

KAPITTEL 2

Kunstverkets nødvendighet

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole

[E]t kunstverk uansett av hvilken type er først og fremst et møte mellom to likestående mennesker, det er å møte en annens blikk ...

—Knausgård, (2018a, s. 325)

Abstract: A work of art is never just a thing or an object. In the art experience, a relationship is established between a person and a part-subject/part-object, never between a person and just a “thing”. These claims are in a certain tension with the well-known critique of the traditional western focus on music as works or objects. The discussion in this essay is based on three premises. The first premise is that our object-oriented understanding of music is historically and socially constructed. The second premise is that the historical and social origins of all ways of thinking in no way prevent some ways of thinking from being “better” than others. This opens up the possibility of being able to think that some ways of relating to music are more meaningful than others. The third premise is that a fundamental prerequisite for moving encounters between the human subject and music is the very idea of music as a work of art (as a part-subject/part-object). The necessity of a rethinking of the work of art as a part-subject/part-object is related to the possibility of *re-romanticization*, re-describing the world poetically.

Keywords: works of art, music as a partial-subject-partial-object, re-romanticization, distance and resistance

Innledning

Et kunstverk er aldri bare en ting eller et objekt. I kunsterfaringen etableres et forhold mellom en person og et «delvis subjekt, delvis objekt»,

Sitering av denne artikkelen: Varkøy, Ø. (2020). Kunstverkets nødvendighet. I Ø. Varkøy & H. Holm (Red.), *Musikkfilosofiske tekster. Tanker om musikk – og språk, tolkning, erfaring, tid, klang, stillhet m.m.* (Kap. 2, s. 27–40). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.115.ch2>
Lisens: CC-BY 4.0.

aldri mellom en person og bare en ting.¹ Disse påstandene står i et visst spenningsforhold til den relativt omfattende kritikken av den tradisjonelle vestlige kunstmusikalske oppmerksomheten på musikk som verk – eller objekt. Følgende korte situasjonsbeskrivelse viser hvordan.

Philip V. Bohlman hevder at «the metaphysical condition of music with which we in the West are most familiar is that music is an object» (Bohlman, 2001, s. 18; se også Goehr, 2007). Bohlmans vurdering deles av Christopher Small, som diskuterer hvordan vestlige musikkesperter «quietly [have] carried out a process of elision by means of which the word music becomes equated with ‘works of music in the Western tradition’» (Small, 1998, s. 3). Musikkpedagogen David Elliott argumenterer på sin side for at selve estetikkonseptet hviler på fire antagelser, hvorav ett av disse er forestillingen om musikk som objekter eller verk: «The first assumption is that music is a collection of objects or works» (Elliott, 1996, s. 23). Elliott hevder videre at termen «musikalsk verk» er nært forbundet med europeisk klassisk instrumentalmusikk fra 1800-tallet: «In sum, the most accurate use of the term musical work is in relation to so-called serious or classical instrumental music of nineteenth-century Europe» (Elliott, 1995, s. 25). Verkkonseptet er, slik Elliott ser det, en komponent i et estetikkonsept hvor musikk er en produkt-sentrert kunstform: «The work concept is one component of the aesthetic concept of music as a product-centered art» (Elliott, 1995, s. 25). Som et etter hvert velkjent alternativ til denne tradisjonen løfter Christopher Small frem musikk som aktivitet og prosess – en naturlig, sosial aktivitet hvor deltagelse står sentralt: «Music is not a thing at all but an activity, something people do» (Small, 1998, s. 2). Når Small lanserer termen «musicking», innebærer dette en kritikk av den tradisjonelle, vestlige objektivering av musikk («music»), hvor musikken reduseres til tanker omkring den i intellektuell, epistemologisk forstand: metoder og teorier, begreper og kategorier.

1 Jeg har behandlet denne tematikken i flere musikkpedagogiske publikasjoner de siste årene (se f.eks. Rinholm & Varkøy, under utgivelse; Varkøy, 2020a; Varkøy, 2020b). Dette essayet er imidlertid renset for de pedagogiske aspektene ved en slik tenkning, og er «renere» musikkfilosofisk. Samtidig preges nok likevel argumentasjonen av min mangeårige beskjeftigelse med musikkpedagogisk filosofi.

