



LUNDS
UNIVERSITET

Kitschobjekt eller kitschkonst?

En komparation av Jeff Koons och Thomas Kinkades
förhållande till kitsch

Viola Mellquist

Avdelningen för konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK03, 15 p. Kandidatkurs HT 2020.

Handledare: Ludwig Qvarnström

Abstract

Kitsch object or kitsch art?

A comparative analysis of Jeff Koons' and Thomas Kinkade's relation to kitsch

Viola Mellquist

The purpose of this essay is to examine kitsch in high culture and Jeff Koons' and Thomas Kinkade's relationship to kitsch in their art and artistry and how this relationship affects their status as artists. The study is a comparative analysis based on institutional and sociocultural theory. Tools from Pierre Bourdieu's study of fields are used methodologically to examine the artists positions in the field. The institutional and social contexts of the artist as well as their art's materials, motifs, technique and terms of production are being examined. The result of the essay shows that Jeff Koons' and Thomas Kinkade's has a close relation to kitsch. Furthermore, it shows that their positions' relation to the intellectual and commercial pole of the field affects if their art is being valued as kitsch objects or kitsch art. It also shows that this evaluation and consequently the artists' being more closely related to kitsch objects or kitsch art effect their status as artists. Moreover, the fact that Jeff Koons' and Thomas Kinkade's art has kitschy expressions does not affect their status as artist because of the vague autonomy of the field.

Keywords: Art, kitsch, Jeff Koons, Thomas Kinkade, Bourdieu, cultural field, high and low culture, kitsch art, popular culture, Danto, Dickie, Art World, institutional theory, sociocultural theory.

Innehållsförteckning

| | |
|--|-----------|
| 1. Inledning | 2 |
| 1.1 Bakgrund | 2 |
| 1.2 Syfte och frågeställning | 2 |
| 1.3 Teori..... | 3 |
| 1.3.1 Institutionell teori - konstvärlden..... | 3 |
| 1.3.2 Kultursociologi – det konstnärliga fältet | 5 |
| 1.4 Metod | 6 |
| 1.4.1 Konstsociologisk analysmetod – metodiska verktyg från Pierre Bourdieus fältteori | 6 |
| 1.4.2 Komparativ metod | 7 |
| 1.5 Material och avgränsningar | 7 |
| 1.6 Forskningsöversikt och positionering..... | 8 |
| 1.7 Disposition..... | 9 |
| 2. Kitsch | 10 |
| 2.1 Teoretisk utredning av kitsch-begreppet..... | 10 |
| 2.2 Kitschens utveckling..... | 13 |
| 2.3 Kitschobjekt och kitschkonst..... | 15 |
| 3. Kitsch-konstnärerna | 18 |
| 3.1 Jeff Koons | 18 |
| 3.2 Thomas Kinkade | 21 |
| 3.3 Komparation av Jeff Koons och Thomas Kinkade | 24 |
| 4. Slutsats | 29 |
| Slutkommentar | 30 |
| Källförteckning | 31 |
| Bildförteckning..... | 35 |

1. Inledning

1.1 Bakgrund

Populärkulturens inflytande på högkulturen är stor och fenomen som tidigare förkastats av konstvärlden visas plötsligt upp på inflytelserika moderna konstmuseer och definieras i en kontext som konst och i en annan kontext som icke-konst.¹ Kitsch är ett sådant fenomen. Kitschbegreppet används ofta för att förklara motsatsen till högkulturell konst och smak men kitschen som en del av populärkulturen har haft en enorm genomslagskraft. Idag är så kallad kitschkonst inte ovanligt bland utställningsobjekt på etablerade konstmuseer. Det enligt definitionen smaklösa uttrycket hittas alltså även i högkulturella sammanhang.

Denna uppsats kommer handla om just kitsch och dess olika värde i högkulturen respektive populärkulturen. Uppsatsen kommer därför utgå från antagandet att *kitschobjekt* och *konstobjekt med kitschiga uttryck* är två skilda grenar av det *kitschiga uttrycket*, som har skilda värden vilka beror på konstens institutionella sammanhang. *Kitschobjekt* är det som inte anses vara konst medan *konstobjekt med kitschiga uttryck* är det som anses vara konst. I uppsatsen kommer det senare i fortsättningen kallas *kitschkonst* för enkelhetens skull.

Jeff Koons och Thomas Kinkade är två amerikanska konstnärer vars konst och konstnärskap återkommande kallats för kitsch. Deras mottagande som konstnärer skiljer sig dock åt. Koons har sedan 80-talet ställt ut sin konst på flertalet etablerade konstmuseer och gallerier världen över.² Kinkades verk har däremot huvudsakligen ställts ut i hans egenupprättade gallerier och museer och har återkommande nedvärderats av konstkritiker.³ Ändock associeras båda med kitsch.

1.2 Syfte och frågeställning

Syftet med denna uppsats är att undersöka kitsch i högkulturen och hur Jeff Koons och Thomas Kinkades förhållande till kitsch inverkar på deras status som konstnärer. För att göra detta är uppsatsens ingång att *kitschobjekt* och *kitschkonst* trots visuella och materiella likheter måste ses som två skilda kategorier av objekt med *kitschiga uttryck*, vilka har skilda värden som

¹ T. Kulka, *Kitsch and Art*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996, s. 4-5.

² Jeff Koons, "Exhibitions", *Jeffkoons.com* [webbsida], 2020, <<http://www.jeffkoons.com/current-and-upcoming-solo-exhibitions>> hämtad 2020-12-17.

³ M. Kjellman-Chapin, "Kinkade and the Canon: Art History's (Ir)Relevance" i *Partisan Canons*, Anna Brzyski (red), Durham and London: Duke University Press, 2007, s. 273.

skapas av dess institutionella sammanhang. Undersökningen kommer bygga på en konstsociologisk komparation mellan Jeff Koons och Thomas Kinkades konstnärskap, konst och deras institutionella sammanhang, med syfte att besvara följande frågor:

- *Hur förhåller sig Jeff Koons och Thomas Kinkade i deras respektive konstnärskap och konstnärliga produktion till kitsch?*
- *Hur inverkar dessa förhållanden till kitsch på deras status som konstnärer?*

1.3 Teori

1.3.1 Institutionell teori - konstvärlden

De texter som uppsatsens institutionsteoretiska ingång utgår från och som den institutionella analysen kommer bygga på är Arthur Dantos ”Konstvärlden” (1964) och George Dickies ”What is Art” (1974). Båda dessa texter är institutionsteoretiska, d.v.s. de har sin grund i idén om att det som skiljer ett konstverk från ett objekt utan konstvärde inte ligger i dess formala eller materiella kvaliteter, utan i det institutionella sammanhanget. Konst är vad konstinstitutionerna anser vara och behandlar som konst.

