske forfatteren og litteraturkritikeren Walter Pater: “Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract but in the most concrete terms possible, to find not its universal formula, but the formula which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.” (sitert fra Bohrer 1983 s. 61)

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/glossary> 2004/aesthetics.htm; lesedato 03.10.16)

“The autonomist Monroe Beardsley discusses Ezra Pound’s *Cantos*, some passages of which are anti-Semitic, others of which denounce usury. Both views are false and ethically flawed, but Beardsley holds that only the anti-Semitic passages are

aesthetically flawed, because they express anti-Semitism in a cheap and vulgar, insensitive and imperceptive way, whereas the anti-usury views are expressed in a serious tone with rough and strong images and are related to the complexities of things (Beardsley 1981: 427-8). It is the aesthetic manner of expression, in short, that matters aesthetically, not the morality or truth of the attitudes expressed. [...] In condemning an anti-Semitic passage in Pound's *Cantos* he says that "its tone is insensitive and imperceptive" (Beardsley 1981: 428). Beardsley's aesthetic evaluation of the passage is purportedly non-ethical. But can one really understand his words in a non-ethical sense? What would be a sensitive presentation of an anti-Semitic view? Even formalists find it hard to embrace autonomism when it comes down to detailed criticism." (Berys Gaut i Gaut og Lopes 2005 s. 433 og 435)

"The main support for autonomism has come from formalists such as Beardsley and Clive Bell; and formalists generally have held there to be an aesthetic attitude, an attitude we adopt when we assess artworks aesthetically. If this attitude were insensitive to moral considerations, autonomism would be established. Many aestheticians have been skeptical about the existence of an aesthetic attitude; but let us suppose that it exists. Is it insensitive to moral considerations? The aesthetic attitude is sometimes defined in terms of detachment or disengagement from practical concerns, being an attitude of pure contemplation towards the aesthetic object (the idea derives from the Kantian notion of disinterest). However, even if one accepted this disputable characterization, it would not follow that moral considerations played no role in aesthetic assessment." (Berys Gaut i Gaut og Lopes 2005 s. 434)

"One of the commonest beliefs about art is that it is essentially a form of expression, and what is more, the expression of feeling. This view is so common that it is often simply assumed to be true by students, critics and artists themselves, even very great ones. Thus Tolstoy in *What is Art?* asserts that "art is a human activity consisting in this, that one man consciously by means of certain external signs, hands on to others feelings he has lived through, and that others are infected by these feelings and also experience them" (Tolstoy 1930: 123). Putting the view even more starkly we may say that artists are people inspired by emotional experiences, who use their skill with words, paint, music, marble, movement and so on to embody their emotions in a work of art, with a view to stimulating the same emotion in an audience. [...] the distinction between 'being an expression of' and 'being expressive of' is specially important. Some writers sympathetic to expressivism have argued that the errors in the commonplace theory arise from a confusion between the two. 'Being an expression of emotion' implies that there is someone whose expression it is. 'Being expressive of' does not imply any possessor, either artist or audience. To replace the first with the second, therefore, seems a good way to maintain the expressivist's main claim, while avoiding any false psychologism about artists and audiences." (Gordon Graham i Gaut og Lopes 2005 s. 133 og 141)

På 1700-tallet David Hume “stated, “Beauty is no quality in things themselves. It exists merely in the mind which contemplates them” (Hume, 1987, “Essay XXIII,” para. 8). [...] Hume believed it was natural to seek a standard of taste, but acknowledged that there will always be areas within which preference will differ due to culture, age, and similar factors. [...] Ultimately, he suggested that there is no objective standard by which such differences can be rationally resolved” (Palmer 2009).

“Francis Hutcheson and David Hume both found ways of suggesting that, while judgments of taste may be subjective, some judgments are better than others: there are standards. They granted that there are differences among us in our natural endowment – acute versus deficient eyesight, for example – and we may be influenced by our education, customs, and training. True critics for Hume are those who have “[s]trong sense, united to delicate sentiment, improved by practice, perfected by comparison, and cleared of all prejudice”” (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 566).

“Taste describes a disposition to take pleasure in (respond positively to) certain objects and works of art, as well as the ability to discern and assess aesthetic qualities. But there can be considerable disparity between the pleasure that art delivers, especially the immediate pleasure, and art’s recognized merit.” (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 275)

David Hume “makes central use of the idea that taste in art is developed in ways rather similar to taste for food or drink. He regards the recognition of value qualities in objects to be a function of the pleasure and pain responses of perceivers, and the similar constitution of all human beings furnishes the grounds for agreement about matters of value. To function properly, the evaluative sentiments must be in good working order. Just as a person with a bad cold is not in a position to assess the qualities of a meal, so an inexperienced and naive person is not well situated to judge the qualities of art.” (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 270-271)

“With practice and education, nearly everyone is capable of developing a degree of delicacy of taste, for Hume is confident that psychological and dispositional constitutions of all people are as reliably similar as the morphological constancies that govern normally functioning senses. And even those who fail at delicacy can recognize the good taste of critics of finer discernment. Indeed, the ultimate standard of taste in Hume’s mind must be the body of sophisticated judges, whose opinions converge over time in agreement about the works of art that most repay attention and deliver the highest degree of appreciation. Exactly what qualities the delicate taste discerns is a question Hume declined to answer. Unlike many of his contemporaries, who speculated that ‘uniformity amidst variety’ (Francis Hutcheson) or a ‘line of grace’ (William Hogarth) might underlie all perceptions of beauty, Hume recognized that the diversity of objects that reward aesthetic

attention is too heterogeneous to be reducible to a formula. He never fastens upon any particular objective qualities that correlate with the experience of beauty, preferring to let the verdict of history advance supreme examples of the best art to whet and hone the delicate taste of critics and to perpetuate traditions of good taste. One of the chief means by which one can develop the delicacy of one's own aesthetic taste is to practice enjoying the great works of art that have already achieved recognition and withstood the test of time." (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 271)

"Popular and public art is sometimes actually suppressed if it appears to violate norms of taste. These activities suggest that 'taste' labels a set of preferences and dispositions that admit shared social standards and public criticism. At the same time, as the saying goes, 'there is no accounting for taste.' Aesthetic responses are also understood as immediate and powerful reactions that are not wholly the result of deliberation or choice. Just as a love of chocolate seems immune to persuasion, taste for decoration, music, movies or other art seems in part to be dependent upon an individual's psychological make-up and personality. How can both these ways of thinking be sound? This question generates what philosophers of earlier times called the 'problem of taste,' for aesthetics has always harbored an uneasy tension between the necessity of critical standards for judging art works and the fact that those standards rely upon the subjective responses of the individuals appreciating art, which are notoriously variable." (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 267)

"The very popularity of certain types of art (some kinds of movies and music, for example – sometimes called 'mass' art) may seem to be evidence for the absence of aesthetic quality. This ironically splits actual aesthetic pleasure from the idea of the best aesthetic taste. Suspicions leading in this direction have led some theorists to the conclusion that the very idea of taste is more of a social than an aesthetic category, that the elite of any society more or less impose their mandarin tastes on the public, which dutifully acknowledges the superiority of the objects of elite preference while pursuing their own more swinish and amusing tastes. Perhaps the most well-known of such approaches is represented by the French sociologist Pierre Bourdieu (1979), who argues that aesthetic preferences are the product of class distinctions rather than the recognition of standards of quality. While Bourdieu's chief goal is to underscore the class determinants of aesthetic distinctions, his study also revives attention to the sense metaphor. While some seek to include food and drink as legitimate objects of aesthetic appreciation, thereby lifting literal taste to an aesthetic status, Bourdieu argues the converse: different eating habits, which divide people by class and occupation, in fact represent the only manifestation of real taste. The idea of aesthetic taste is social imposition in disguise." (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 275)

"[T]wo artists, Vitaly Komar and Alexander Melamid, gained financial backing to conduct an extensive, systematic poll of the art preferences of people of ten

different countries in Europe, Asia, Africa and the Americas (Wypijewski 1997). Their poll recorded surprisingly uniform interests in the pictorial content of art worldwide. The most favored color was blue, followed by green. Generally, people expressed a liking for realistic, representative painting, with water, trees and shrubbery, human figures (women and children preferred, or historical figures) and animals, especially large mammals, both wild and domestic. Komar and Melamid used the poll findings as the basis for producing paintings: an *America's Most Wanted* painting and one for each of the nine other countries. The works had obvious tongue-in-cheek elements (the American painting showed children, George Washington and a hippo beside a lake), but they were accurately in line with the poll results, tending to resemble each other, and moreover to resemble much standard calendar art, photographic or painted, of outdoor scenes.” (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 284)

“In particular, style seems to play *identificatory, interpretive, evaluative* and *explanatory* roles in our artistic practices. [...] legitimate general stylistic attribution may be underwritten by the shared norms that govern the art-making practices of particular groups. General style categories may, then, be socially real and hence serve explanatory functions.” (Aaron Meskin i Gaut og Lopes 2005 s. 489 og 495)

Det er stor uenighet om hvor allmenn opplevelsen av det vakre kan være. Ulike posisjoner er: “vakkert er det som *jeg* liker” (individuell subjektivism), “vakkert er det som *de fleste* liker” (det allmenne) og “vakkert er det som *ekspert*er liker” (elitisme) (Kutschera 1988 s. 125).