De siste årene har også begrepet «performativitet» utfordret den tradisjonelle verkteningen i musikkvitenskapen. Interessen vendes fra verket (som idé eller partitur) mot fremføringen, det vil si reproduksjonen av verket i en fremføring (se f.eks. Cook, 2003). Verket vurderes som skript, en koreografi for «en rekke av 'real-time' sosiale interaksjoner mellom musikere, en serie interaktive lytteprosesser og felles gester som kan iscenesette en spesiell visjon av et menneskelig samfunn» (Ruud, 2016, s. 253–254). Samtidig kan dikotomien mellom «verk» og «fremføring» naturligvis også utfordres (Guldbrandsen, 2006); de to polene i dikotomien konstituerer hverandre gjensidig.²

Kritikk mot vår vestlige tradisjon for å tenke om musikk som verk og objekter er altså velkjent. Denne kritikken kan ofte synes å medføre et behov (blant kritikerne) for å vende seg bort fra de fleste forestillinger om noe man kan kalle et «kunstverk». I det følgende drøftes imidlertid forestillingen om «kunstverkets nødvendighet». Termen «nødvendighet» er her forbundet med tanken om at det å kunne forholde seg til noe vi kan kalle et «kunstverk», som et «delvis objekt, delvis subjekt», som et Du, er en forutsetning for eksistensielle møter med musikk (Varkøy, 2017, kap. 4).

Tre premisser

Med utgangspunkt i denne korte situasjonsbeskrivelsen er det første premisset for den videre drøftingen at vår tradisjonelle og verkorienterte forståelse av musikk er historisk og sosialt «konstruert» (for å knytte an til tidens forkjærlighet for metaforer fra entreprenørbransjen). Dette relativt banale faktumet gjelder imidlertid ikke kun den tradisjonelle vestlige musikkforståelsen. Alle forståelser av musikk er historiske og sosiale «konstruksjoner».

2 Dette kan også ses i relasjon til Nicolas Bourriauds såkalte relasjonelle estetikk, hvor et sentralt poeng er at kunstverkene blir en deltagende praksis som flytter ut fra den skapende kunstnerens enerom (Bourriaud, 2007).

Det andre premisset er at alle tenkemåters historiske og sosiale opphav på ingen måte forhindrer at noen tenkemåter er «bedre» enn andre – «bedre» da forstått som at noen tenkemåter åpner for flere erfaringsmuligheter enn andre. Dette åpner muligheten for å kunne tenke i retning av at enkelte måter å forholde seg på, både til musikk og til verden ellers, er mer meningsgivende enn andre.

Det tredje premisset er tanken om at forestillingen om musikk som (kunst)verk er en forutsetning for eksistensielle møter med musikk, for å kunne forholde seg til musikkens dypere meningslag (jf. Nielsen, 1994, s. 133). Slike møter kan knyttes til spørsmål om mening både i og med livet. Her inngår refleksjon over oss selv og vår egen tilværelse i verden, knyttet til eksistensielle grunnvilkår som avhengighet, sårbarhet, dødelighet, relasjoners skjørhet og eksistensiell ensomhet. Dette handler om møter mellom musikk, som kan berøre, og mennesker som kan la seg berøre. Jeg kan bringes i kontakt med vesentlige dimensjoner ved det å være menneske; det handler kort sagt om opplevelsen av å ha begrenset kontroll over verden. Noe er annerledes eller noe mer enn det jeg trodde, noe skjer med meg uten at jeg har planlagt det slik, og uten at jeg kan kontrollere det:

Når det går kaldt nedover ryggen min, når hårene reiser seg, når jeg med ett blir kald og deretter glovarm; når pulsen hamrer i brystet, når ansiktshuden rødmer; når jeg slik bergtas, bringes eller sågar tvinges inn i en (annen) stemning, en følelse, en åpenhet overfor ... (Vetlesen, 2004, s. 41)

Slike eksistensielle møter oppstår imidlertid ikke automatisk ved at jeg utsettes for bestemte musikkverk. Et eksistensielt møte er en relasjon – et møte mellom musikken og det lyttende sinnet som mottar den.