Arthur Danto myntade i sin artikel från 1964 begreppet konstvärld. En konstvärld är det nätverk av konstinstitutioner och professionella aktörer som på olika sätt ägnar sig åt konst eller konstverksamhet. Danto skriver att det är konstvärlden som skapar konstvärdet i ett objekt, d.v.s. det som skiljer ett konstverk från ett vanligt objekt. Det är placandet av ett objekt i en konstinstitutionell miljö, såsom muséer, gallerier, konsthistorieböcker eller att det är skapat av en redan etablerad konstnär, som gör objektet till ett konstverk. Det är inte något essentiellt i objektet som skapar dess värde, utan dess institutionella sammanhang. Vidare belyser han att det är konstteorierna som skapar konstvärlden.⁴ Nya konstteorier måste komma till för att nya uttryck och stilinriktningar inom konstvärlden – födda av exempelvis tekniska revolutioner eller avant-gardets idéer – ska accepteras som konst. De nya teorierna måste inkludera såväl de gamla konventionerna om vad konst är som de nya. Teorierna omvärderar således de tidigare aspekterna för vad som gjorde historiens konstverk till konst.⁵ Danto menar alltså att konstens

⁴ A. Danto, ”Konstvärlden” i *Konsten och konstabegreppet*, Kairos nr 1, 1996, Stockholm: Konsthögskolan, s. 110-111.

⁵ *ibid.*, s. 96.

värde tidigare har bestämts och bestäms av konstinstitutionernas, eller konstvärldens, konventioner.

Dickies teori bygger vidare på Dantos idé om konstvärlden och konstverket som ett institutionellt koncept men teoretiserar idén. Dickie definierar en institution som något med en etablerad praxis, och menar följaktligen att konstvärlden är en institution. Han formulerar två villkor utifrån vilka konstverk kan definieras:

A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the art world).⁶

Candidate for appreciation, eller *kandidat för uppskattning*, blir något genom att en representant för konstvärlden presenterar något – exempelvis ett objekt av något slag – med intentionen att det är ett konstverk som presenteras.⁷ Ett objekt – naturligt eller inte – som inte är en artefakt blir simultant med att det tilldelas status som kandidat för uppskattning – en artefakt.⁸

Dickie menar att konstvärldens representationskärna består av konstnärer, kritiker, konstteoretiker, konsthistoriker, museichefer osv. I denna kärna finns en mindre grupp personer som är högst central för att konsten ska fortsätta uppskattas. Denna grupp kallas för *presentationsgruppen* och består av konstnärer vars kreativitet är väsentlig för att konstverken ska skapas, presentatörer som presenterar konsten (exempelvis gallerister eller museiintendenter) och besökare.⁹ Men hur vet man då att det vi tittar på har status som kandidat för uppskattning? Dickie menar alltså att ett objekts status som konstverk beror på dess institutionella sammanhang, som i sig är kopplat till den mänskliga intentionen av någon som är medlem i konstvärlden.¹⁰ Vad som helst kan alltså tilldelas ett konstvärde om det görs av rätt person eller i rätt sammanhang, det vill säga av en representant för konstvärlden inom konstvärlden.

⁶ G. Dickie, "What is Art" i *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, George Dickie, Ithaca: Cornell University Press, 1974, s. 430.

⁷ *ibid.*, s. 430-431.

⁸ *ibid.*, s. 434.

⁹ *ibid.*, s. 430-431.

¹⁰ *ibid.*, s. 435.

I denna uppsats kommer den institutionella konstteori som mynnar ur Danto och Dickies texter användas som utgångspunkt för vad som har och inte har ett värde som konst. Detta görs i syfte att förstå de olika värden kitschobjekt och konstverk med kitschiga uttryck ges av konstinstitutionen. Konstvärlden ses i denna uppsats som den kontext i vilken konstens värden skapas. Teorin kommer även användas i den komparativa analysen av konstnärernas konstnärstatus.

1.3.2 Kultursociologi – det konstnärliga fältet

Jag vill påstå att Pierre Bourdieus konstsociologiska fältteori i princip beskriver hur den konstvärld som Danto och Dickie talar om fungerar i praktiken med de bakomliggande sociala förhållanden som skapar konstvärldens makt. Istället för konstvärld talar dock Bourdieu om fält. Likt den institutionella teori som mynnar ur Danto och Dickies texter menar Bourdieu att konstverkets värde inte ligger i dess materiella eller formala kvaliteter, utan i konstnären och dennes sociala sammanhang.¹¹

Fältet är ett mer eller mindre autonomt system av olika nivåer av maktpositioner som förhåller sig till varandra. Det konstnärliga fältet är ett spelrum för makten över konstens värde genom sociala bestämningar.¹² Fältet producerar konsten och konstens värde genom fältets struktur och dess upprätthållande av tron på detta värde.¹³ Fältets existens förutsätter att det finns ett konfliktförhållande mellan positionerna i fältstrukturen, som konkurrerar med varandra och står i relation till varandra.¹⁴ Varje position innehas av personer och institutioner som strider om det gemensamma intresset – d.v.s. bestämmandet över konstens värde.¹⁵ Strukturen i det autonoma fältet präglas alltid av två motsatsförhållanden; förhållandet mellan den intellektuella- och den kommersiella polen och förhållandet mellan de mest framstående konstnärerna, verken och genrerna, och de icke erkända sådana.¹⁶

I denna uppsats kommer fältteorin användas metodologiskt. En mer ingående beskrivning av hur detta kommer gå till återfinns i nästa del.

¹¹ P. Bourdieu, "Men vem har skapat skaparerna?" i *Kultur och Kritik*, Pierre Bourdieu. Göteborg: Bokförlaget Diados, 1997, s. 238.

¹² *ibid.*, s. 226-228.

¹³ P. Bourdieu, *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag Symposium, 2000, s. 332.

¹⁴ *ibid.*, s. 334.

¹⁵ P. Bourdieu, "Några egenskaper hos fälten" i *Kultur och Kritik*, Pierre Bourdieu. Göteborg: Bokförlaget Diados, 1997, s. 128.

¹⁶ P. Bourdieu, *Konstens regler*, s. 216-217.

1.4 Metod

1.4.1 Konstsociologisk analysmetod – metodiska verktyg från Pierre Bourdieus fältteori

I syfte att undersöka förhållandet mellan konstnärernas konstnärstatus och kitsch kommer konstsociologiska verktyg användas metodologiskt. En fullständig undersökning av fältet är inte genomförbar. Istället kommer de för uppsatsen relevanta verktygen användas för att lyfta fram indikationer på hur de två konstnärerna kan positioneras i fältet. Med detta är det främsta syftet att komparera deras respektive positioner. Konstnärernas positioner på fältet kommer relateras till deras konstnärliga produktion och hur den förhåller sig till kitsch. Verktygen kommer hämtas från tidigare nämnda böcker och texter av Bourdieu. De begrepp som kommer användas är *fält*, *kapital*, *habitus*, *doxa*, *heterodoxin*, och *intellektuell- och kommersiell pol*.