Britten Anthony Ashley Cooper, bedre kjent under adelsnavnet Shaftesbury, representerte på 1700-tallet det som har blitt kalt “elitær subjektivism” innen kunstteori (Kutschera 1988 s. 131). Han vektla at god smak innen kunst ikke er medfødt, men krever bred erfaring, kunnskaper, oppdragelse og øvelse. Bare personer som har en slik bakgrunn kan vurdere kunstnerisk kvalitet på et tillitsvekkende grunnlag. Filosofen David Hume, med *On the Standard of Taste* (1742), er også kjent for sin elitære subjektivism (Kutschera 1988 s. 131). Estetisk sensibilitet krever erfaring og utdanning. Slike personer kan ifølge Hume skille mellom forskjellige grader av og former for skjønnhet, og gjennomskuer det som kun overflatisk er vakkert. Disse personene har en utmerket “standard of taste”, en nyansert og balansert smak. Denne smaken er mindre subjektiv enn hos vanlige folk, selv om det alltid vil være noe subjektivt i en kvalitetsvurdering. Særlig når erfarne kunstekspert er enige, må det tillegges stor vekt.

Sentrale verk om estetikk på 1700-tallet i Storbritannia og Irland er “Joseph Addison’s papers on “Good Taste” and “The Pleasures of the Imagination” from the *Spectator* (1712), Francis Hutcheson’s *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (1725), David Hume’s “Of the Standard of Taste” (1757), Edmund Burke’s *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the*

Sublime and Beautiful (1757/1759), Alexander Gerard's *An Essay on Taste* (1759), Lord Kames's *Elements of Criticism* (1762), and Archibald Alison's *Essays on the Nature and Principles of Taste* (1790)" (James Shelley i Gaut og Lopes 2005 s. 42).

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). En estetisk opplevelse krever en type oppmerksomhet, et spesielt blikk (eller lytting), og ligger ikke primært i selve objektet som kalles et kunstverk (Caune 1997 s. 34).

"There is a hint of egalitarianism in the suggestion that the aesthetic attitude can be turned on any object. Humble objects of domestic decoration may be its focus. High art does not necessarily compel its exercise. The distinctions between art and craft, high and low art have no immediacy in these theories' accounts of value. Aesthetic value depends upon a subjective change, a shift in *consciousness*, and that shift scatters all traces of these traditional – and some would say oppressive – intellectual categories and classifications. All considerations of use or uselessness are likewise supposed to slip away in distinctively aesthetic perception." (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 563)

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). I renessansen og barokken ble den gotiske kunsten oppfattet som barbarisk, under klassisismen ble barokkens kunst oppfattet som svulstig, under romantikken ble klassisistiske verk kritisert for å være sterile, og realistene på 1800-tallet mislikte den romantiske kunsten fordi den etter deres mening var sentimental (Kutschera 1988 s. 125).

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.

Christine Anne Palmer har satt opp denne oversikten over filosofer og andre som har skrevet om kunst og estetikk:

Time period:	Influential figures:	Major ideas:
580-500 BC	Pythagoras (Greek)	Physical beauty consists in order, measure, proportion, and harmony.
469-399 BC	Socrates (Greek)	Beauty of a thing cannot be separated from its function. Works of art represent the ideal.
428-348 BC	Plato (Greek)	Beauty is associated with perfection, goodness, nobility, nature, divinity, infinite, form, harmony, symmetry, supremacy.
384-322 BC	Aristotle (Greek)	Beauty linked to pleasure, excellence. Beauty is measured.
341-270 BC	Epicurius (Greek)	Equated beauty with pleasure.
300-100 BC	The Stoics (Greek)	Equated beauty with goodness and virtue, harmony and order.
213-273	Cassius Longinus (Roman)	Sublimity is part of beauty.
204-270	Plotinus (Greek)	Beauty should not be identified only in terms of harmony, symmetry and proportion. Beauty and the ideal, revelation of spirit in matter.
354-430	Augustine (Algerian)	Beauty equated with unity, harmony, proportion, testaments to the unity of God.

400-500	Pseudo-Dionysus (Greek)	Beauty based on symbols of the divine. God is divine maker and creator. Eternity, infinity and perfection as a reflection of beauty.
1225-1274	Thomas Aquinas (Italian)	Beauty is apprehended, yet resides in the form, which is connected to goodness.
1596-1650	René Descartes (French)	Transformation from art to science. Beauty still connected to God, divinity, and perfection through the 1700s.
1711-1776	David Hume (Scottish)	Beauty exists in the mind. Taste, feeling sentiment and pleasure differs from person to person.
1724-1804	Immanuel Kant (German)	Beauty as universal satisfaction or delight. Distinguishes beauty from sublimity. Promoted the use of the term <i>aesthetics</i> in its modern sense.
1770-1831	Georg Wilhelm Friedrich Hegel (German)	Beauty is inseparable from truth and goodness and related to the ideal. Ideal requires sensuous appearance. Art no longer expresses the highest realization of the Spirit.
1844-1900	Friedrich Nietzsche (German)	Beauty includes rapture, frenzy, sublime. Beauty is more than appearance.
1848-1923	Bernard Bosanquet (English)	Absolute Idealism, addressed concept of difficult beauty.
1859-1952	John Dewey (American)	Emphasized quality of the aesthetic experience, joining nature with the ideal.

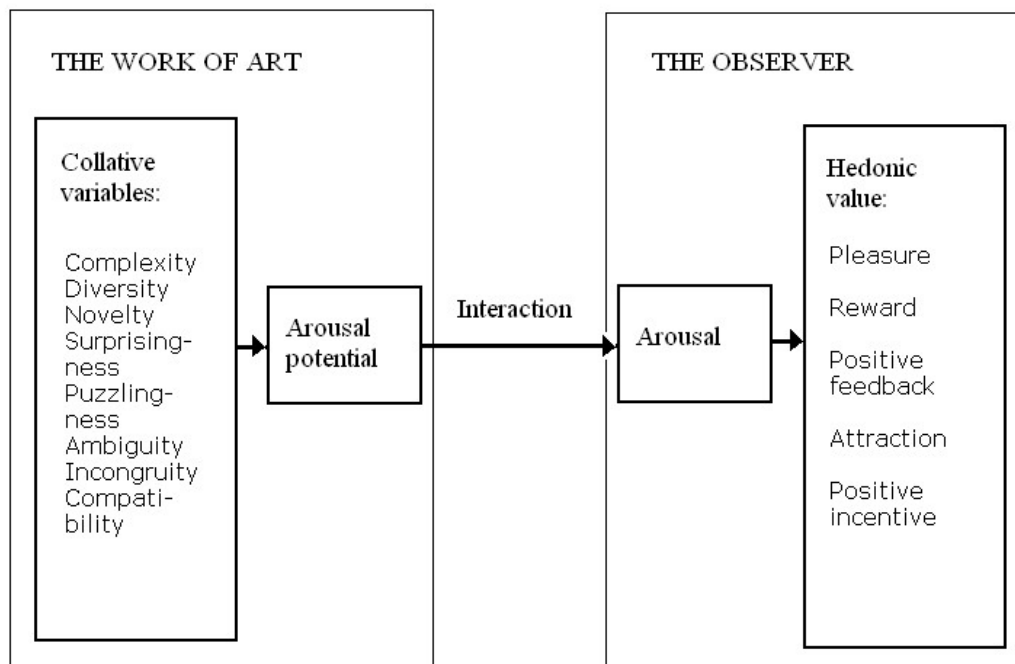
1863-1952	George Santayana (Spanish/American)	Emphasis on pleasure of the experience. Preserving ideas of Kant. Essence of pleasure.
1889-1976	Martin Heidegger (German)	Questioned beauty as an expression of the highest ideals. Relates beauty to truth, but not to good.

(basert på Palmer 2009)

“[C]ontemporary art less often contains a beauty that is readily available on the surface of an artwork – an easy beauty. Instead, it often possesses a beauty that requires substantial reasoning and understanding – a difficult beauty. [...] Artworks that possess *difficult beauty* (beauty that is accepted by most people as possessing non-pleasing or ugly physical properties) and may require complex understanding, often present the opportunity for a more profound experience than one might have with an artwork possessing easy beauty. Much of contemporary art can be classified as possessing difficult beauty” (Palmer 2009).

