

# KUNSTENS AUTONOMI OG DENS POLITISKE FUNKSJON

Av Frank Lande

I dagens Norge er det nesten utenkelig at det skulle dukke opp en debatt om kunstens eksistensgrunnlag. Kunst er i dag en post på statsbudsjettet på samme måte som bistand er det. Knappt noen ville finne på å forlange at all statlig støtte til kunst måtte ta slutt. Kulturminister etter kulturminister klipper røde snorer og erklærer nye utstillinger for åpnet, men det er få av dem som faktisk forventer at noe skal forandre seg som følge av den kunsten som stilles ut. Hvordan kan dette ha seg? Antar kulturministrene at kunsten ikke ville kunne evne å gjøre noe med reelle sosialpolitiske problemer, og at det derfor ville være urimelig av dem å be om at den overhodet forsøkte? Eller er det slik at kunsten ganske enkelt er noe som ikke er av denne verden og derfor ikke lar seg oversette til en realpolitisk hverdag?

At kunsten er autonom innebærer at den er selvlovgivende. Det igjen betyr at kunsten ikke henter sin selvberettigelse eller forståelsesgrunnlag fra noe utenfor seg selv, men besitter en særegenhet som gjør den selvlovgivende. Implikasjonen kan forstås som å være slik at det eneste man kan lære gjennom omgang med kunst, er det som allerede er å finne innenfor dette avlukkede området; nemlig mer kunst. En annen forståelse av kunstens autonomi er at kunstobjekter ikke er vesensforskjellige fra andre objekter, men blir noe annet i kraft av en særegen betraktningmåte. Det er altså ikke en egenskap ved objektene som konstituerer deres egenverdi, men subjektet og måten det er innstilt på i betraktningen av verket.

Theodor W. Adorno har en annerledes forståelse av kunstens autonomi. Dette følger av at Adorno var en filosof som ble tvunget i eksil til USA, som følge av nazistenes makttiltredelse i Tyskland i første halvdel av det

tjuende århundre. Adorno var av jødisk opprinnelse og mistet retten til å undervise ved tyske universiteter allerede i 1933, da Hitler kom til makten. At hans estetiske teori ble påvirket av hans politiske hverdag, påpekes av Espen Hammer på denne måten:

For Adorno in the mid-1930's, the task of the anti-fascist intellectual consisted mainly in protecting existing culture from destruction. To fight against the Nazi *Gleichschaltung* (the attempt to replace the public sphere and the world of art with a centrally organized system of propaganda and nationalist symbolism) became a moral and political imperative (Hammer, 2006, s. 50).

Adorno låner mye fra Kant når han skriver Estetisk Teori, men har likevel en ganske annen innfallsvinkel. Mens Kant beskriver subjektets forutsetning for en ren opplevelse av det skjønnne, ligger det moralske implikasjoner i Adornos Estetisk teori som fordrer noe mer enn kun estetisk velbehag. At kunsten skal være utelukkende fornøydlig kan ikke Adorno gå med på, men det er nettopp det kunsten står i fare for å bli i lys av dens autonome status. Den kan bli redusert til en trøst for borgerskapet. I følge Adorno, er kunstens autonomi en irreversibel prosess. Det er noe som har hendt og vi kan ikke gjøre annet enn å forholde oss til den slik den har blitt. Spørsmålet blir da om kunstopplevelser er noe så fjernt fra vår begrepsmessige forståelse av verden forøvrig, at den ikke evner å si noe i forhold til vår erkjennelse av virkeligheten, eller om der er en åpning mot samfunnet igjennom smaksdommens forbindelse med våre erkjennelsesevner.

Før vi nærmer oss spørsmålet om kunstens eventuelle politiske funksjon, vil det være en fordel å avklare hva som her skal menes med politisk kunst. Å skulle tillegge kunsten en politisk funksjon er ikke først og fremst problematisk i forhold til kunstens autonomi. Det mest problematiske ligger i at vi har en så snever oppfatning av hva politisk kunst skal være – nemlig en type kunst som henter inspirasjon fra virkelige hendelser med realpolitiske referanser. Det som vanligvis refereres til som politisk kunst er altså kunstverk som blir begripelige først i lys av for eksempel en spesifikk historisk hendelse. Politisk kunst, i denne forstand, er eksplisitt kritikk rettet mot for eksempel stater, statsledere, institusjoner, unioner, krigere, og lignende. Her skal vi derimot forstå politisk funksjon som noe nærmere en sosial funksjon. Hvis kunsten har en sosial funksjon, så er denne at kunstverket påvirker betrakterens moral eller generelle holdning til verden. Funksjonen er altså ikke eksplisitt politisk, men går omveien gjennom hver enkelt betrakters moral. Politisk kunst skal følgelig forstås som noe som kan påvirke betrakteren, og som får følger for betrakterens forståelse av andre erfaringsområder enn kunstens autonome erfaringsfare. Det er her, indirekte, at kunsten har mulighet for en sosial eller politisk funksjon.