Fältet förklarades i föregående avsnitt. *Kapital* är de tillgångar, symboliska eller materiella, som en person har. Kapitalen delas in i olika kategorier; ekonomiskt kapital, kulturellt kapital och socialt kapital. Alla enskilda tillgångar fungerar som symboliskt kapital i de sammanhang där de tillskrivs värde. En persons kapital är starkt bidragande till personens möjligheter och begränsningar inom fältet, d.v.s. vilken position denne kan besitta. I det kulturella fältet är det kulturella kapitalet högt aktat.¹⁷ Det konstnärliga fältet, vilket kommer undersökas i denna uppsats, är ett kulturellt fält. Det kulturella kapitalet är viktigt för erkännande och makt i detta fält. *Habitus* är det förkroppsligade kapitalet. Det tillåter personers sociala beteenden utifrån sociala villkor (såsom familj, utbildning, och yrkesmöjligheter) baserade på hennes bakgrund och vanor, samt utifrån hennes position i fältet. Således är *habitus* likväl ett resultat av fältet som ett villkor för fältets funktion. En person som besitter en position inom fältet har alltså det *habitus* som krävs för positionen, vilket innefattar att hon är medveten om och erkänner maktkampernas lagar i fältet.¹⁸ *Doxa* är den vedertagna uppfattningen om något inom ett visst fält, och *heterodoxin* är den mot *doxa* stridande åskådningen.¹⁹ I den *intellektuella polen* är fältets eget kapital, d.v.s. det kulturella kapitalet, högt aktat. Här råder så kallad omvänd ekonomi. I den intellektuella polen tävlar alltså konstnärerna främst om kollegorna och konkurrenternas erkännande. Inom denna pol förkastas den kommersiella, kortsiktiga ekonomiska vinsten och omedelbar framgång ses som suspekt. I den *kommersiella polen*

¹⁷ P. Bourdieu, *Konstens regler*, s. 47-48.

¹⁸ P. Bourdieu, "Några egenskaper hos fälten", s. 128.

P. Bourdieu, "Men vem har skapat skaparna?", s. 230-231.

¹⁹ P. Bourdieu, "Några egenskaper hos fälten", s. 129.

värdesätts istället ekonomisk vinning, kommersiell framgång och status bland andra, för denna pol betydelsefulla, kretsar i samhället. Här anpassar sig producenterna till kundernas efterfrågan med ekonomisk framgång som mål. Ju högre grad en producers produkter svarar mot en redan befintlig efterfrågan genom etablerade former, desto närmre står producenten den kommersiella polen.²⁰ Intellectuella- och kommersiella polen kan i ett autonomt fält likställas med högkulturellt- och icke-högkulturellt sammanhang, vilket är vad som kommer göras i denna uppsats. De konstnärer som rör sig högt upp i den intellektuella hierarkin kan talas om som högkulturella producenter och de som rör sig i den kommersiella polen som producenter som inte får institutionellt erkännande. I ett svagt autonomt fält kan dock den kommersiella och intellektuella framgången sammanfalla, och de högkulturella konstnärernas kan även åtnjuta den största ekonomiska framgången.²¹

1.4.2 Komparativ metod

Med grund i de institutionella likheterna och skillnaderna kommer en komparation av Koons och Kinkades respektive konstnärskap, konst och institutionella sammanhang göras med hjälp av de konstsociologiska verktygen. Verkens material, motiv, teknik och produktionsförhållanden kommer undersökas. Den komparativa analysen kommer belysa likheter och skillnader mellan konstnärernas förhållande till kitsch och vidare möjliggöra slutsatser kring vad detta förhållande har för inverkan på deras status som konstnärer.

1.5 Material och avgränsningar

Uppsatsen har avgränsats på flera plan. Först och främst har Jeff Koons och Thomas Kinkade valts som empiriska studieobjekt. Valet av de två konstnärerna har baserats på deras respektive omnämningar som kitschkonstnärer. Det har även grundats på de kontextuella och formala skillnader som finns mellan de två konstnärerna och deras konstnärliga uttryck. Dessa likheter och skillnader kommer belysa kitschens olika värde beroende på dess sammanhang och på så sätt ge relevans åt den komparativa analysen. Formala aspekter av Koons och Kinkades verk har alltså påverkat valet av Koons och Kinkade som studieobjekt och behandlas även i analysen, men det är främst konstnärernas och konstverkens sammanhang som är av vikt för analysen. Det faktum att de konstverk som nämns i uppsatsen inte har studerats på plats har därför inte

²⁰ P. Bourdieu, *Konstens Regler*, s. 216-217, 219.

²¹ *ibid.*, s. 180-181.

haft någon större betydelse för analysens trovärdighet, även om en studie av objekten i verkligheten är att föredra.

En avgränsning har även gjorts vad gäller den konstsociologiska analysen. Enligt Bourdieus konstsociologiska analysmetod har jag valt att fokusera på utvalda aspekter vilka indikerar konstnärernas positioner på fältet. I detta fall är dessa aspekter konstnärernas respektive institutionella och sociala sammanhang samt de utvalda verkens material, motiv, tekniska produktion och produktionsförhållanden.

1.6 Forskningsöversikt och positionering

Kitsch som forskningsfält sträcker sig över flera discipliner. Flertalet publicerade studier om kitsch har berört kitschens historiska utveckling och statusförändring. Undersökningen i denna uppsats behandlar Jeff Koons och Thomas Kinkades konstnärskap i förhållande till kitsch, utifrån ett institutionellt och kultursociologiskt perspektiv. Dessa ingångar avspeglas följaktligen i detta avsnitt.

Två böcker som berör kitsch-begreppets komplexitet är Matei Calinescus bok *Modernitetens fem ansikten* (1987) och Monica Kjellman-Chapins antologi *Kitsch: History, Theory and Practice* (2013). Kapitlet "Kitsch" i Calinescus bok går igenom konceptet kitsch som ett exempel på en komplex modern term med skiftande betydelse. Kapitlet är i huvudsak en terminologisk studie av kitsch men texten behandlar även de ideologiska frågor som kommer av begreppets komplexitet. Även Kjellman-Chapins antologi *Kitsch: History, Theory and Practice* (2013) innehåller texter vilka närmar sig kitsch såväl historiskt som konceptuellt och teoretiskt. Texterna i antologin bidrar tillsammans till att belysa kitschens många nyanser och breda tolkningsbarhet.

Föregående texter berör huvudsakligen kitsch-begreppets komplexitet och ligger således relativt långt ifrån denna uppsats både empiriskt och teoretiskt. Två texter vars empiriska material ligger närmre är Kjellman-Chapins studie "Kinkade and the Canon: Art History's (Ir)Relevance" (2007) och Capri Rosenbergs "Don't shoot the Messenger: Jeff Koons and the Aesthetics of Frivolity" (2011). Kjellman-Chapins studie behandlar inte huvudsakligen kitsch. Studien behandlar däremot Kinkade och hans referenser till det konsthistoriska kanon och hur Kinkades konst betraktas inom konstvärlden, vilket även kommer behandlas i denna uppsats.