“The concept of difficult beauty in Bernard Bosanquet’s *Three Lectures On Aesthetic* [1915] [...] The meaning of ugliness is complicated for Bosanquet by the concept of difficult beauty. An object that might otherwise be regarded as ugly can instead be seen as an instance of a particular kind or degree of difficult beauty. If it is not recognized as such, it may only be because the individual lacks an ability to appreciate its beauty, or, in Bosanquet’s phrase, because the individual suffers from Aristotle’s “weakness of the spectators.” The concept of difficult beauty supports the suggestion that in subjectively relative aesthetic judgment there is ultimately no sound basis for distinguishing between ugliness as it is usually conceived and what is merely perhaps extremely difficult beauty. Ugliness is defeated bit by bit by degrees of difficult beauty, until it is entirely displaced in the continuum of aesthetic values. [...] The mere introduction of the term “difficult beauty” is significant in itself, because it provides a convenient label for the classification and fine-grained subdivision of aesthetic values. It invites attempts at more careful definition, and a selection and comparison of examples that may lead to more fundamental questions about the nature and experience of beauty.” (Dale Jacquette i <https://www.jstor.org/stable/pdf/430194.pdf>; lesedato 02.09.25)

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 Baumgarten skrev i sin bok *Aesthetica* (1750) at estetikk er vitenskapen om sanselig erkjennelse (§1). "Begrebet æstetik blev udviklet af den tyske filosof Alexander Baumgarten ("Aesthetica" 1750). Begrebet er afledt af det græske ord, "aisthesis" som kan oversættes med iagttagelse, fornemmelse. Når man taler om antikkens eller middelalderens æstetik, så er dette i grunden en overførelse af et nyere begreb på tidligere tider. For kunsten og det skønne var ikke klart forbundet med hinanden i antikken og var heller ikke entydig afgrænset som et eget rige fra menneskenes materielle og ideelle produktion i øvrigt. Det græske ord "techne" og det latinske "ars", der gerne oversættes med kunst, betegnede de menneskelige færdigheder generelt. [...] Overgangen fra det feudale til det borgerlige samfund udløste de såkaldte "autonomi-bevægelser" – dvs. bevægelser der løsrev delområder af overbygningen fra deres tidligere verdslige og kirkelige formyndere. Den tidlige tænkning om æstetik fremhævede tesen om, at kunsten ikke bare har værdi for erkendelsen, men selv er en form for erkendelse." (Jan Brochmann i <https://www.leksikon.org/art.php?n=712>; lesedato 25.05.21)

"The term 'aesthetic' was first used in the eighteenth century by the philosopher Alexander Baumgarten to refer to cognition by means of the senses, sensuous knowledge. He later came to use it in reference to the perception of beauty by the senses especially in art." (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 255)

“Baumgarten argued for the integrity of perception as an end in itself, and not merely as a mere means to (conceptual, cognitive) knowledge.” (Murray Smith i Gaut og Lopes 2005 s. 606)

Det har gjennom historien ikke vært en selvfølge at kunst trenger estetikken som en dimensjon (Welsch 2007). Så lenge kunst ikke ble oppfattet som et autonomt område, men tjente religiøse eller politiske formål, fikk kunsten kulturell anerkjennelse uavhengig av om den vekket estetiske følelser. Men når kunsten i moderniteten fulgte sin egen logikk og avviste alle “ikke-kunstneriske” krav utenfra, dvs. når kunst fikk egenverdi, oppstod behovet for å forklare eller begrunne kunst gjennom estetisk orientert filosofi (Welsch 2007). Kunst som et autonomt område av virkeligheten har mistet den hensiktsmessigheten og “common sense” som eldre tiders kunst hadde (Welsch 2007).

Noen 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).

“Much contemporary art reflects the techniques and themes of a technological, mass productive and materially obsessed age, and the mundane and practical aspects of life in this age. Ignoring the context of practical life loses the point of these works. Older art too may better be appreciated in its narrower practical or concrete context. Taking part in a religious service, using a cathedral for that purpose, can heighten rather than distract from the aesthetic experience of the building (Fenner 1996: 80).” (Alan Goldman i Gaut og Lopes 2005 s. 265)

“Art works may be concerned with religious or political themes, moral education, philosophical world-views, or martial emotions. But so are many other things. Indeed, many other things, including sermons, pamphlets, newspaper editorials and philosophical treatises generally do a better job of conveying cognitive and moral information and emotional contagion than does art. What is special about art above all else, according to the formalist, is its concern with discovering formal structures that are designed to encourage our imaginative interplay with art works. [...] neither representation nor expression are unique functions of art works. Other activities also share these functions. But the exhibition of significant form is a primary function unique to art. Therefore, it is a sufficient criterion of art status. [...] If the essential, art-making characteristic of a work is its possession and exhibition of significant form, then the pertinent object of our attention to an art work *qua* art is significant form.” (Noël Carroll i Gaut og Lopes 2005 s. 113-114)

“For Baumgarten er estetikkk “vitenskapen om den sanselige erkjennelse”. Den springer ut av en sjelsevne som består i å kunne kombinere et mangfold av sanseinntrykk til et hele, enten det gjelder ord eller bilder. Dette fungerer nærmest

som en oversettelse. Baumgarten hevdet at denne typen erkjennelse har egenverdi og ikke skal underordnes eller oppløses i begrepsmessig erkjennelse.” (Bale 2009 s. 10-11)

“While the term *aisthesis* originated in ancient Greece, it was in eighteenth century Germany that aesthetics rose to prominence as a philosophical discipline in its own right (Kutschera 1988: p.1). It was the German philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten who introduced *Ästhetik* to the German language in 1735 (Welsch 1997: p. 28n). He first lectured on the subject in 1742 and, based on the notebooks from these lectures, subsequently published his major work *Aesthetica* in 1750 (Dagmar Mirbach in Baumgarten: p. xviii), followed by a second volume, published in 1758 (ibid: p. xv). Despite his treatise remaining unfinished (ibid: p. xx), it was hailed as the first attempt to formulate a comprehensive programme for a science of sensitive cognition (Welsch 1997: p. 8). In contrast to other contemporary thinkers of the Enlightenment, Baumgarten saw sensory perception as an important supplement to the purely rational, conceptual form of cognition (Kutschera 1988: p. 1).” (Straczowski 2018 s. 6)

“Baumgarten begins his treatise by listing the various arguments against admitting aesthetics into the field of science (Baumgarten 2007: p. 13-17), only to rebuke these objections by, for example, arguing that it is necessary to fully assess all our sensory capacities to gain mastery of our senses (Baumgarten 2007: p. 17). Baumgarten maintained that familiarity with our ‘lower’ senses allowed for mastery over them (rather than tyranny at their mercy) (ibid). He argued that instead of forcefully suppressing the senses, one should exercise the sensory process (ibid: p. 41). Baumgarten understood and framed aesthetics not as the promotion hedonistic desires, but as a means to gain more control over the senses, redirecting the urges connected to the ‘lower’ senses towards a more refined spirit (ibid). His student Georg Friedrich Meier, too, declared that the lower sensory perceptions should be harnessed to such a degree that rational and sensuous knowledge can complement each other, allowing for a more perfected cognition (Meier 1748: p. 9). Meier, an important professor in his own right, published his *Anfangsgründe aller Schönen Wissenschaften* in 1748: a text in which he translated Baumgarten’s theories from Latin to German, while adding his own key examples and considerations (Baumgarten 2007: p. 3). [...] in the works of both German aestheticians, *perfect sensuous knowledge* was equated with *beautiful knowledge* (Baumgarten 2007: p. 21; Meier 1748: p. 38-39). This link between beauty, perfection and knowledge is striking, since it was during Baumgarten’s lifetime that beauty became a benchmark for the creation of artworks as ‘the fine arts’ emerged (Welsch 1997: p. 51). The overt appreciation for the creation of material objects for their sheer beauty, above their mere purpose (if any) has been relevant in art ever since. Art, as a conveyer of beauty and excellence, was deemed suitable to foster the cultivation of the ‘higher’ sense capacities and thus ‘elevated’ from everyday life and needs.” (Straczowski 2018 s. 6-7)

“Both Baumgarten and his student Georg Friedrich Meier wrote extensively about aesthetics in relation to science and knowledge. At a time when the notion of ‘fine arts’ came into existence, they emphasised that aesthetics (and more specifically beauty) is “perfect sensuous knowledge” [...] highlighting a connection between aesthetics, beauty and the notion of perfection.” (Straczowski 2018 s. 2)

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).

Både Baumgarten og Kant oppfattet estetikk som teori om sanselig erkjennelse (Kutschera 1988 s. 3).