Adorno var motstander av eksplisitte politiske budskap i kunst. Særlig kritisk var han til Bertolt Brecht, hvor Adornos skepsis bunnet i at hans produksjon reduserte kunsten til eksplisitte politiske ytringer, og på den måten fjernet den nødvendige avstanden mellom kunsten og samfunnet som Adorno mente var nødvendig for å utøve samfunnskritikk (Hammer, 2006, s. 127). Denne kritikken innbar likevel langt ifra at Adorno mente at kunsten ikke skulle ha noen samfunnsmessig funksjon overhodet. For Adorno er det ikke lenger en moralsk mulighet å forholde seg til kunsten som noe samfunnsmessig unyttig. Ikke at kunsten skal være praktisk formålstjenlig i form av en direkte funksjon som skulle kunne måles, men den må ha en eller annen virkning. Han er, i begynnelsen av *Estetisk teori*, likevel ikke sikker på om den faktisk har det: ”Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere” (Adorno, 1998, s. 11). Fordi kunsten er autonom, kan den ikke berettiges i lys av noe annet enn seg selv – altså ikke i kraft av stat, kirke eller lignende. Hvis kunsten har rett til å eksistere, må det være fordi den har noe særegent å tilby oss som vi ikke kan få andre steder.

Ved å bli autonom er det ikke lenger sikkert at kunsten kan forholde seg til noe som helst utenfor seg selv. Den tilsynelatende friheten i å løsrive seg fra statens og

kirkens tvang, viser seg å kunne innebefatte en ufrihet. Hvis kunsten er rent etterlignende – som et speil holdt opp for verden – blir den utelukkende bekræftende, noe Adorno anser som en uutholdelig reduksjon av kunsten. Bekymringen er derfor at når kunsten befinner seg i denne autonome posisjonen vil den gjøre seg selv overflødig. For ved å fjerne seg fra samfunnet, fjerner den grunnlaget som den tidligere har stått på. Det innebærer at kunsten må berettige sin eksistens på egen hånd. Teorien kan verken forsvare eller begrave kunsten. Kunsten er autonom og må selv vise seg berettiget til å eksistere. Ikke en gang for alle, påpeker Adorno, men hver eneste gang.

Samtidig som kunsten henter sitt innhold fra samfunnet, er dens form kontrasterende, fordi den setter innholdet sammen på en ny og annerledes måte. Adorno snakker om estetisk form som sedimentært innhold. Man kan tenke seg linjer fra Ludwig Wittgenstein, som anså kunstverket som en mulighet for å se verden som et begrenset hele. Kunstverkets form kan altså vise oss verden slik at den blir overskuelig for oss. Kunstens fremste virkemiddel er fremmedgjøring. Ved å bruke velkjente forestillinger fra våre hverdagsliv og sette dem sammen på en uvanlig måte, gjør det oss bevisst på hvordan vi opplever verden. Kunsten, ved å vise oss hvordan verden ikke fremtrer for oss, viser oss samtidig hvordan den faktisk fremtrer for oss. Det er en slags motstridende egenskap som Adorno anser som essensiell i forståelse av kunst. Kunstverkene, når de er gode, viser oss verden slik den er, heller enn slik den fremtrer for oss gjennom rasjonalitetsens simplifisering: ”De uløste antagonistiske motsigelsene i realiteten, vender tilbake i kunstverkene som immanente formproblemer. Det er dette som definerer kunstens forhold til samfunnet, og ikke innslaget av gjenstandsmessige momenter” (Adorno, 1998, s. 19).

Det er i lys av denne dynamikken mellom form og innhold – mellom kunst og samfunn – at Adorno er kritisk til begrepet om kunst for kunstens egen skyld. Ved å lukke kunsten inne i et rom med seg selv, gjør denne retningen kunstens særegenhet til ett og alt i den. Hvis kunsten utelukkende eksisterer for sin egen del, er ikke de forutsetningene tilstede som kreves for dens overskridelse av sin egen autonomi, og dermed heller ikke det grunnlaget som trengs for å avgjøre dens kvalitet. Ikke at kunstens kvalitet kan bedømmes utelukkende gjennom dens suksess i å være selvoverskridende, men det er tydelig at dette er noe av det Adorno forventer av god kunst – at den kan vise oss noe om oss selv og den verden vi lever i. Heri ligger en del av Adornos kritikk av Kants krav om fullstendig interesseløshet for anerkjennelsen av det skjønne. For Adorno er ikke et rent velbehag ved det skjønne tilstrekkelig. Vi må kunne kreve noe mer av kunsten.