Rosenbergs text undersöker istället Jeff Koons kommersiella framgång i ljuset av en begränsad förståelse för termen esteticism. Kitsch-begreppet används återkommande som ett exempel på Koons och andra konstnärers estetiska uttryck för konsumerism.

En text vars empiri kan positioneras nära denna uppsats, men vars ämnesnärmande skiljer sig åt, är Paul Maltbys ”Kinkade, Koons, Kitsch” (2012). Maltby undersöker kitsch som ett estetiskt kriterium och dess begränsningar och ofullständighet som mått för att utvärdera Jeff Koons och Thomas Kinkades verk i ljuset av postmodernismen. Han föreslår ett nytt, bättre lämpat estetiskt mått; ”disenchanted culture”.²² Texten behandlar kitschens ombytliga status och Bourdieus fältteori nämns i och med detta, om än endast i ett kort avsnitt. Maltbys undersökning centrerar alltså kring kitsch som ett estetiskt mått, vilket inte denna uppsats gör. Trots empiriska- och delvis teoretiska likheter är de teoretiska och metodiska ingångarna alltså skilda.

1.7 Disposition

Huvuddelen i denna uppsats är uppdelad i två huvudavsnitt; **2. Kitsch** och **3. Kitschkonstnärerna**, följt av en avslutande diskussion. Avsnitt 2 är uppdelat i tre underrubriker. Del *2.1 Teoretisk utredning av kitsch-begreppet* är en presentation av olika definitioner av kitsch och olika sätt att använda kitsch-begreppet, del *2.2 Kitschens utveckling* går igenom kitschens utveckling sedan slutet av 1860-talet, och del *2.3 Kitschobjekt och kitschkonst* är en analys av det kitschiga uttrycket och skillnaden mellan kitschobjekt och kitschkonst. Även avsnitt 3 är uppdelat i tre underrubriker. Del *3.1 Jeff Koons* och del *3.2 Thomas Kinkade* presenterar i respektive del konstnärernas konstnärskap, konst och institutionella och sociala sammanhang. Produktionsförhållanden och tekniska aspekter vidrörs. I del *3.3 Komparation av Jeff Koons och Thomas Kinkade* görs en komparativ analys av konstnärernas konstnärstatus med hjälp av institutionell och kultursociologisk teori.

²² P. Maltby, ”Kinkade, Koons, Kitsch”, *Journal of Cultural and Religious Theory* [elektronisk tidskrift], vol. 12, nr. 1, 2012, s. 79.

2. Kitsch

I följande avsnitt presenteras olika teoretiska användningar av kitsch-begreppet och dess utveckling i syfte att få en närmare förståelse för begreppet och dess betydelse idag.

2.1 Teoretisk utredning av kitsch-begreppet

Clement Greenbergs lade grunden för den teoretiska förståelsen av kitsch-begreppet i essän *Avant-garde and Kitsch* (1939). I denna beskriver han hur kitsch uppkom som ett resultat av den industriella revolutionens konsumerism och det nya kulturbehov revolutionen resulterade i.²³ Avantgardet växte fram ur revolutionen och ifrågasatte den etablerade föreställningen om att konst definierades av föreställande motiv. Konst för konstens skull blev istället det nya synsättet på vad konst var och skulle vara, för det kultiverade avantgardet.²⁴ Enligt Greenberg är kitsch motsatsen till detta avantgarde, men han kallar ändå kitsch för konst. Kitsch är;

popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies [...].²⁵

Greenberg menade att det som tidigare varit det nya och utmanande, blir kitsch när avantgardet sätter nya standarder för kulturen. Således menar Greenberg att kitschen är urtypen för det falska i vår tid. Kitschen lånar sina uttryck från den etablerade intellektuella kulturen och utmanar alltså aldrig konventionerna. Dess attraktionskraft är stark och sträcker sig över kulturella gränser.²⁶ Greenberg menar att attraktionskraften ligger i dess föreställande karaktär och direkta identifierbarhet. Han exemplifierar sin syn på kitsch med några konstnärer vars konst han klassificerar som kitsch: Ilya Repin, Maxwell Parrish och Norman Rockwells olika omslag för *Saturday Evening Post* (se bild 2).²⁷ Han menar att den okultiverade, vanliga människan direkt identifierar värden i exempelvis Repins verk för att hon känner igen sig i bilden. Det hon ser i bilden är det hon också kan se utanför fönstret, i den verkliga världen. Sambandet mellan denna typ av konst och det verkliga livet är tydligt och det krävs ingen ansträngning att förstå varken det föreställda eller dess mening. Han skiljer alltså detta från 1930-talets icke-föreställande avantgarde-konst vars innebörd inte är direkt tillgänglig.

²³ C. Greenberg, "Avant Garde and Kitsch" i *Art and Culture*, Clement Greenberg, Boston: Beacon Press, 1939, s. 10.

²⁴ *ibid.*, s. 8.

²⁵ *ibid.*, s. 9.

²⁶ *ibid.*, s. 11-12.

²⁷ *ibid.*, s. 13-14.

Innebörden i dessa objekt skapas istället i mötet med den kultiverade betraktaren och dess vidare reflektioner kring konstens mening. Avantgardets konst kräver lärdom och träning av en människa för att hon ska kunna åtnjuta den. Kitschen däremot, ger utan omvägar betraktaren det hon vill ha – njutbar konst.²⁸

I *Five Faces of Modernity* (1987) av Matei Calinescu talar Calinescu om kitschens uppgift att vara en psykologisk tillflykt för medelklassmänniskan genom att vara ”en illusorisk flykt från vardagens banalitet och meningslöshet i vår tid”.²⁹ Oavsett dess olika former och uttryck är kitschen alltid behaglig och avkopplande. Dess estetiska tilltal sker alltid på ett kommersiellt plan.³⁰

Tomas Kulka menar i *Kitsch and Art* (1996) att den kulturella eliten anser att kitsch saknar estetiskt värde.³¹ Han belyser även att den mest etablerade förståelsen av kitsch-begreppet är dess denotation till objekt som tilltalar allmänheten men anses som dålig estetik enligt den kulturella eliten. Konnotativt används begreppet alltså ofta för estetiken hos objekt som uppskattas av under- och medelklassen i negativ bemärkelse.³² Vidare utvecklar Kulka sitt resonemang, och menar att det även finns vissa kriterier för vilka typer av objekt som på ett korrekt sätt kan klassificeras som kitsch. Han kommer fram till tre kriterier: 1. De teman kitschobjekt skildrar berör i hög grad grundläggande mänskliga känslor, 2. det föreställda är lättillgängligt och således enkelt att direkt identifiera, 3. kitschobjekt och dess teman stimulerar inte våra associationer. Objekten ska alltså inte vara objekt för vidare tolkning och förklaring, utan ska tala till betraktaren på enklast möjligast vis. Hur enkelt något talar till betraktaren och vad som för denne är lättillgängligt beror följaktligen på normer och samhällets konventioner, och skiljs således åt mellan tid och rum.³³ I motsats till kitsch menar Kulka att konst utmanar de normer som kitschen använder för att framlocka känslor.³⁴ Han tillägger dock att gränfall förekommer, och att vissa objekt kan vara mer kitschiga än andra.³⁵ Som ett exempel på detta lyfter Kulka popkonsten. Han menar att popkonst använder kitschig estetik, men att popkonsten för den delen inte nödvändigtvis är kitsch.³⁶

²⁸ *ibid.*, s. 5-6, 14-15.