Ifølge såkalt kollektiv subjektivisme har alle mennesker felles evner som gjør oss i stand til å ha like vurderinger av estetiske verk. Den mest kjente representanten for dette synet er Kant i *Kritik av dømmekraften* (Kutschera 1988 s. 134). Han mener det er mulig å knytte estetiske dommer til noe allmenngyldig og objektivt.

For Kant er det estetiske atskilt fra den nytteorienterte interessen for en sak og fra en praktisk innstilling eller et begjær (Chvatik 1987 s. 44). Men denne interesseløsheten fra det praktiske betyr ikke likegyldighet. I stedet trer noe fram i et annerledes og skarpere lys enn det gjør til daglig fordi den praktiske funksjonaliteten eller det instrumentelle forsvinner.

“Kant was particular about the type of pleasure that qualifies as aesthetic: it is not sensuous or rooted in the body, it is not a product of satisfied desire, it does not rely even on a preconceived idea of what the object of enjoyment ought to be or what it is for. It is, in short, quite ‘disinterested.’ In his analysis of taste, Kant advanced the modern distinction between *aesthetic* values and other kinds of values and objects of pleasure or satisfaction: moral, cognitive, instrumental.” (Carolyn Korsmeyer i Gaut og Lopes 2005 s. 272)

“Kantian aesthetic [is] an aesthetic marked by contemplative disinterestedness, the priority of form over content, and the claim to universality and aesthetic autonomy. [...] a rigid opposition between fine art and entertainment and its ranking of the pleasures of fine art as vastly superior to those of entertainment” (Bernard Gendron i Gripsrud 2001 s. 17). “For Kant, judgments of beauty are disinterested and in a sense universal. In other words, to say that this object is beautiful ‘to me,’ as one might say that the taste of this cheese is pleasant ‘to me,’ is ‘laughable’ (ibid.: sect. 7). Although in fact people disagree about which things are beautiful, Kant argued that disinterested *contemplation* would eventually lead to agreement and therefore

that it is sensible to try to persuade someone that they should find an artwork beautiful.” (Margaret A. Boden i Gaut og Lopes 2005 s. 479)

“Kant thinks that in creating and appreciating art objects, we leave behind our contingent, empirically conditioned emotional attractions to things we can use in this or that circumstance, and we create new values. In doing so, we reveal ourselves to be amazing and miraculous creatures, capable of transcending, in a way, the scientifically knowable order. We are unlike animals, all of whose motivations and behavior are instances of regularities governed by natural law. We *give ourselves* laws concerning how to create and appreciate aesthetic forms, and thus we manifest our ability to be autonomous in another way, and give ourselves another law – the moral law, which also involves leaving behind empirical interests and the causal order. Thus, on Kant’s view, our appreciation of a beautiful work of art, or a work that not only pleases us individually but *should* be appreciated by others as well, is a matter of sympathetic recognition of our transcendental ability to leave our natural, animal desires behind and be fully human.” (Harvey Cormier i Freeland og Wartenberg 1995 s. 189)

Kant mener at en kunstopplevelse gir et “interesseløst velbehag”, dvs. en opplevelse uten noen praktisk nytte eller hensikt. Han mener 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).

Kant “differentiates the pleasure in the beautiful from other pleasures, by claiming that it is not based on any interest, but is “a disinterested and *free* satisfaction; for no interest, either of sense or of reason, here forces our assent” (Kant 1951: §2). The pleasure we feel in finding something beautiful is not a pleasure based on any interest we have in an object’s simply gratifying our senses, such as candy satisfying a craving for sweetness. Nor is it a pleasure based on finding that an object serves a desired practical use (this is the mediately good or the useful). Nor is it a pleasure based on finding that it fulfills moral requirements (this is the morally good). The pleasure in the beautiful, in contrast to the above, is not based on any interest in the *existence* of an object; it is “merely *contemplative*” (ibid.: §5). Although this explanation of the pleasure in the beautiful as a disinterested pleasure seems merely negative, the notions of *free* contemplation and reflection anticipate Kant’s attempt to show the legitimacy of the judgement of taste as a unique type of judgement. For contemplation and reflection are absent in the case of what pleases merely through sensation, and in judging what is useful or moral, the acts of reflection and contemplation are not free but constrained by definite concepts.” (Donald W. Crawford i Gaut og Lopes 2005 s. 57)

Kant ønsker at prinsipper skal gjelde universelt, også innen estetikken. “Som en følge av fellessansens universalitet kan enhver når det gjelder smaksdommer, kreve alle andres tilslutning, uavhengig av tid og sted. Smaksdommen er et eksempel på *sensus communis*. Smak er altså ifølge Kant evnen til å dømme om det skjønne. Og for at noe skal kunne kalles skjønt, må det 1) være gjenstand for interesseløst velbehag, 2) behage allment, uten begrep, 3) være formålstjenlig uten formål, og 4) være gjenstand for et nødvendig velbehag. Å felle en smaksdom er en estetisk erfaring. Men hva er sammenhengen mellom slik erfaring og kunst hos Kant? Det Kant kaller skjønt, er det som fremkaller en følelse av velbehag i oss. Denne lystfølelsen er begrepsløs. Derfor innebærer den estetiske erfaringen frihet og autonomi i forhold til det som finnes av regler og tvang. Det betyr videre at den ikke kan være begrenset til kunsterfaringen. En blomst vil i like høy grad som et maleri kunne vekke et slikt velbehag, for en blomst kan ha like skjønne former som et maleri.” (Bale 2009 s. 72)

Kant skriver at det han kaller refleksjonssmak “gir et kontemplativt velbehag. Husker vi på at innbilningskraft ofte kalles fantasi, og at forstanden er vår begrepsdannende evne, ser vi at det kontemplative velbehaget er en lystfølelse som verken er sanse- eller begrepsmessig, men som forutsetter at begrepene så å si settes i parentes. Kants favoritteksempler er blomster, gjerne en rose eller en tulipan. For å erfare en tulipans skjønnhet trenger vi ikke å ha noe begrep om hva en tulipan er. Erfarer vi at tulipanen er skjønn, kan det merkes på den følelsen av velbehag det gir oss. Den følelsen er felles for alle, fordi den kommer av det harmoniske samspillet mellom evner vi alle er utstyrt med forut for erfaringen. Smaksdommen har derfor gyldighet for enhver. Den er med andre ord universell. Kants diskusjon av det skjønne er altså ikke empirisk, men transcendental: Smaken har sin forutsetning i trekk ved den menneskelige bevissthet som finnes hos alle, uavhengig av tid og sted, kultur, kjønn og rase.” (Bale 2009 s. 71)

“Because no interest of sense or of reason compels the satisfaction a person takes in the beautiful, as there are no private interests or inclinations that ground this pleasure, that person must, Kant says, “regard it as based on what he can presuppose in everyone” (ibid.: sect. 6). The necessity of judgments of taste, their universal validity, requires a presupposition that there is a “common sense.” This common sense is not to be understood as an external sense, nor yet as a common set of views or a common understanding. It is the “effect arising from the free play of our cognitive powers,” and it must be assumed to be the same among all mankind (ibid.: sect. 20).” (Karen Hanson i Gaut og Lopes 2005 s. 562)

Kant skapte begrepet “Heautonomie”. “Different from the autonomy of understanding in cognition and the autonomy of practical reason in praxis, the heautonomy in the judgement of taste is reflexive. The reflexivity consists not only in the fact that the power of judgement legislates to its own usage but also, and more importantly, it legislates to itself through its own operative process. This normativity, based on the self-referential structure of pure aesthetic judgement and

the a priori principle of subjective, internal purposiveness, can be regarded as a self-discovering and self-flourishing principle that organically grows out of the aesthetic experience and, at the same time, regulates its growth in return. In this scenario, aesthetic freedom can be identified as a third kind of freedom different from Kant's transcendental freedom and practical freedom – a flexible and living freedom with spontaneous legislation, but not bound by any determinate laws.” (Zhengmi Zhouhuang i <https://www.cambridge.org/core/journals/kantian-review/article/living-freedom-the-heautonomy-of-the-judgement-of-taste/>; lesedato 07.04.26)

I Kants *Kritikk av dømmekraften* “the propensity is to separate the faculties of knowing, willing, and feeling, and therefore to isolate from each other the realms of truth, goodness, and beauty. And as Kant denied teleology to nature, so did he to its analogue, the work of natural genius. Beauty is purposiveness (*Zweckmässigkeit*) perceived in an object ‘apart from the representation of an end’; and the observation of beauty is entirely ‘contemplative,’ disinterested; indifferent to the reality of the object, and free from any ‘representation of its utility.’ From Kant’s writings, Schiller developed his own theory that art is the result of a ‘play-impulse,’ a free play of the faculties without ulterior motive; that an appearance is aesthetic only in so far as it ‘expressly renounces all claim to reality’; and that this appearance must be enjoyed without desire and without ‘asking after its purpose.’ In the course of the nineteenth century, French writers, followed by the English, responded defiantly to the indifference or hostility of a utilitarian society by working these elements into the formula of *l’art pour l’art*.” (Abrams 1971 s. 327-328)

Det har blitt hevdet at det ikke finnes noen relevant kobling mellom estetikk og praktisk-moralske verdier (Kutschera 1988 s. 71). Kant hevdet at man kan synes et palass er vakkert selv om det vitner om eierens forfengelighet og arbeideres slit. Kant er åpen for at kunst kan vise ikke-vakre fenomener som sykdom, psykisk lidelse, hungersnød og krig, men mener at selve beskrivelsen/framstillingen kan være vakker (Kutschera 1988 s. 95). Det gjelder ifølge Franz von Kutschera f.eks. Sofokles’ tragedie *Kong Oidipus*, der drap, incest og lidelse er sentrale hendelser og opplevelser i handlingen.