Disse tre premissene peker i retning av at det kan være nødvendig å revurdere kritikken av den vestlige forestillingen om musikk som kunstverk. Dette er ikke bare nødvendig, det er også mulig – om man for eksempel tillater seg å stille følgende spørsmål: Må forestillingen om musikk som kunstverk *med nødvendighet* føre til at musikk vurderes som, ja reduseres til objekt? Som et forsøksvis svar på dette spørsmålet løftes musikkverket i det følgende frem som «delvis subjekt, delvis objekt». Det som drøftes, er altså en mulig alternativ måte å forholde seg

til forestillingen om musikk som kunstverk på. Kunstverket må ikke nødvendigvis være noe jeg underlegger mitt herredømme. Jeg kan prinsipielt sett unnlate å gjøre kunstverket til kun et objekt.³

Reromantiseringens mulighet

Kunstverkets nødvendighet, det vil si en nytenkning av kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt», er forbundet med reromantiseringens mulighet. Termen «reromantisering» er inspirert av kunstfilosofen og kulturteoretikeren Byung-Chul Han når han med Novalis sier at romantikk blant annet handler om å gi det ordinære en høyere mening, å tilkjenne det som allerede er til stede, en mystisk dimensjon, å anerkjenne det ukjente i det kjente og å tildele det endelige en illusjon av uendelighet. «Romantikk» kan slik sies å være forestillingen om at verden alltid kan bli større, rikere, mer intens, mer givende – «romantikken minner oss om at forestillingsevnen kan skape en menneskelig fremtid som er vidunderlig annerledes enn den menneskelige nåtiden» (Rorty, 2018, s. 93). Reromantisering handler om å gjenbeskrive verden poetisk, om igjen å våge å forholde oss til «det skjønne» i naturen og kunsten (Han, 2018a). Det handler om ærefrykten og undringens nådegave, og det handler ikke minst om distansens nødvendighet.

Reromantiseringens mulighet utfordrer naturligvis angsten for «det romantiske», en angst som er høyst forståelig i en historisk kontekst hvor for eksempel nazistenes antiintellektualisme danner bakteppet. En lamende angst overfor det romantiske kan imidlertid lett lede til musikkdiskusjoner av ren teknisk karakter, knyttet til yttersiden av musikken, det som er teknisk beskrivbart og håndterlig. Dette vil kunne medføre en marginalisering av mulighetene for å forholde seg til eksistensielle møter mellom mennesket og musikken. Det er interessant å se reromantiseringens konsept i relasjon til det faktumet at det blant kritikerne av den vestlige klassiske musikktradisjonens objektfokusering ofte er romantikken, sammen med Immanuel Kant, som er «fienden». David Elliott

3 Jf. Heideggers kritiske drøftinger av en utvikling innenfor den beregnende og forestillende tenkningen i vitenskap og teknikk som har bidratt til at kunstverket, i likhet med ting i sin alminnelighet, i økende grad har blitt underlagt subjektets herredømme (se Heidegger, 2000).

plasserer for eksempel forestillingen om musikk som kunstverk i konteksten av generelle filosofiske og ideologiske ideer i romantikken:

The heavy emphasis that past and present aesthetic theories of music place on a contextual, intrinsic, «distanced» contemplation of objects duplicates the basic tenets of this social ideology. (Elliott, 1995, s. 23–24)