²⁹ M. Calinescu, *Modernitetens fem ansikten*, Ludvika: Dualis Förlag, 2000, s. 226.

³⁰ *ibid.*, s. 226.

³¹ T. Kulka, *Kitsch and Art*, s. 19.

³² *ibid.*, s. 12.

³³ *ibid.*, s. 37-39.

³⁴ *ibid.*, s. 31-32.

³⁵ *ibid.*, s. 38.

³⁶ *ibid.*, s. 8.

Kitsch in Sync – A Consumer's Guide to Bad Taste (1991) av Peter Ward beskriver kitsch som skräpeestetik.³⁷ Likt flera av de andra författarna belyser han hur kitsch används som ett värdeladdat begrepp för någon annans dåliga smak, och att det är motsatsen till god smak.³⁸ Han menar dock att kitsch inte endast kan ses som dålig smak utan, likt Kulka, att kitsch kan klassificeras enligt vissa egenskaper. Kitsch är överflödigt, absurt och uppenbart smaklöst.³⁹

Än idag råder det skilda uppfattningar om hur man ska definiera kitsch.⁴⁰ Enligt Svenska Akademiens ordlista är innebörden av ordet *kitsch* ”enklare konstföremål”⁴¹. Svensk Ordbok utvecklar innebörden till ”enklare konst- eller bruksföremål som inte tilltalar en mer kräsen smak, vanligen ngt äldre typ”⁴². Det visuella uttrycket specificeras däremot inte. Cambridge Dictionary preciserar betydelsen ytterligare: ”art, decorative objects or design considered by many people to be ugly, without style or false but enjoyed by many people, often because they are funny”⁴³. Likt Svensk Ordbok och Thomas Kulka förklarar Anna Brzyski i texten ”Art, Kitsch and Art History” (2013) kitsch som kulturelitens begrepp för allmänhetens dåliga smak. Det är ett värderande begrepp med den diskursiva funktionen att från en överordnad position distansera sig från en underordnad. Det kan således endast användas för att beskriva andra personers smak. Vidare menar hon att även begreppet konst innehar en värderande funktion – om vad som har hög status och är god smak inom konstdiskursen, och att både *konst* och *kitsch* används för att tilldela eller neka objekten värde.⁴⁴ Dessa två begrepp används alltså som diskursiva motsatser.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att författarna är överens om att kitsch har negativa konnotationer, och att kitsch används som ett negativt värderande begrepp av en överordnad grupp för att distansera sig från en underordnad grupps smak och estetik. Vi kan även konstatera att denna smak och estetik ofta – men inte alltid – är lättillgänglig genom visuella uttryck som

³⁷ P. Ward, *Kitsch in Sync. A Consumers Guide to Bad Taste*, London: Plexus, 1991, s. 6.

³⁸ *ibid.*, s. 16.

³⁹ *ibid.*, s. 17-18

⁴⁰ *ibid.*, 37.

⁴¹ Svenska Akademiens Ordlista, ”Kitsch”, *Svenska Akademin* [webbsida], 2020, <<https://svenska.se/tre/?sok=kitsch&pz=1>>, hämtad 2020-11-10.

⁴² Svensk Ordbok, ”Kitsch”, *Svenska Akademin* [webbsida], 2020, <<https://svenska.se/tre/?sok=kitsch&pz=1>>, hämtad 2020-11-10.

⁴³ Cambridge Dictionary, ”Kitsch”, *Cambridge University Press* [webbsida], 2020, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/kitsch>>, hämtad 2020-11-23.

⁴⁴ A. Brzyski, ”Art, Kitsch and Art History” i *Kitsch: History, Theory, Practice*, Monica Kjellman-Chapin (red), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 1-2.

anspelar på ytliga känslor, nostalgi, vulgaritet, överflöd eller avkoppling och är en del av populär- och masskulturen. Kulka belyser dock att vad exakt som är lättillgängligt beror på samhällets konventioner, och antyder därav ytterligare begreppets diffusa natur.



Bild 1. Vintage kitsch ceramic lamb figurine mid century, ursprung okänt, 14cm x 10cm x 4,5cm. **Bild 2.** Football Hero (The Letterman), The Saturday Evening Post, 19 november 1938, mått okänt.

2.2 Kitschens utveckling

För att vidare förstå kitsch-begreppets diffusa natur och vad begreppet betyder i vår samtida kontext där det ges plats även i högkulturella sammanhang behöver vi förstå när detta händer. I detta avsnitt följer därför en redogörelse för kitschens utveckling från 1860-talet till 1980-talet.

Ordet *kitsch* började användas i München på 1860- och 1870-talen bland målare och konsthandlare som ett ord att beskriva billiga konstprodukter, men ordets faktiska ursprung är oklart.⁴⁵ Vissa menar att det har sina rötter i den tysk-österrikiska frasen ”*verkitschen etwas*”, som i slangform blev *kitsch*. Termen etablerades som ett uttryck för att beskriva tidens värsta smakmanifestationer och översätts till *att nedvärdera något* eller *att göra något billigt*.⁴⁶ Andra forskare menar att det kommer från en tysk felsägning av det engelska ordet *sketch* eller från det tyska verbet *kitschen*, vilket betyder ”*att samla skräp från gatan*”. Oavsett ordets ursprung står det klart att det var först 1920 som ordet fick ordentlig internationell spridning.⁴⁷ Begreppet började alltså etableras på riktigt under modernismens glansdagar och uttrycket användes för att beskriva objekt som var estetiskt otillräckliga, som representerade dålig smak eller som dålig

⁴⁵ M. Calinescu, *Modernitetens fem ansikten*, s. 211.

⁴⁶ P. Ward, *Kitsch in Sync*, s. 12.