Kants estetikk, der kunsten er “interesseløs”, har blitt kritisert for å gjøre kunsten til dekorasjon (Arnold og Sinemus 1983 s. 112-113). “Kant vil vise hvordan estetisk smak er fundert i fellesmenneskelige forutsetninger forut for erfaring. Imidlertid viser han at kunstbetraktning også er påvirket av tid, sted og kultur, men da som sansesmak. Den rene smak er en delmengde av kunsterfaringen, kunne man si. [Sosiologen Pierre] Bourdieu avviser at det finnes *a priori* [forut for erfaring] smak overhodet, og hevder at den er kulturbestemt tvers igjennom.” (Bale 2009 s. 81)

“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)

“Kant critiques people he calls ‘aesthetic egotists’, who simply hold on to their own views about what is beautiful, without listening to what others have to say, or do not convey the reason for their own views to others.” (Bernard Gendron i Gripsrud 2001 s. 20)

Den tyske 1700-tallsforfatteren og estetikkprofessoren Karl Philipp Moritz skrev at en skjønn gjenstand har sitt formål i seg selv og den har “sin egen indre fullkommenhet” (sitert fra <https://vu.fernuni-hagen.de/lvuweb/>; lesedato 18.09.23).

Den tyske sosiologen Niklas Luhmann hevder at kunstverk ikke har noen “ekstern nytte”, men skaper “meningssøken” (“Sinnsuche”) (sitert fra https://www.zu.de/info-wAssets/forschung/dokumente/07_Kreativitaet_in_Rationalitaet_der_Kreativitaet_2009_207-224.pdf; lesedato 30.01.26).

Filosofen Jerome Stolnitz mener at estetisk erfaring er en “disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone” (sitert fra Kutschera 1988 s. 73). Det er altså ikke en bestemt hensikt som skal oppnås, men er uavhengig av praktiske, sosiale og religiøse funksjoner. Det estetiske har en indre verdi, en egenverdi. “Stolnitz attempts to explain a certain special kind of perceptual experience which he says is characterized by the “aesthetic attitude.” [...] Stolnitz’ definition: the aesthetic attitude is “disinterested and sympathetic attention to and contemplation of any object of awareness whatever, for its own sake alone.” “Disinterested” means “no concern for any ulterior purpose,” “sympathetic” means “accept the object on its own terms to appreciate it,” and “contemplation” means “perception directed toward the object in its own right where the spectator is not concerned to analyze it or ask questions about it.” [...] Stolnitz uses “disinterestedness” as a way of distinguishing between perception motivated by practical matters (what can this be used for, etc.) rather than that which has “no concern for any ulterior purpose.” ” (Josh Kortbein i <https://www.ellipsis.cx/~kortbein/4501/stolnitzdickie.html>; lesedato 16.12.24)

“Whether narrative story, crafted artifact, or visual and aural performance, the art object is viewed as a source of pleasure in itself, rather than as a practical tool or source of knowledge. The embodiment of the art work may be in some respect useful: a tool (a shield, a knife) or a means to information (a sacred poem). Aspects of the embodiment, however, give pleasure in experience aside from these practical or informational/communicative considerations. (This pleasure is called aesthetic pleasure when it is derived from the experience of art, but the pleasure of sport and play, or of watching larks soar or stormclouds thicken, could equally be ‘for its own sake.’)” (Denis Dutton i Gaut og Lopes 2005 s. 287)

“The dispute over whether art’s value is intrinsic or inherent belies a deep dispute in aesthetics over the value of art. The tendency to talk of the intrinsic value of art is the upshot of a tradition stemming from Kant (1928), according to which the pleasures of art should be conceived as being of a very distinct kind: aesthetic ones. Just as we admire the line, colors and complexity of form in nature – its aesthetic qualities – so too in art. Art is a cultural practice geared toward the intentional production of artifacts that are graceful, elegant and beautiful thus giving rise to pleasure in our contemplation and savoring of them. The possible media, shaping and content of art works provide a proliferation of distinct aesthetic pleasures that nature or everyday objects cannot afford. True, our appreciation of many of the aesthetic qualities of art depends upon background beliefs about particular artistic categories, genres, forms and artistic intentions. But as long as we have the right kind of understanding, the value of a work as art lies in its rewarding with pleasure the contemplation of its aesthetic virtues, independently of any further end or goal.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 296)

“A standard approach, as articulated by Malcolm Budd (1995), contrasts instrumental with intrinsic value. If we value a work instrumentally, it is merely a contingent means to a particular end. To value Bach’s *Cello Suites* just because they cheer me up implies that they are replaceable by something that performs the same function as well or better, whether it be a feel-good movie or a night out. However, to find intrinsic value in a work is to appreciate the imaginative experience it properly affords, which may be beautiful, moving, uplifting, pleasurable, insightful or profound. But it is the particular nature of the work that guides our active mental engagement and responses to it. Hence there is something about the experience of a particular work, if it is intrinsically valuable, that cannot be replaced by any other.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 293)

“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 kunstkøbernes 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 gjennom 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 transcendenten. Modsat er videnskabens og håndværkets frembringelser altid kun en oplevelse af hvordan verden tager sig ud gennem vores erkendelses – 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)

De vakre kunstene redusert til ett prinsipp (1746) av franskmannen Charles Batteux “was arguably the most influential work on aesthetics published in the eighteenth century. It influenced every major aesthetician in the second half of the century: Diderot, Herder, Hume, Kant, Lessing, Mendelssohn, and others either adopted his views or reacted against them. It is the work generally credited with establishing the modern system of the arts: poetry, painting, music, sculpture and dance. Batteux’s book is also an invaluable aid to the interpretation of the arts of eighteenth century. [...] Batteux’s work is an important contribution to aesthetic cognitivism (the view that works of art contribute importantly to knowledge)” (<https://onlineacademiccommunity.uvic.ca/scholarlycommunications/2017/01/11/batteux-finearts/>; lesedato 05.09.23).

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 begrepslige) (gjengitt fra Frank 1989 s. 110). Den som ser et ekte kunstverk, mente Schiller, ser “som i en bunnløs dybde” (sitert 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” (sitert fra Vietta 1983 s. 137). Schlegel oppfattet religion, kjærlighet og kunst som forskjellige navn for en opprinnelig paradisiske 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).

“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 sitert 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 Desert, 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 mente at kunsten kunne gi menneskene tilbake en totalitetserfaring som hadde forsvunnet fra samfunnet i hans samtid. Kunsten representerer frihet og selvbestemmende subjektivitet, og er ifølge Schiller immun mot samfunnets nedbrytende krefter. Kunst humaniserer samtidig som den har egenverdi. Gjennom kunsten kan mennesket gjenvinne sin tapte frihet og foredle sine personlige

egenskaper, egenskaper som senere kan lede til “politisk forbedring” (Grosse og Grenzmann 1983 s. 61).

Schiller oppfattet skjønnhet som synlig og på andre måter sansbar frihet (Glaser og Luserke 1996 s. 18), skjønnheten er en privilegert vei til frihet (Segebrecht 1984 s. 18-19). 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 *moralske*.” (Schiller 1969 s. 109)

Den engelske kunstkritikeren John Ruskin mente at et lands kunst er et tegn på landets sosiale og politiske dyder (gjengitt fra Bohrer 1983 s. 45).

William Morris, en britisk kunstner, forfatter og sosialist på 1800-tallet, skrev at “it must be remembered that civilization has reduced the workman to such a skinny and pitiful existence, that he scarcely knows how to frame a desire for any life much better than that which he now endures perforce. *It is the province of art to set the true ideal of a full and reasonable life before him*, a life to which the perception and creation of beauty, the enjoyment of real pleasure that is, shall be felt to be as necessary to man as his daily bread, and that no man, and no set of men, can be deprived of this except by mere opposition, which should be resisted to the utmost.” (sitert fra Williams 1968 s. 155)

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 forsonne 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 skønne 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)

Mennesket består av både sanselighet og fornuft, og Schiller mener disse ytrer seg i en stoffdrift og en formdrift. Stoffdriften er underlagt verdens evige omskiftelighet, mens formdriften blir realisert i evige fornuftslover. Stoffdriften og formdriften fungerer som tese og antitese, som så leder fram til en syntese: lekedriften. Denne driften hever det fysiske og det moralske opp til en enhet innen det estetiske.