Legg merke til termen «distanced» i dette sitatet. Elliott synes å forstå dette som en problematisk romantisk idé influert av kantiansk estetikk, noe som for Elliott underbygger kritikken av den vestlige klassiske musikktradisjonens forestillinger om musikk som objekt. Elliotts måte å tenke på kan videre med fordel ses i lys av musikkens historiske tap av «aura», noe som inkluderer tap av distanse så vel som av sansen for ærefrykt og undring. Siden renessansen og reformasjonen – og ikke minst gjennom 1700-tallets opplysningstid – har det i vår del av verden pågått grunnleggende og generelle avfortryllingsprosesser som har gjort verden mer prosaisk og forutsigbar og mindre poetisk og mysteriøs (jf. Weber, 1995). Videre er det åpenbart at reproduksjonens muligheter ved ny teknologi har endret vår estetiske relasjon til tingene og verden (jf. Benjamin, 2003). Uten at det må leses som noen form for forfallshistorie, gir teknologien oss en makt over tingene som vi tidligere ikke hadde. Mens håndverktradisjonene tillot at tingene bevarte en type distanse og mystikk, mister kunstverk «auraen» når teknologiens mulighet for reproduksjon av dem (og opplevelsen av dem) fratrer verkene enhver distansert mystikk (Varkøy, Angelo & Rolle, 2020). Dette er særlig tydelig når det gjelder musikk, som i dagens vestlige samfunn allerede lenge har vært tilgjengelig for alle, hele tiden. Når man dessuten, ikke minst innenfor mitt musikkpedagogiske fagfelt, ofte fremhever musikk som «hverdagopplevelser» av prosesser og aktiviteter og reduserer til nærmest null enhver interesse for musikk som kunstverk, kan det synes som om man står i fare for å bringe musikken så nær at man får problemer med å anerkjenne kunstverket i sin annerledeshet, som noe annet enn oss selv, eller som Martin Buber (1992) formulerer det: som et Du.

Distansekonseptet, slik det kan tenkes i denne sammenhengen, er nært forbundet med reromantiseringstenkningen. Distanse er altså en forutsetning for å kunne forholde seg til kunstverket som den Andre, som et Du, noe som i sin tur kan vurderes som en forutsetning for eksistensielle

møter med musikk. Møtet med kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt» kan åpne verden for oss, kaste oss tilbake i en ny sensitivitet for verden og i basale livsforutsetninger og stanse oss i vår værensglemsel og uegentlighet – og til å reflektere over vår væren-i-verden: «Verket holder verdens åpenhet åpen» (Heidegger, 2000, s. 48). Det er i spenningsfeltet mellom distanse og nærhet, i møtet mellom meg selv og kunstverket som «delvis subjekt, delvis objekt», at eksistensielle møter kan oppstå.

Musikk som kunstverk: «delvis subjekt, delvis objekt»

For den som har et genuint forhold til kunst ved å gå opp i den, er kunsten ikke et objekt.
(Adorno, 1998, s. 32)

I essayet «Min Louise Bourgeois» skriver Siri Hustvedt:

Jeg har lenge hevdet at kunstopplevelsen bare skjer i møtet mellom tilskueren og kunstgjenstanden ... Vi er ikke passive mottagere av en faktisk ytre virkelighet, men skaper snarere aktivt det vi ser ved hjelp av etablerte mønstre fra fortiden ... Men god kunst overrasker oss. God kunst orienterer våre forventninger på nytt, tvinger oss til å bryte mønsteret, til å se på en ny måte. (Hustvedt, 2017, s. 40–41)

Dette er ikke utpreget originale tanker. Mottageren er en aktiv part i å tillegge et kunstverk mening, kvalitet og verdi. De to siste setningene i sitatet kan imidlertid tolkes i retning av at kunstverket også tilbyr oss noe annet enn det vi tillegger det, eller bekreftelser av oss selv – om man vil. Det kan bryte våre vaner, overskride våre tattforgittheter og opplyse våre blindsoner: God kunst overrasker oss. For – som Hustvedt videre understreker – det kunstverket vi møter, er ikke *bare* en ting, et objekt.

[Et kunstverk] bærer med seg spor av en levende bevissthet og ubevissthet ... I kunsten blir det etablert et forhold mellom en person og en delvis-person-delvis-ting. Det er aldri mellom en person og bare en ting. (Hustvedt, 2017, s. 41)

Det er en gjensidighet mellom subjekt og objekt *i* verket: «Materialene er preget av den hånd kunstverket fikk dem fra; uttrykket, som er objekti-vert i verket ... trenger inn som subjektiv impuls» (Adorno, 1998, s. 290). Her kan kunstverket vurderes som et Du, og ikke kun et Det. Det er et uttrykk for en annen persons bevissthet (eller manglende sådan).⁴ Slik blir kunstverk å betrakte som «ting som tendensielt kler av seg sin egen ting-karakter» (Adorno, 1998, s. 476). *Noe* i kunstverket venter på at jeg skal komme det i møte. Det finnes et blikk der – «det blikket kunstverket stirrer på betrakteren med» (Adorno, 1998, s. 217).