⁴⁷ T. Kulka, *Kitsch and Art*, s. 18-19.

konst (se exempel bild 1).⁴⁸ Till skillnad från den modernistiska konsten som var innovativ och distanserad från historiska referenser och tidigare etablerad syn på konst sågs kitschen som motsatsen till detta.⁴⁹

Under 1960-talet ändrades konstscenen och en boom av massproduktion och kommersiell design intog konstvärlden genom popkonstens genomslag i USA.⁵⁰ Under det sena 1960-talet och tidiga 1970-talet var motståndet mot modernismens etablerade idé om den goda smaken stor inom konstvärlden. Populärkulturen hyllades som en manifestation för yttrandefrihet och användes inom konstvärlden som ett uttryck för detta. Motståndet var även starkt utanför den intellektuella sfären, bland en allmänhet som inte längre ville ha sin smak värderad av eliten.⁵¹ Kitschen och den dåliga smaken fick i och med detta en annan, högre status. Att uppskatta dålig smak blev populärt bland eliten, och att använda ett kitschigt uttryck blev accepterat. Under denna period myntades även begreppet *camp*, som används för elitens medvetna användande av humor och vulgaritet i sina visuella uttryck. Detta normaliserade det kitschiga uttrycket inom konstvärlden ytterligare och gjorde det än mer accepterat.⁵² En slags stileklekticism uppstod där objekt eller uttryck som tidigare varit typiska för den dåliga smaken, började användas av den ”sofistikerade” eliten och med det fick ett värde som påhittigt, trendigt och god smak. Vem som ägde och använde de kitschiga objekten och vilken status denna person hade spelade alltså stor roll för kitschens värde i kontexten.⁵³

På 1980-talet fick den goda smaken ett uppsving igen, men det kitschiga uttrycket stannade kvar inom högkulturen. Medelklassens skönhetsideal styrde inte högkulturen, men var högst styrande vad gäller estetisk konsumtion och produktion och således styrande vad gäller masskonsumtionen, vilket högkulturen tog inspiration från.⁵⁴ Som ett resultat av detta trädde alltså populärkulturella uttryck in i högkulturen och kitschens negativa konnotationer var inte längre lika självklara.

⁴⁸ *ibid.*, s. 18-19.

⁴⁹ H. Honour & J. Flemming, *A World History of Art*, 7:e uppl., London: Laurance King Publishing, 2009, s. 844.

⁵⁰ T. Kulka, *Kitsch and Art*, s. 107.

⁵¹ P. Ward, *Kitsch in Sync*, s. 14-15.

⁵² A. Brzyski, ”Art, Kitsch, and Art History” i *Kitsch: History, Theory and Practice*, Monica Kjellman-Chapin (red), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, s. 8-10.

⁵³ P. Ward, *Kitsch in Sync*, s. 15.

⁵⁴ M. Calinescu, *Modernitetens fem ansikten*, s. 207.

2.3 Kitschobjekt och kitschkonst

Trots Brzyskis påstående att kitsch-begreppet endast kan användas diskursivt från en överordnad position för att nedvärdera en underordnad grups dåliga smak, har kitschen alltså fått plats inom högkulturen. Hur kan man förklara kitschens förändring från att ha negativa konnotationer till att få status inom högkulturen? Uppsatsen utgår från antagandet att *kitschobjekt* och *kitschkonst* är två skilda saker med skilda värden som beror på konstens institutionella sammanhang, och att dessa har ett gemensamt *kitschigt uttryck*. I följande avsnitt används institutionell och konstsociologisk teori för att undersöka hur uttryckets skilda värden skapas och hur det *kitschiga uttrycket* under 1960-talet kunde börja tilldelas nya värden.

Institutionell teori beskriver alltså konst som vad konstvärlden anser vara och behandlar som konst. I föregående avsnitt ser vi att en vanlig användning av kitsch-begreppet är ett av den överordnade kultureliten använt negativt värderande begrepp för en underordnad grups smak och estetik. Kitsch behandlas här som icke-konst. Den kulturella eliten kan med institutionell teori ses som en del av konstvärlden, och har således makt att tilldela objekt ett konstvärde. *Kitschobjekt* ses alltså inom konstvärlden inte som konst, och är således inte konst enligt institutionell teori.

Men när Kulka talar om popkonst som har kitschig estetik men som inte nödvändigtvis behöver behandlas som *kitschobjekt* är det något annat än *kitschobjekt* han talar om. Dessa objekt är vad som i denna uppsats kallas *kitschkonst*. Den enda skillnaden mellan *kitschobjekt* och *kitschkonst* enligt institutionell teori är dess institutionella sammanhang. Det är alltså objekt med samma *kitschiga uttryck* – d.v.s. lättillgängliga uttryck exempelvis genom ytliga känslor och vulgaritet – men med olika värden. På ett liknande sätt som Kulka beskriver popkonsten beskriver Danto hur pop-konstnären Andy Warhols (1928-1987) *Brilloboxar* (1964) är konst när Warhol, som med sin konstnärstitel är en del av konstvärlden, ställer ut dem på ett galleri medan brilloboxarna i snabbköpet inte är det.⁵⁵ På detta vis kan alltså ett och samma föremål ha helt skilda värden beroende på dess sammanhang. Objektens formala kvaliteter är således inte av primär betydelse för dess värde. På samma sätt kan ett och samma objekt eller objekt med liknande visuella uttryck betraktas som *kitschobjekt* eller som *kitschkonst*, beroende på var och hur det ställs ut. Detta betyder alltså inte att *kitschobjektens* värde per se har förändrats, utan att

⁵⁵ A. Danto, "Konstvärlden", s. 110-111.

kitsch eller det *kitschiga uttrycket* har öppnats för nya möjliga värden. *Kitschobjekt* är fortfarande en kategori av objekt som inte har ett konstvärde, medan *kitschkonst* har det. Kitsch är således inte längre något med uteslutande negativa konnotationer, vilket de populärkulturella uttrycken som trädde in i konstvärlden på 1960-talet och camp-begreppets genomslag belyser. Objektens visuella uttryck eller formala kvaliteter kan alltså vara likadana och beröra samma teman, men ha olika värden beroende på dess institutionella eller icke-institutionella sammanhang.

Enligt institutionell teori är vad som har ändrats när högkulturella företeelser kallas kitsch alltså inte acceptansen och värdet av *kitschobjekten* i sig, utan konstteorin som möjliggör det *kitschiga uttryckets* plats i högkulturen. Danto menar att konstteorin skapar konstvärlden, och att nya konstteorier måste komma till för att nya uttryck och stilinriktningar ska kunna definieras som konst. Detta betyder att det som förklarar det *kitschiga uttryckets* möjlighet att uppskattas med nya värden beroende på dess sammanhang, samt populärkulturens och masskulturens generella avtryck på högkulturen från 1960-talet och framåt är en förändrad konstteori som möjliggör det *kitschiga uttryckets* konstvärde. Trots att medelklassen skönhetsideal inte direkt styr högkulturen styr de alltså populärkulturen, vilken högkulturen hämtar sina uttryck ifrån. De populärkulturella *uttrycken* får således nya värden utan att populärkulturens värde i sig ändras. Populärkulturen har fortfarande inte hög status, men dess typiska uttryck har givits nya värdemöjligheter. I och med detta kan tänkas att populärkulturens status möjligtvis också har ändrats.