“For Schiller bærer alle mennesker i seg en ideell versjon av seg selv. Livets store oppgave er å komme så nær dette idealet som mulig. Drivkraften eller motoren i en slik utvikling er tredelt. På den ene siden har vi stoffdriften. Den er underlagt det fysiske og materielle, de stadig skiftende sanseinntrykkene, tiden, det subjektive. På den andre siden har vi formdriften. Den streber mot frihet fra materien og mot det objektive og allmenngyldige, mot en gjennomføring av fornuftens orden og moralens evige lover. Staten representerer menneskene. Vi kan tenke oss at den i sin mest primitive form er en naturstat, styrt av naturkrefter, mens den i en mer avansert form er en etisk stat, styrt av fornuftslover. I idealstaten forenes disse slik at ikke fornuften med sin moralske enhet øver vold mot naturens mangfold, og heller ikke omvendt, at naturen øver tvang mot moralen. Det er den formidrende lekedriften som driver oss mot den ideelle foreningen av stoffdriften og formdriften. Den ytrer seg i den estetiske virksomhet, det vil si i menneskeskapte skjønne illusjoner, kalt skinn. Den er en syntese av fornuft og liv. Kunsten oppdrar til menneskelig helhet og dermed til frihet og moralitet. For i og med modernitetens begynnelse, med dens krav til spesialisering og funksjonsdeling og med sin fokusering på det nyttige, splittes mennesket mellom følelse og intellekt, kropp og sjel, kreativitet og kunnskap. Det skjønne gjør mennesket helt fordi det krever samsvar mellom menneskets to naturer. [...] Schiller har det felles med Platon at det gode, det sanne og det skjønne betraktes som likeverdige og forent i en ideell verden.” (Bale 2009 s. 51-53)

“Schiller insists on understanding the value of art on its own terms for the role it plays in adding meaning and color to our lives, even when its secondary purpose is to condition citizens for participation in a morally elevated political state. [...] The law, indeed, for Schiller, whether of nature, custom or social institution, is the great opponent of the soul’s free flight that finds its wings in art more than in any other human activity. [...] Schiller believes that there is a definite course of moral self-improvement through aesthetics, in a series of specific steps for the individual that can eventually have a positive moral influence upon the entire political state. [...] argue that freedom arises from a conflict of necessities and that it implies a kind of

moral freedom with its own laws concerning the play drive. Schiller accordingly argues that freedom is the ‘mother’ of all art. If art in its most general terms is considered as a way of living, the art or style by which anything and everything is done, then an artful aesthetic life is productive not only of art in the ordinary sense, but, as Schiller maintains, of individual moral choices and a political atmosphere in which the natural chaotic state of nature is transformed into a moral and rational state as the ultimate ‘human ideal.’ ” (Dale Jacqueline i Gaut og Lopes 2005 s. 89-91)

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 korruption, 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)

“Schiller provided a blueprint for merging the concept of beauty with that of freedom. [...] Schiller’s aesthetic education has an element of aesthetic absolutism in which aesthetics becomes a form of fulfilment for absolute subjectivity (Welsch 1997: p. 67) [...] While for Kant beauty is but a mere symbol for freedom and morality, Schiller makes the case for the highest degree of freedom being achieved in the creation and forming of matter into beautiful form.” (Straczowski 2018 s. 29-30).

Schillers tanke om “försoning i människan mellan förnuft och känsla, frihet och nödvändighet, skulle [...] ge opphav 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 over 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.

Leken opphever ifølge Schiller det instrumentelle og påtvungne som preger menneskers hverdag, og fører til selvrealisering. Leken foregår ikke uten regler, men oppleves ikke som en plikt. Tvert imot innebærer den frihet og noe ubegrenset. Schiller bruker formuleringen “frihet gjennom frihet”.

Schiller hevdet at “vi finner det virkelige, og dermed det begrensede menneske enten i en tilstand av avspenning eller anspennelse, alt eftersom 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 imponerende, anmassende og forførende 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 almengyldig og handle almengyldig, 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)

“Schiller sees aesthetic education as an encouragement for the *Selbstdenker* – as an encouragement to think for oneself (Schiller 2017: p. 10). Aesthetic education supports the human development towards a state of reason, yet without ever aiming to be restricted by it. Perfection for Schiller, is not the ultimate completion of this process of aesthetic education but a perpetual re-configuration, i.e. a constant becoming aware of one’s own self. It is both an internal and an external process, as it affects human conduct and morality.” (Straczowski 2018 s. 57)

Den tyske romantikeren Ludwig Tieck koblet skjønnhet og kaos sammen: “En god forvirring er mer verdt enn en dårlig orden” (sitert fra Liede 1963 s. 121 i bind 1). Spesielt avantgardekunst driver eksperimentering for “opening up aesthetically rewarding possibilities” (Dick Higgins sitert 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 litteraturforskeren og kunstfilosofen Jan Mukařovský 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. Mukařovský 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 gruppes eller et kollektivs verdimålestokker.

En av kunstens funksjoner er “foregrounding in peculiarly vivid and striking ways aspects of ourselves, others or the world [...] As Matthew Kieran (1996) argues, something is of high value as art to the extent that, through the artistry deployed, it manages to vivify, deepen or, exceptionally, modify our understanding of such things. This explains why it is that we evaluate art works in terms of their truth to life.” (Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 300-301)

Den amerikanske estetiker og filosofen Martha Nussbaum har argumentert for at “there is a distinctive kind of knowledge and understanding that can only be conveyed imaginatively. Propositional knowledge, of the kind involved in philosophy, psychology and history, can tell us things such as that an event happened, how and why human beings have a certain socio-psychological make-up, or how practical reason may be linked to moral motivation. But what such abstract principled reason cannot tell us concerns the phenomenology of what it feels like to have certain emotions or attitudes to others and, indeed, to see what is morally required in our relations with others. Such knowledge is a matter of imaginative perception unamenable to principled reason. Hence art can afford us imaginative acquaintance with certain truths that more formalized cognitive activities cannot.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 301)

Kunst har også ofte økonomisk verdi. Et kunstverk kan bli en “økonomisk katalysator” ved å være en gjenstand til salgs på et marked, og kunstnere kan være en gruppe personer som bidrar til økonomisk vekst i et samfunn (Karen van den Berg i https://www.zu.de/info-wAssets/forschung/dokumente/07_Kreativitaet_in_Rationalitaet_der_Kreativitaet_2009_207-224.pdf; lesedato 30.01.26).

Oftest vil flere funksjoner ifølge Mukařovský eksistere side om side, men én av funksjonene vil vanligvis dominere:

	Umiddelbare funksjoner:	Semiotiske funksjoner:
--	-------------------------	------------------------

Funksjoner knyttet til ytre verden:	Praktisk funksjon, teksten kan løse praktisk problem	Symbolsk funksjon, teksten tolkes innenfor en bestemt ramme
Funksjon knyttet til ytre subjektet:	Teoretisk funksjon, teksten kan gi leseren økte kunnskaper om et emne	Estetisk funksjon, teksten er flertydig, leses som et kunstverk

Modell av forholdet mellom kunstverkets funksjoner (her gjengitt fra Tveit 2004 s. 72)

Det estetiske finnes ifølge Mukařovský 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.