For å utvikle dette perspektivet kan Martin Bubers tenkning omkring hvordan livet bare kan utfoldes meningsfullt i interaksjon med et annet Du, komme oss til hjelp. Møter mellom Jeg og Du inntreffer ikke kun mellom to menneskelige subjekter. Det kan også inntreffe mellom subjektet og alt som kan kalles «åndelige realiteter», for eksempel kunstverk.⁵ Dette Du-et møter meg som noe helt annerledes: «[K]unsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Heidegger, 2000, s. 86). Det handler altså på ingen måte om en sammensmelting mellom Jeg-et og Du-et. Du-et er autonomt i relasjon til Jeg-et. Igjen altså: distansens nødvendighet. Det er noe nådeløst ved et slikt møte, det utfordrer og skaker meg, jeg blir «satt ut» – jeg må forandre livet mitt. Jeg lever, men noe forteller meg at jeg ikke lever rett (jf. Sloterdijk, 2013). Et møte i en slik forstand handler om den berøringen som inntreffer når jeg møter en annens bevissthet i kunstverket. Med andre ord: Når eksistens møter eksistens. Kunstverket kan selvsagt ikke vurderes løsrevet fra det opplevende subjektets persepsjon og estetiske bevissthet.⁶ Forholdet mellom det opplevende subjektet og verket blir

4 Her trekker jeg altså inn perspektiver fra Martin Bubers tenkning og kobler dette til poenger i Adornos estetiske filosofi. Jeg er klar over at Adorno antagelig ikke ha ville satt pris på denne koblingen, siden han gjerne markerte en avstand til Buber.

5 Forholdet mellom musikken og mottageren blir altså dialektisk. Likevel er dette en noe annen situasjon enn hva Tia DeNora drøfter ved hjelp av termen «affordance» – for å si noe om det dialektiske forholdet mellom musikken og mottageren, om hvordan subjektet bruker musikk for å skape en opplevelse av identitet, for å kontrollere følelser for å passe inn i sine omgivelser, og lignende (se DeNora, 2000, 2011).

6 Hannah Arendt fremhver for øvrig hvordan de middelpregede menneskelige aktivitetsformene arbeid og produksjon er subjekt-objekt-prosesser, mens aktivitetsformen med egenverdi – handlingen – er en subjekt-subjekt-prosesser (se Schantz, 2019). Se ellers Varkøy (2017, kap. 8) og Varkøy (2012, s. 41–58) for drøftinger om Arendts tenkning omkring arbeid, produksjon og

slik å anse som spill (jf. Gadamer, 2010, s. 146–147). Slik overskrides dualismen mellom det opplevende subjektet og verket. Erfaringen av å bli berørt av et kunstverk er en art kjærlighetserfaring.⁷

Dette betyr slett ikke at vi kun må forholde oss til såkalt stor kunst. Ikke all musikk tilbyr det samme til alle, alltid. Selvsagt skjer ikke eksistensielle møter kun ved lytting til de store mesterverkene innenfor den vestlige klassiske musikktradisjonen.⁸ Poenget er derfor ganske enkelt dette: Uavhengig av musikalske sjangre og uttrykksformer trenger vi å kunne forholde oss til noe vi kan kalle kunstverk – fordi vi trenger å bli utfordret – i vårt individuelle, sosiale og politiske liv. Det handler altså om *en måte å forholde seg til musikk på* – som et Du, ikke om å forholde seg til én bestemt form for musikk.

Ved dette berøres forskjellen mellom det å forholde seg til noe som kunst, og til noe annet som underholdning. Dag Østerberg sier det slik: «For å tone flagg: Ett er kunst, et annet underholdning» (Østerberg 2009, s. 446). Hva ligger i en slik bekjennelse? Antydes det for eksempel at én bestemt form for musikk (som for eksempel vestlig klassisk musikk) *alltid* er kunst, mens en annen form for musikk (som for eksempel populærmusikk) *aldri* er kunst? Ikke nødvendigvis. Å insistere på et skille mellom kunst og underholdning kan først og fremst handle om ulike måter å forholde seg til musikk på, det vil si at det handler om forskjellige former for *resepsjon*. Det å fastholde skillet mellom kunst og underholdning ut fra et kritisk perspektiv (som Østerberg representerer), med en klar normativ forestilling om hva som vil kunne bidra til et godt liv – også for «folk flest» – kan muligens oppfattes som et paradoks. Hvor blir det så av for eksempel normkritikken? Litteraturforskeren

handling, hvor det argumenteres for at den musikalske erfaringen må ses på som handling, altså som en aktivitet med egenverdi.