I Bourdieus termer tyder de nya konstteoriernas öppnande för de nya populärkulturella uttrycken inom högkulturen på att det konstnärliga fältet har svag autonomi. Ett *kitschigt uttryck* och populärkulturella referenser hade inte varit möjliga uttryck för den intellektuelle producenten i ett autonomt fält, eftersom bred kommersiell framgång och lättillgänglighet bland konsumenter med lågt kulturellt och socialt kapital inte är av vikt för den intellektuelle producenten.⁵⁶ Stilinriktningarna i det autonoma fältet skiljs tydligt åt mellan polerna och dess positioner och den intellektuelle polen hade alltså inte hämtat sina uttryck från den kommersiella polen, d.v.s. högkulturen hade inte hämtat sina uttryck från populärkulturen, vilket är vad som händer när det *kitschiga uttrycket* även kan ges konstvärde.⁵⁷ I ett svagt autonomt fält sammanfaller däremot den kommersiella- och den intellektuelle framgången och

⁵⁶ P. Bourdieu, *Konstens Regler*, s. 184.

⁵⁷ *ibid.*, s. 182.

gränserna mellan stilariktningarna och uttrycken är inte lika tydliga.⁵⁸ Beskrivningen av Greenbergs syn på kitsch under 1920-talet tyder däremot på ett mer autonomt fält där kitsch var lättillgängligt över kulturella gränser, medan avantgardets konst som skapades för konstens skull var den konst som ansågs vara konst enligt konstteorin, och avantgardet förkastade kommersiell framgång. Hur fältets eventuellt svaga autonomi påverkar Jeff Koons och Thomas Kinkades förhållande till kitsch och dess inverkan på deras status som konstnärer kommer vidare studeras i nästa avsnitts sista del.

⁵⁸ *ibid.*, s. 180-181.

3. Kitsch-konstnärerna

I detta avsnitt kommer Jeff Koons och Thomas Kinkades konstnärskap, konst och institutionella och sociala sammanhang presenteras och analyseras med hjälp av institutionell och konstsociologisk teori. Först kommer konstnärerna presenteras var för sig för att sedan kompareras i sista delen.

3.1 Jeff Koons

Jeff Koons föddes 1955 i York, Pennsylvania, där han växte upp med en pappa som var inredningsdesigner med eget företag och en mamma som var sömmerska.⁵⁹ Han har kallats för kungen av kitsch och refereras återkommande till som kitschkonstnär. Koons har nått stor kommersiell framgång.⁶⁰ På den amerikanska auktionsmarknaden har hans verk slagit prisrekord för levande konstnärer vid flera tillfällen. Kritiker har både hyllat hans verk för att vara av hög historisk vikt för den samtida konsten och kritiskt kallat dem ironiska eller kitsch.⁶¹

Koons studerade vid Maryland Institute Collage of Art i Baltimore och School of the Art Institute of Chicago.⁶² Hans konst har ställt ut på flertalet stora konstmuseer och gallerier världen över, däribland Tate Modern i London, Sonnabend Gallery i New York, Guggenheim muséet i Bilbao och i barockslottet Palace de Versailles utanför Paris, en utställning som blev omtalad för just valet av den franska nationella stoltheten som utställningsmiljö.⁶³

⁵⁹ E. Brookes, "Jeff Koons: People respond to banal things – they don't accept their own history", *The Guardian*, Art and Design, 5 juli 2015, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/05/jeff-koons-people-respond-to-banal-things-they-dont-accept-their-own-history>>, hämtad 2021-01-14.

⁶⁰ Jeff Koons, "Biography", *Jeffkoons.com* [webbsida], 2020, <<http://www.jeffkoons.com/biography-summary>>, hämtad 2020-12-04.

J. Jones, "Jeff Koons: Not just the king of kitsch", *The Guardian*, Art and Design, 30 juni 2009.

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/30/jeff-koons-exhibition-serpentine>>, hämtad 2020-12-08.

L. Davies, "Koons brings kitsch to Versailles", *The Guardian*, Art and Design, 3 juli 2008.

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/03/art2>>, hämtad 2020-12-22.

⁶¹ R. Smith, "Stop Hating Jeff Koons", *New York Times*, Arts, 17 maj 2019,

<<https://www.nytimes.com/2019/05/17/arts/jeff-koons-auction-christies.html?campaignId=6WYWY>>, hämtad 2020-12-17.

⁶² Jeff Koons, "Biography", *Jeffkoons.com* [webbsida].

⁶³ Jeff Koons, "Exhibitions", *Jeffkoons.com* [webbsida].