Den amerikanske filosofen Joseph Margolis hevdet at "there is no one true interpretation of a work; that since works of art are 'culturally emergent' entities, and since the cultural myths in terms of which we interpret works of art impart to them the very properties that we 'discover' within them, there is no culturally neutral way of discovering the properties of a work of art in terms of which we adjudge them true. Hence, he contends that the common insistence that there is or must be one true interpretation of a work of art is simply wrongheaded, for this is not an area in which a bivalent logic properly applies. There are many plausible interpretations, Margolis contends, which exclude one another, but there is no neutral way of deciding between them. Hence to subject interpretations of art to the law of the excluded middle does violence to the very notion of art, for works of art, on this view, are always culturally constituted and so inherently unstable, depending on variable cultural practices for the properties that they have (Margolis 1994: chs. 1-3, Krausz 1993: ch. 1)." (David Novitz i Gaut og Lopes 2005 s. 220)

"[J]ust as the announcement in 1839, when photography was introduced, that 'painting is dead' soon rang hollow, history seems to show that, rather than new forms and conceptions in art and aesthetics simply supplanting older ones, we find layerings of new forms over preceding ones, which persist, and indeed work interactively, with the newer ones to produce other aesthetic and artistic possibilities." (Edward Winters i Gaut og Lopes 2005 s. 621)

"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)

Mukařovský “find no sphere in which the aesthetic function is essentially absent; potentially it is always present; it can arise at any time. It has no limitation, therefore, and we cannot say that some domains of human activity are in principle devoid of it, while it belongs to others in principle.” (Mukařovský i Burbank og Steiner 1978 s. 35)

“[T]he aesthetic function compels our attention outside of art so frequently, turns up in so many of the most varied manifestations of life, and even appears as an essential component of habitation, dress, social intercourse, and so forth, that we must think about its role in the overall organization of the world. A quick look at the history of aesthetics instructs us that philosophy began to consider beauty (hence the aesthetic) as a metaphysical principle, and a factor in the order of the universe, much earlier than it began to consider the aesthetic in art. Plato saw the aesthetic outside of art and art itself separated from one another to such an extent that he considered the aesthetic outside of art as one of the three supreme principles of the world order, whereas he almost banished art from his ideal state, or at least subjected it to strict control in the interests of state order.” (Jan Mukařovský i Burbank og Steiner 1978 s. 31)

“The functions of art are many and varied [...] Among them, however, there is one which is specific for art and without which the work of art would cease to be a work of art. This is the aesthetic function. Yet it is clear that the aesthetic function is by no means limited to art but penetrates all the works of man and all the activities of his life. It is one of the most important factors creating man’s attitude toward reality; it has the capacity [...] to prevent a single function from gaining a one-sided supremacy over the others. In spheres outside the limits of art it affects a much greater number of individuals, and its activity there is more extensive; in art, on the other hand, it is more intensive. How does the aesthetic function manifest itself in art? First of all, we must realize that, unlike all other functions (e.g., cognitive, political, educational, etc.), the aesthetic function does not have any concrete aim; it does not tend toward the fulfillment of any practical task. The aesthetic function sets a thing or an activity aside from practical associations, rather than incorporating it into some of these. This is especially true of art. [...] If the aesthetic function does not tend toward any practical aim, this does not mean that it will obstruct the contact of art with the vital interests of man. Precisely because it lacks unequivocal “content,” the aesthetic function becomes “transparent” and does not act inimically to the other functions but helps them. If other “practical”

functions compete with one another when they are juxtaposed and strive to dominate one another, exhibiting a tendency toward functional specialization (toward monofunctionality, which culminates in the machine), then it is precisely because of the aesthetic function that art tends toward as rich and as many-sided a polyfunctionality as possible, without, at the same time, preventing the work of art from having a social effect. By manifesting itself in art as a specific function, the aesthetic function helps man overcome the onesidedness of specialization which impoverishes not only his attitude toward reality but also the possibility of his conduct toward it.” (Jan Mukařovský i Burbank og Steiner 1978 s. 12-13)

Når den estetiske funksjonen er framtreddende, 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 tilslører at kunstverket står i et krysningsområde 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 suggesjon. 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 estetik 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, diktet 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.

Den irske forfatteren Oscar Wilde var så opptatt av estetiske spørsmål at det fikk samme betydning for han som moralske spørsmål tradisjonelt har hatt. Han ga estetikken den høyeste verdi for menneskene og opphevet skillet mellom det estetiske og det moralske (Bohrer 1983 s. 57).

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).

“Man hører ofte om moderne kunst at publikum klager over at kunsten ikke lenger kan gjenkjennes som kunst(verk). Dette har sammenheng med at kunstnere nettopp søker mot uttrykksformer som markerer grensen for kunst- og verkbegrepet. Kunstneren søker ikke å oppfylle en tradisjonell form, men å stille spørsmål ved kunstens væren og funksjon. Noe lignende skjer i poesien gjennom hele det 20. århundret.” (Janss og Refsum 2003 s. 231) “Mange ytelser innen moderne kunst kan sees som forsøk på å la erfaringer komme til uttrykk i medier hvor språkets ordensvakter ikke har noen myndighet. At slik kunst regelmessig blir fordømt som uforståelig, er m.a.o. fullt forståelig.” (Pålshaugen 1994 s. 14)

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, men likevel er estetikken for Adorno et område som kan fremme frihet og emansipasjon.

Adorno kobler estetisk opplevelse til et behov for overskridelse, transcendens, en oppløsning av de rammene vi vanligvis lever innenfor. Hans “negativitetsestetikk” peker indirekte på samfunnets undertrykkelse og de lidelsene livet påfører mennesker (Øivind Varkøy og Hanne Rinholm i https://oda.oslomet.no/oda-xmlui/bitstream/handle/11250/3176743/12_Varkoy_V2.pdf; lesedato 20.06.25). Kunst har noe ved seg som fungerer som motvekt til sosialt press og andre funksjoner som vår hverdag er underlagt. Kunsten representerer frihet og sannhet. Dens oppgave er ikke fornøyelse, underholdning, forsoning eller fortrenghing av lidelse.

Harde samfunnsrealiteter fører ifølge Adorno til at lidelse blir en drivkraft til å skape kunst (Grohotolsky 1986 s. 24). Jo mindre sannsynlig det er at mennesket kan bli lykkelig i det samfunnet det lever i, jo mindre baserer kunstverk seg på estetisk harmoni og stemning (Grohotolsky 1986 s. 32). Adorno tror altså ikke at ekte kunst kan være harmoniserende og fungere eskapistisk. Den er i opposisjon. Adorno kan kritiseres for å sitte i sitt høye tårn og se med forakt ned på det massene liker, det som er populært.

For Adorno var et viktig skille “between totality in theoretical terms and in musical ones. Whereas the former is essentially conceptual and thus threatens to dominate the non-identical and heterogeneous particulars subsumed under it, the latter is non-conceptual and thus less inclined to eliminate otherness.” (Jay 1984 s. 142) Han var svært opptatt av den eksperimentelle musikken av den østerrikske komponisten Arnold Schönberg. Ifølge Adorno “Schoenberg’s music eschewed the falsely consoling ornamentation of previous art to lay bare a world from which human warmth had fled” (Jay 1984 s. 151).

Adorno brukte uttrykket “de-aestheticization of art” “by which he meant its progressive liberation from the mythic, cultic, ritualized context out of which it emerged, and its pursuit of internal laws of development” (Jay 1984 s. 157).

Ifølge Adorno oppleves kunstens sannhet kun som negasjon, ved å skape alternativer til det bestående. Andre virkeligheter er mulig, ellers ville de ikke kunne framtre i kunst. Kunsten lover en lykke som aldri kan oppnås, men som overlever som håp og kanskje som politisk mål selv om det alltid vil være avstand mellom kunst på den ene siden og samfunn og politikk på den andre siden. Kunst uttrykker noe evig uforsonlig.

“Adorno says, ‘Art is the negative knowledge of the actual world’ (1977: 160). ‘Negative knowledge’ does not mean knowledge of nothing, non-knowledge. It means knowledge which can undermine and *negate* a false or reified condition.” (David Forgacs i Jefferson og Robey 1986 s. 189)

Adorno skrev: “Oppgaven for en kunstfilosofi er ikke å bortforklare den uforklarlige faktoren [...] men å forstå at det er uforståelig [die Unverständlichkeit selber zu verstehen].” (sitert fra Welsch 2007)

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 makthavere. Avantgardekunsts politiske dimensjon ligger snarere i ikke-kommunikasjon med et undertrykkende og stadig mer menneskefiendtlig samfunn. For Adorno innebærer kunst “begrepsløs erkjennelse”, altså en skjønnhet som ikke kan begrenses av begreper (Grohotolsky 1986 s. 23). Kunstens manglende nytte og ubegripelighet fungerer som en protest og et alternativ til den kapitalistiske undertrykkelsen av individets frihet. Kunst er ifølge Adorno et autonomt virkelighetsområde som ikke er nyttig og står dermed i motsetning til samfunnets nyttetenkning (Grohotolsky 1986 s. 35).

Adornos hovedprosjekt når han skriver om kunst, er å beskytte kunstens frihet og autonomi i et samfunn som er gjennomadministrert og teknokratisk (Marc Jimenez i <https://encyclo-philos.fr/item/1715>; lesedato 07.01.26). Som en følge av kravet om autonomi, vil han ikke formulere noen generelle, abstrakte normer for hva som er kunst, men han verdsetter mest kunst som er radikalt uforsonlig overfor det konvensjonelle, nyttige og enkelt forståelige. Fragmentariske kunstverk, f.eks. Schönbergs atonale, dissonantiske musikk, har for Adorno en spesiell status fordi slike verk etter hans mening oppstår på bakgrunn av store motsetninger i samfunnet og fordi de gjennom sin form viser disse stridighetene. Den verste kunsten er for Adorno den som er trøstende, forsonende og som konsumeres og deretter glemmes.