Kunst kan generelt vanskelig sies å ha en direkte politisk funksjon. En slik direkte og eksplisitt kobling mellom mål og middel, kan sies å være nettopp det som skiller kunst fra andre visuelle uttrykk – som reklame eller politisk propaganda. Slike uttrykk gir ikke rom for særlig tolkning, til det er budskapet alt for tydelig. Man kunne innvende at politiske propagandaplakater også blir stilt ut i gallerier som kunst, men det er vanligvis i ettertid, eller i en annen kultur enn den plakaten opprinnelig var ment for. Det er fullt mulig å betrakte slike plakater fra Sovjetunionen i dag, fordi de politiske lederne eller det politiske systemet disse reklamerte for ikke lenger eksisterer. Denne avstanden i tid og rom kan sette oss i en posisjon hvor vi kan betrakte deres form uten for stor forstyrrelse i henhold til deres innhold.

Under en slik betraktningssmåte ville likevel ikke disse plakaten kunne sagt oss noe. Deri ligger også problemet med å betrakte slike uttrykk som kunst. Med deres innhold og mening klart for seg kan de kun si en ting, og med deres innhold glemt eller ignorert, kan de ikke si oss noe som helst. Slike uttrykk blir i en kunstkontekst redusert til ren politikk, eller til ren form, til det vi vil kalle design. Kunsten – kanskje særlig den moderne – er som regel fri i utgangspunktet og er ofte vag, selv om den forsøker å utøve eksplisitt kritikk mot en velkjent politisk hendelse. Dette ligger i den særegne betraktningssmåten

som Kant og Adorno fordrer: Hvis formen er for enkel til at den er utvetydig, vil den ikke evne å stimulere innbildningskraften vår, og vil dermed fremstå som skuffende eller dårlig. Detter er et skille vi også trekker mellom det vi kaller kunst og det vi nøyer oss med å kalle pynt eller dekorasjon. Her er det altså et kvalitativt skille.

Dersom det var tilfellet at kunsten hadde en direkte politisk funksjon, så måtte vi målt et kunstverks suksess på samme måte som et firma i dag måler en reklame-kampanjes suksess etter hvor mange som kjøper produktet som en direkte følge av å ha sett reklamen. Hvis kunsten var i en slik situasjon, ville heller ikke dens autonomi være reell. Den ville da ha vært noe tilnærmet et verktøy for politisk gevinst – nok et middel for å nå et politisk mål, på linje med for eksempel lobbyvirksomhet. Kunstens natur, ifølge både Kant og Adorno, er nettopp at den ikke er

tilknyttet noe bestemt begrep, og da skulle den heller ikke kunne tjene et bestemt formål. Det er nettopp dette som er grunnlaget for kunstens autonomi. Den kan ikke knyttes direkte til andre aktiviteter eller gjenstander i verden. Den er, i en forstand, sin egen verden i verden. Men, det betyr likevel ikke at kunstverk ikke kan ha en påvirkningskraft. At mennesker gråter i møte med en fiktiv fremstilling i et teater, er jo blant annet årsaken til at Platon var så skeptisk til kunst. Hvis kunsten ikke hadde hatt noen påvirkningskraft eller funksjon overhodet, ville det være vanskelig å forstå Platons behov for å sensurere kunst i dialogen som utformer grunnlaget for hans tenkte idealstat. Det problematiske for Platon var ikke at kunsten hadde en tydelig funksjon – han godtok jo de kunstverkene som produserte



god moral i borgerne – men at den var så vanskelig å kontrollere. Ulike mennesker reagerer ulikt på samme kunstverk, noe som understreker at det abstrakte begrepet om interesseløshet og beskuelsen av en gjenstands formålstjenlighet uten begrep om dets formål, ikke er dekkende for vår reelle omgang med kunst. Det er kun begripelig som et ideal, for i praksis er det verken mulig for betrakteren eller andre å avgjøre hvilken innstilling eller tolkning som er den riktige. Heller ikke Kant motsier seg dette. Han nevner flere ganger at styringsregler i forhold til estetiske dommer om det skjønne er umulige, uten å forklutre smaksdommens renhet igjennom begrepsliggjøring.

I lys av at vi alle oppfatter kunstverk i alle fall alltid litt annerledes, blir det vanskelig å skulle avgjøre hva som er god kunst og hva som er dårlig. Hvis vi alle var enige, ville det vært innlysende hvilke som var gode og hvilke som ikke var det, men slik er det ikke. Hva som er grunnen til at vi er uenige er like vanskelig å avgjøre. Dermed blir det også umulig å avgjøre et kunstverks funksjon i henhold til dets suksess. En kunne finne på å måle en tragedies suksess etter hvor mange i salen som gråt under forestillingen, men få ville finne på å sette opp slike kriterier for kunsten. Med konseptkunst og lignende er det innlysende at et verk som stimulerer til refleksjon i intellektuell forstand, heller enn til følelser, også er et godt kunstverk. Et dårlig kunstverk, kan vi si, er et som ikke setter i gang noe som helst i betrakteren. Kunsten vil altså ha en eller annen form for funksjon, det kan sies å være det som avgjør

dens kvalitet. God kunst produserer en virkning i oss som betraktere – en virkning vi tar med oss ut av teatersalen eller galleriet. Kunstens politiske eller sosiale funksjon er valgene vi gjør og handlingene vi utfører som en indirekte følge av møtet med kunstverket. Funksjonen må gå omveien igjennom betrakteren.