- 7 I en drøfting av Vladimir Jankélévitchs nøkkelbegrep «charme» (det som gjør musikk ulikt språk, som forbinder musikk og etikk, og som mangler i en fremføring som ikke berører) fremhever Carolyn Abbate hvordan erfaringen av «charme» er «equivalent to the power of love, caritas and eros – the love of another or for an Other» (Abbate, 2004, s. xviii). Takk til ph.d.-stipendiat Mathias Gillebo ved Norges musikkhøgskole for å ha gjort meg oppmerksom på dette poenget.
- 8 Det kan i denne sammenhengen være på sin plass å minne om at det å tenke om musikk som verk på ingen måte er forbeholdt vestlig klassisk musikk. Gitaristen Hedvig Mollestad Thomassen leverte for eksempel bestillingsverket til Vossa Jazz 2019 (se <http://www.ballade.no/sak/hedvig-mollestad-thomassen-fra-gitarist-til-bestillingskomponist/>), og Norsk Rockforbund fikk laget bestillingsverk til sitt 25-årsjubileum (se <http://www.ballade.no/sak/rock-furore-2/>).

og marxisten Terry Eagleton påpeker at det ikke-normative allerede en god stund har vært normen innenfor akademia – så vel som for nyliberalister, filmstjerner, avisredaktører, aksjemeglere og næringslivsdirektører. Men normkritikk er ingen stabil, radikal størrelse:

Det er en norm i vår type samfunn at folk ikke kaster seg over vilt fremmede med et hest skrik og hogger beina av dem. Det er en konvensjon at barnemordere blir straffet, at menn og kvinner i arbeid kan streike og at ambulanser på vei til en trafikkulykke ikke hindres bare for moro skyld ... Bare en intellektuell som har tatt en overdose abstraksjon, kan være tykkskallet nok til å innbille seg at alt som bryter med en norm, er politisk radikalt. (Eagleton, 2009, s. 19)

Dette er et godt poeng – især om vi ser det slik at alle fortellinger om samfunnet og kulturen, kunsten og mennesket – er historiske og sosiale konstruksjoner, og samtidig erkjenner at vi lever i en tid hvor høyrepopulistisk aggresjon mot «eliter» er økende. Ut fra en slik argumentasjon vil man kunne tenke at en fusjon av kunst og underholdning vil være til like stor skade for begge livsområder: «Nåtidens fusjon av kultur og underholdning foregår ikke bare som en fordervelse av kulturen, men i like stor grad som en tvangsmessig åndeliggjøring av underholdningen» (Adorno & Horkheimer, 2011, s. 178).

Motstandens nødvendighet

Møter mellom det opplevende subjektet og musikken som «delvis subjekt, delvis objekt» finner sted når verket yter motstand. Ikke all musikk yter en slik motstand:

Samme hvor mange ganger vi blir overveldet av skjønnheten og vitaliteten i Händels musikk, blir vi ikke like beveget som når vi hører Bachs. Hvorfor er det slik? ... Det er noe som mangler hos Händel, en motstand som ikke er der. Jeg kan høre på musikken hans i dagevis, så lenge jeg har muligheten til det, og være lykkelig. ... Men noe mangler. Det Händel ikke formidler, er en følelse av overvinnelse. Han seirer alltid, men det finnes aldri noen fare for nederlag og fortapelse. Vi får aldri noe glimt av det som er beseiret. Men det hører vi hos Bach: Det overvunne finnes i oss selv og i kaos. (Sandmo, i van der Hagen, 2020)