For Adorno innebærer å være estetisk kreativ å være i radikal opposisjon. Det opposisjonelle skjer gjennom at kunsten eksisterer, ikke ved å være “sosialt nyttig” (Jacques Leenhardt i <https://www.scribd.com/document/336800353/>; lesedato 05.08.21). 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. Kunst kan ifølge Adorno gjennom sin taushet føre en kritisk stemme, en stemme som ideologi gjennom sin tale fortier (gjengitt fra Nibbrig 1981 s. 20).

I *Negativ dialektikk* (1966) skrev Adorno at hvis det er “a positive moment in aesthetic truth, it is evident only in those works that strive for the utmost autonomy from the present society, defying immediate accessibility and popular impact. By refusing to accept the unity of art and this life, they hold out hope for a future life that will imitate art at its most utopian. For only in the utter uselessness of such works, which stubbornly resist all attempts to instrumentalize them, is the present domination of instrumental reason defied.” (Jay 1984 s. 159) Adorno “did feel that

the experience of art, privatized as it tended to be, was nonetheless the best bulwark against the absolute domination of the administered world.” (Jay 1984 s. 158)

Adorno oppfatter ikke kunst, heller ikke avantgardekunst, som en gjenspeiling av samfunnets fremmedgjørende virkninger. I stedet har kunsten et utopisk potensial ved å vise en mulighet for å overskride samfunnets sosiale konflikter (Marc Jimenez i <https://encyclo-phil.fr/item/1715>; lesedato 07.01.26). Dette skjer i kunsten gjennom indre spenningsforhold, motstandselementer og negasjoner.

For Adorno er kunst en klage. “Det genuine diktet er ifølge Adorno en individuell klagesang over samfunnets fremmedgjøring, bare med motsatt fortegn: Når dikteren besynger sammenheng og harmoni, er det i virkeligheten samfunnets svakheter som tematiseres.” (Janss og Refsum 2003 s. 144-145)

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)

Adorno mente at “because a critical response to a work of art leads beyond an immediate emotional response to its effects, genuine aesthetic experience inevitably entails theoretical reflection” (Jay 1984 s. 158). Men noen verk kan tross alt nytes. Det spesielle ved estetisk nytelse er ifølge Adorno å oppleve noe ugjenkjennelig eller ikke-identifiserbart.

Adorno og Horkheimer hevdet at verdifull kunst alltid har gjort motstand mot samfunnets dominerende verdier. Slik kunst representerer på 1900-tallet utopien om et bedre liv, utformet på estetiske måter som beriker tilværelsen, i motsetning til masseproduserte, overflatiske underholdningsprodukter. Ekte kunst er dialektisk, i et spenn mellom motsetninger, et spenn som krever refleksjon og stillingstaking.

Wolfgang F. Haug anklager i *Critique of Commodity Aesthetics* (1987) varehandelen for å estetisere produkter for å fremme kjøp. I konsumsamfunnet blir

estetikk brukt til overflatisk forførelse av konsumentene. Varer produseres for å være estetisk tiltalende på måter som er kommersielle.

“Although the idea of fine or high art in Western societies is often criticized as marginalizing other arts, it is normal for cultures (and subcultures) to designate certain of what we would call their arts – even certain artists or art works – as canonical, as particularly expressive and close to their own sense of values, identity, meaning and importance (rather as they regard their languages, customs and histories).” (Patrick Maynard i Gaut og Lopes 2005 s. 621)

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 [dvs. magerhet] 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)

Undersøkelser har vist at vakre/attraktive menn og kvinner får lettere jobb og tjener bedre, og at kriminelle med et vakkert utseende blir sjeldnere anklaget og straffet mildere. Vakre mennesker oppfattes som mer sosiale, sympatiske, fornøyde og suksessrike, og dessuten mer intelligente, troverdige, flittige og kreative enn personer som ikke er (konvensjonelt) vakre (<https://www.kulturkaufhaus.de/de/detail/>; lesedato 05.10.23). “Dusinvis av studier har bevist at vi automatisk betrakter vakre mennesker som hyggeligere, ærligere og mer intelligente. Det har seg også sann at attraktive mennesker beviselig har lettere for å gjøre karriere [...] Effekten kan påvises allerede på skolen, der lærerne ubevisst gir en elev som har utseendet med seg, bedre karakterer.” (Dobelli 2016 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)

“In a world that remains highly fixated on outward appearances, the phenomenon of “pretty privilege” awards significant societal advantages to individuals deemed conventionally attractive. While there are clear benefits to such preferential treatment, a deeper examination by researchers reveals there are also certain unwanted consequences to being highly attractive. [...] A 2021 study examined the stereotype that “beauty is good” and found that attractive individuals were perceived to have more moral traits than unattractive individuals. Research also shows that attractive individuals are thought to be more trustworthy than others. [...] Growing up attractive can lend individuals confidence and social skills that make them seem more competent, likable and persuasive. Due to their looks and perceived abilities, social and romantic interactions become more accessible, doors swing open and invitations are readily extended. [...] In professional spheres, pretty privilege can be a launchpad for success. Research consistently shows that attractive individuals are more likely to be hired, promoted and receive higher

salaries.” (Mark Travers i <https://www.forbes.com/sites/traversmark/2023/10/15/a-psychologist-explains-the-pretty-privilege-paradox/>; lesedato 27.03.25)

Den koreansk-tyske filosofen Byung-Chul Han skriver i *Redningen av det vakre* (2015; på tysk) om “*Kalokratie*, a dictate or tyranny of beauty” (Straczowski 2018 s. 98).

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)

På slutten av 1900-tallet og begynnelsen av 2000-tallet var det ifølge den franske estetikkforskeren Marianne Massin to nye tendenser i kunstverdenen: konseptuell kunst som utfordret ideen om kunst som en gjenstand, og en pragmatisk tilnærming som integrerte det vanlige livet i kunsten (Massin gjengitt fra https://www.open-science.fr/IMG/pdf/iste_artsci23v7n1_4.pdf; lesedato 02.09.25).

“[M]any people, rightly according to aestheticism, consider conceptual art to be worthless as art. It may turn out that, accidentally, certain pieces of conceptual art possess aesthetic value, and where they do so, they are to be valued as art for that reason. But where such value is lacking, such art is at best very bad art indeed. Perhaps some anti-aesthetic conceptual art changes, alters or sharpens the ways in which people attend to the aesthetic qualities of art works. So conceptual art, where it lacks aesthetic value, can at best be something akin to art criticism, but not itself valuable as art.” (Matthew Kieran i Gaut og Lopes 2005 s. 298)

“Filosofen Jean Baudrillard har skrevet at det som kjennetegner vårt samfunn, er at alt estetiseres. Hele verden, selv det mest marginale, banale og obskøne, estetiseres,

kulturaliseres, musealiseres. Kunsten svarer på dette med å spille ut sin egen forsvinning. Den fremtrer som minimalistisk, konseptuell, flyktig, anti-kunst, gjennomsliktig. Overfloden av bilder som finnes i vår kultur, er slik en overflod som skjuler et ingenting. Noe har forsvunnet. Derfor er vi dømt til likegyldighet, til ikke å kunne skjelne, og vi dyrker kitschen, som befinner seg hinsides skjønt og uskjønt. Slik finnes det to retninger for dagens kunst, hevder Baudrillard: Den ene innretter seg som om det fremdeles fantes et verdihierarki. Den andre er som finansmarkedets rene spekulasjon. Dens funksjon er å utfordre enhver verdinorm. Implisitt hevder således Baudrillard at det skillet mellom kunst og hverdagsliv, mellom institusjonen kunst og livspraksis, som avantgarden ville bryte ned, er blitt historie. Det har ledet til en kunstens forsvinning og estetiseringens og likegyldighetens allestedsnærværelse. Selv om dette er å sette ting på spissen og ignorere de mange parallelle og motstridende tendensene senmoderne kultur er preget av, peker Baudrillard på et vesentlig moment: I dagens situasjon er det kanskje viktigere å se på sammenvevningen av enn atskillelsen mellom for eksempel kunst og finans, og heller se på hvordan kultur virker enn på hvordan den er skapt.” (Bale 2009 s. 142)

Det har blitt satt fram et “alternative to the old paradigm of appreciation as distanced contemplation of sensory and formal qualities. Moreover, the new paradigm for aesthetic appreciation of environments is comparable to the new paradigm for appreciation of art. The latter, as noted, is that of emotionally and cognitively rich engagement with a cultural artifact, intentionally created by a designing intellect, informed by both art-historical traditions and art-critical practices, and deeply embedded in a complex, many-faceted art world.” (Allen Carlson i Gaut og Lopes 2005 s. 551)

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

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