Det er liten tvil om at dersom Kant har rett i at vi – når vi anerkjenner noe som skjønt – forholder oss fullstendig interesseløst og uten begrep, så er kunstens mulighet for en funksjon tilnærmet null. Dersom kunst kun stimulerer til en følelse som vi verken kan beskrive eller begrunne, så er kunsten autonom i den forstand at den er så distinkt annerledes fra alt annet at den kun kan begripes i forhold til seg selv. I teorien er dette i og for seg greit nok. Men, en fullstendig fordomsfri, begrepsløs og interesseløs betrakter høres, i praksis, umulig ut. Det vil forutsette et menneske som er i stand til å distansere seg fullstendig fra seg selv og verden, og som vil måtte ha så stor kontroll over tankene og følelsene sine at denne ikke ville la seg distrahere av noen assosiasjoner verket gav. Dette er slik vi kan forstå Kant, i lys av hans tanker om at det er subjektet som tar ”kontroll” over gjenstanden og distanserer seg fra alt annet enn dens rene form.

Som vi så er Adorno av en litt annen oppfatning. Han fordrer nødvendigheten av den interesseløse holdningen hos betrakteren fordi det vil holde subjektet åpent for kunstverkets innsikter. Et godt kunstverk er et som bærer på en sannhet som vi ikke evner å erkjenne på rasjonelt vis. Vi må forsøke å være fordomsfrie og interesseløse i møte med kunst, fordi det er den eneste måten vi kan se forbi det rasjonelle og få innsikt i noe naturlig på. Den interesseløse betraktningmåten sikrer at vi holder oss åpne for hva verket kan vise oss. For Adorno, i motsetning til Kant, er det

objektet som skal være det styrende – ikke som undertrykkende, men som overskridende – hvis vi lar det. Derav fordringen om den interesseløse betraktningmåten.

En politisk funksjon kan derfor ikke legge føringer for forståelsen av et kunstverk. Vi kan ikke bedømme et kunstverk som godt basert på dets suksess, fordi – i det at kunsten kun viser oss noe, aldri forteller – en slik suksess aldri vil kunne måles på noen som helst måte. Det er dette som kan sies å konstituere kunstens autonomi i Adornos forstand, og det er dette med den interesseløse betrakteren, slik Adorno bruker det, som synliggjør at kunstens autonomi faktisk er en grunnleggende forutsetning for dens indirekte politiske funksjon. Kunsten har en politisk funksjon, men denne kan ikke måles, fordi et godt kunstverk vil ha flere virkninger på forskjellige betraktere. At vold i kunst fører til vold i virkeligheten kan undersøkes, men man kan aldri få sikkerhet i om hvorvidt kunsten kan holdes direkte ansvarlig. Det vil sannsynligvis være flere og komplekse årsaker bak enhver voldshandling; det kan ikke reduseres til påvirkningskraften av et kunstverk, selv om det selvsagt kan sies å ha en utløsende virkning. Et kunstverks politiske funksjon vil derfor alltid være indirekte, fordi en god handling utført av en person som bruker tid på kunst, aldri vil kunne spores direkte til en gitt moral eller handling i et spesielt verk. Funksjonen viser seg i å appellere til noe mer generelt i betrakterne, nemlig deres indre moral. Det er ingen direkte linje mellom kunst og samfunn, men der er like fullt en kobling, og den går via våre menneskelige verdier. Denne koblingen er unik i form av at den ikke er underlagt vår rasjonalitet eller erkjennelse av verden for øvrig. Kunsten er formidler av et budskap som ikke lar seg begrepsmessig formidle. Her finner vi kunstens selvberettigelse: Den viser oss det vi ellers overser, og den minner oss om vår humanitet i en verden hvor rasjonaliteten er blitt dominerende.

---

Adorno, Th.W. 1998, *Estetisk teori*. Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo.

Carroll, N. 1999, *Philosophy of Art, a Contemporary Introduction*, Routledge, New York.

Cooper, D. 1992, *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd, USA.

Hammer, E. 2006, *Adorno & the Political*, Routledge.

Linneberg, A. 1999, *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo.

Kant, I. 1995, *Kritikk av dommekraften*, Pax Forlag, Oslo.