Om jeg gir verket min oppmerksomhet, vil noen verk stå imot og gi meg motstand. Jeg kan ikke late som om ingenting har hendt. Alt er ikke som før dette møtet.⁹ Det som møter meg, kommer imidlertid til uttrykk som negasjon: «Den umulige lengselen etter det skjønne ... er lengselen etter at dette løftet skal innfris» (Adorno, 1998, s. 150). Noe som ikke eksisterer, kommer til uttrykk. Imidlertid, fordi det ikke-eksisterende kommer til uttrykk, må det være mulig: «Ved sin negativitet gir kunstverket et løfte; det alltid brutte løftet om lykke ... Kunsten er det løftet om lykken som ble brutt» (Adorno, 1998, s. 240). Ved kunstverket som negasjon introduseres kunstens kritiske funksjon som opposisjon, som motstand. Vi kan tale om en *motstandens estetikk* (jf. Bleken, 2012).

Det er dette Byung-Chul Han (2018b) retter søkelyset mot når han argumenterer imot tendensen han mener å finne i samtidens estetikk i retning av «det glatte», en tendens han anser som et sentralt aspekt ved den senmoderne konsumentmentaliteten. Han hevder at vi står overfor en «skjønnhetens krise», idet «det skjønne» er glattet ut i retning av nytelsesobjekter og det komfortable. Det handler om en glatthetens estetikk, og det handler om det positive – idet vi foretrekker kunst som verken sårer, krenker eller byr på noen form for motstand.

Nå kan det nok sies at dette neppe kun kjenner ut det Han omtaler som den senmoderne konsumentmentaliteten. Det vi kjenner som «kitsch» (i en historisk, kontinental forstand, jf. Broch, 1993), kan synes å ligge nær opptil det Han karakteriserer som glatthetens estetikk. I romanen *Tilværelsens uutholdelige letthet* definerer Milan Kundera (1984) kitsch som et estetisk ideal med basis i en fundamental enighet med tilværelsen. Kitschen lukker alt ubehagelig, foruroligende og skremmende ute fra synsfeltet, og den skaper to reaksjoner i oss:

Den første tåren sier: Så vakkert det er når gutten løper over plenen! Den andre tåren sier: Så vakkert det er å bli beveget sammen med hele menneskeheten ved synet av noen guttunger som løper over en gressplen. (Kundera, 1984, s. 254)

9 Jf. Heideggers skille mellom (kunst)verk og bruksting, hvor poenget er at kunstverket fremtrer på en måte som ikke lar oss passere uberørt forbi (Heidegger, 2000).

Kunderas fiender er de samme som Hans fiender: underholdningen, kommersialismen og overfladiskheten. Og utfordringen er stor – fordi:

[D]et kommersielle gjennomstrømmer alle deler av livene våre, og alt er underholdning, selv privatlivene, slik at det ikke lenger finnes en fiende der ute et sted, noe vi kan definere oss i forhold til, for fienden er også alltid oss selv, vi har siden åttitallet gitt fullstendig etter ... for det som har hendt, er at konsumpsjonstanken har trengt seg helt inn i sjelen til oss alle ... (Knausgård, 2018b, s. 465–466).

* * *

Innledningsvis ble tre premisser for argumentasjonen i dette essayet presentert. Det første premisset handlet om at alle forestillinger om musikk er det man gjerne omtaler som historiske og sosiale konstruksjoner. Det andre premisset løftet frem at dette faktumet ikke utelukker at noen forestillinger er bedre enn andre, i betydningen mer meningsgivende og berikende. Når det tredje premisset så fremhevet forestillingen om musikk som (kunst)verk som forutsetning for eksistensielle møter med musikk, lander argumentasjonen i denne teksten i muligheten av å forholde seg til kunstverket ikke kun som objekt, men som «delvis subjekt, delvis objekt». Dette utgjør en dannelsingsimpuls som strekker seg ut over konsumentideologien. Denne impulsen handler om værensbevissthet, og om å kunne forholde seg til det som ikke er under kontroll eller skapt av oss selv. Nettopp derfor kan dette «noe annet» ha avgjørende betydning for vår opplevelse av mening med og rikdom i livet.

Referanser

- Abbate, C. (2004). Music – Drastic or Gnostic? *University of Chicago Press Journals*, 30(3).
- Adorno, T. W. (1998). *Estetisk teori*. Oslo: Gyldendal.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). *Opplysningens dialektikk*. Oslo: Spartacus.
- Arendt, H. (2019). *Åndens liv*. København: Klim.
- Benjamin, W. (2003). The work of art in its technological reproducibility. I H. Eiland & M. W. Jennings (Red.), *Walter Benjamin, Selected Writings, 4, 1938–1940*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bleken, H. (2012). Motstandens estetikk. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 159–162). Oslo: Abstrakt.

- Bohlman, P. V. (2001). Ontologies of music. I N. Cook & M. Everist (Red.), *Rethinking music* (s. 17–34). Oxford, England: Oxford University Press.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag.
- Broch, H. (1993). *Kitsch og kunst*. Oslo: Cappelen.
- Buber, M. (1992). *Jeg og du*. Oslo: Cappelen.
- Cook, N. (2003). Music as performance. I M. Clayton, T. Herbert & R. Middleton (Red.), *The cultural study of music. A critical introduction* (s. 204–214). New York: Routledge.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2011). *Music-in-action. Selected essays in sonic ecology*. Surrey: Ashgate.
- Eagleton, T. (2009). *Etter teorien*. Oslo: Pax forlag.
- Elliott, D. J. (1995). *Music matters. A new philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode*. Oslo: Pax forlag.
- Goehr, L. (2007). *The imaginary museum of musical works. An essay in the philosophy of music*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Guldbrandsen, E. E. (2006). Modernist composer and Mahler conductor: Changing conceptions of performativity in Boulez. *Studia Musicologica Norvegica*, 32(5), 140–168.
- Han, B.-C. (2018a). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Berlin: Ullstein Verlag.
- Han, B.-C. (2018b). *Saving beauty*. Cambridge, England: Polity Press.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax forlag.
- Hustvedt, S. (2017). Min Louise Bourgeois. I S. Hustvedt (Red.), *Kvinne ser på menn som ser på kvinner* (s. 40–52). Oslo: Aschehoug.
- Knausgård, K. O. (2018a). Ut og pule hester. I K. O. Knausgård (Red.), *I kyklopenes land. Tekster 2009–2018* (s. 305–336). Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, K. O. (2018b). Stevnemøte med glemte år. I K. O. Knausgård (Red.), *I kyklopenes land. Tekster 2009–2018* (s. 427–470). Oslo: Forlaget Oktober.
- Kundera, M. (1984). *Tilværelsens uutholdelige letthet*. Oslo: Aventura.
- Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikkdidaktik*. København: Christian Ejler's forlag.
- Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (under utgivelse). Et forsvar for kunstverket. Re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene: utfordringer, ansvar og muligheter*. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Rorty, R. (2018). *Filosofi som poesi*. Oslo: Cappelen Damm.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schantz, H.-J. (2019). For frihed – Introduktion til Hannah Arendts bog om åndens liv. I H. Arendt (Red.), *Åndens liv* (s. 9–35). København: Klim.
- Sloterdijk, P. (2013). *You must change your life*. Cambridge, UK: Polity Press.

- Small, C. (1998). *Musicking. The meanings of performing and listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- van der Hagen, A. (2020, 28. mars). *Nekrolog over Erling Sandmo*. *Morgenbladet*.
- Varkøy, Ø. (Red.) (2012). *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk – dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2020a). In defence of the work of art: I and Thou in music education. I R. E. Allsup & C. Benedict (Red.), *The road goes ever on. Estelle Jorgensen's legacy in music education*. University of Western Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/jorgensen/>
- Varkøy, Ø. (2020b). Saving beauty in music education. I M. A. Peters (Red.), *Encyclopedia of educational philosophy and theory*. Singapore: Springer Nature. https://doi.org/10.1007/978-981-287-532-7_683-1
- Varkøy, Ø., Angelo, E. & Rolle, C. (2020). Artist or crafts(wo)man? *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 5(1).
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium*. Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring (s. 40–48). Oslo: Cappelen Akademisk.
- Weber, M. (1995). *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd*. Oslo: Pax forlag.
- Østerberg, D. (2009). Musikklandskapets forvandling. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 29(3–4), 445–453.