L. Davies, "Koons brings kitsch to Versailles", *The Guardian*.

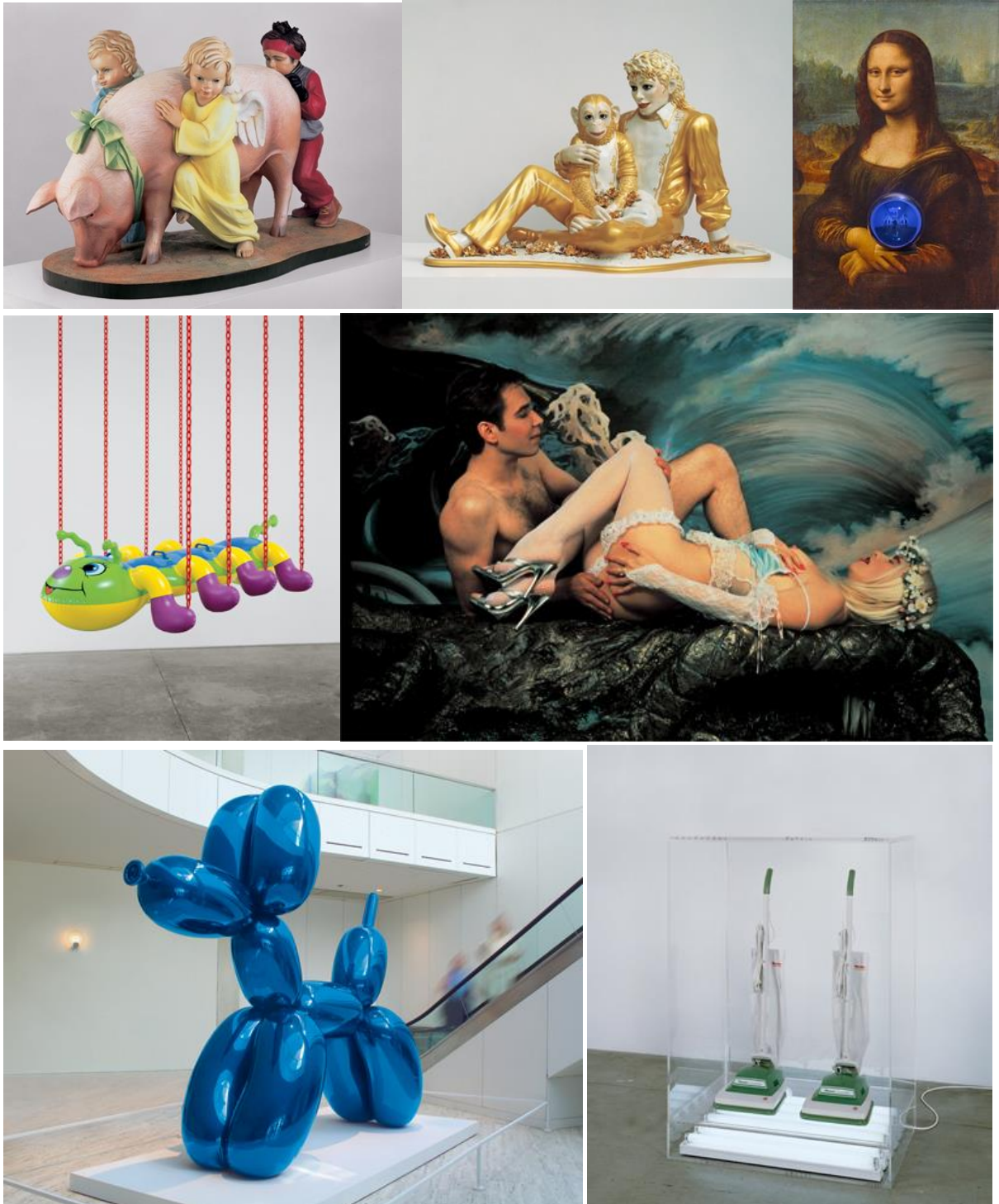


Bild 3. *Ushering in Banality*, Jeff Koons, 1988, polykromt trä, 96.5 x 157.5 x 76.2 cm. **Bild 4.** *Michael Jackson and Bubbles*, Jeff Koons, 1988, porslin, 106.7 x 179.1 x 82.6 cm. **Bild 5.** *Gazing Ball (da Vinci Mona Lisa)*, Jeff Koons, 2015, olja på duk, glas och aluminium, 172.7 x 115.6 x 37.5 cm. **Bild 6.** *Caterpillar chains*, Jeff Koons, 2009, polykrom aluminium och färgbelagd stålkedje, 245.1 x 110.5 x 195.6 cm. **Bild 7.** *Jeff in the Position of Adam*, Jeff Koons, 1990, olja på duk, 243.8 x 365.8 cm. **Bild 8.** *Balloon dog*, Jeff Koons 1994-2000, spegelpolerat rostfritt stål med transparent färgbeläggning, 307.3 x 363.2 x 114.3 cm. **Bild 9.** *New Hoover Convertibles*, Jeff Koons, 1984, två dammsugare, akryl, fluorescerande lampor, 147.3 x 104.1 x 71.1 cm.

Likt popkonsten på 1960-talet återspeglar hans konst återkommande den kommersiella världen.⁶⁴ Genom att använda sig av konsumtionskulturens uttryck i sin konst vill han kritisera den, likväl som han vill kritisera konstvärldens makt över vad som är bra och dålig konst. Han försöker bryta barriären mellan konstvärlden och vardagen, och vill med sin konst nå ut till en så bred publik som möjligt. Koons konst associeras dock inte bara med popkonsten och kommersialism. Hans verk har även blivit associerade med konceptkonst och minimalism, bland annat genom serien *The New* (se bild 9) i vilken dammsugare systematiskt ställts upp i olika konstellationer av glaskuber. Genom att ta dammsugarna ur sin funktionskontext och istället presentera dem som ett konstverk på ett museum eller galleri ger han, likt Marcel Duchamp (1887-1968) och hans ready-mades, objekten en ny mening som konceptkonstverk.⁶⁵

Koons stora genombrott kom 1988 med serien *Banality*. Serien är den av hans konstserier som har tydligast estetisk koppling till kitsch. Serien består av tjugo skulpturer (se exempel bild 3 och 4) som med sina material, färger och form har för avsikt att föra tankarna till de billiga porslinsfiguriner (se bild 1) och souvenirer som tilltalar den masskonsumerande medelklassen. I kontrast till marknadssouvenirerna är Koons skulpturer dock i betydligt större storlek. *Michael Jackson and Bubbles* (se bild 4) är över en meter hög och närmare två meter bred, det vill säga i verklig storlek. Att på detta sätt använda sig av bekanta motiv i förvrängd form är återkommande i hans verk. *Caterpillar chains* (se bild 6) för tankarna till uppblåsbara leksaker i plast, men är tillverkad av aluminium och stål.⁶⁶ Verken refererar till såväl populärkulturen och masskulturen som till konsthistorien. Souvenirer, dammsugare, leksaker och andra barnsliga motiv (se bild 6 och 8) är motiv hämtade från masskulturen. Referenser till konsthistoriens kanon återfinns i form av porträtten av Koons och hans exfru i *Made in Heaven*-serien (se bild 7) som refererar till de franska realisternas nakenporträtt (Gustave Courbet, Renoir m.fl.) och barockskulpturer, samt i form av omgjorda konsthistoriska mästerverk som får en ytterligare dimension i *Gazing Ball*-serien (se bild 5).⁶⁷

⁶⁴ M. Barlow, "Koons, Jeff", *Grove Art Online* [webbsida], 16 oktober 2013, <<https://doi.org/ludwig.lub.lu.se/10.1093/gao/9781884446054.article.T047348>>, hämtad 2020-12-04.

T. Williams, "Neo-Geo", *Groove Art Online* [webbsida], 27 oktober 2011, <<https://doi.org/ludwig.lub.lu.se/10.1093/gao/9781884446054.article.T2214057>>, hämtad 2020-12-04.

⁶⁵ Tate, "Jeff Koons: Banality, Decadence and Easyfun", *Tate.org.uk* [webbsida], 2020, <<https://www.tate.org.uk/art/artists/jeff-koons-2368/jeff-koons-banality-decadence-and-easyfun>>, hämtad 2020-12-08.

T. Crow, "Jeff Koons skulpturer: Faser och stadier" i *Skulptur efter skulptur*, Moderna Museet. Stockholm: Moderna Museet, 2014, s. 70.

⁶⁶ Tate, "Jeff Koons: Banality, Decadence and Easyfun", *Tate.org.uk* [webbsida].

⁶⁷ Gagosian, "Jeff Koons", *Gagosian.com* [webbsida], 2020, <<https://gagosian.com/artists/jeff-koons/>>, hämtad 2020-12-26.

Koons är hjärnan bakom verken, men med i skapandet av varje unikt verk är en verkstad av människor. Hans tidigare studio i New York hade i vissa tillfällen upp emot 100 anställda assistenter som producerar verken efter Koons instruktioner.⁶⁸ Gjutningsjobb och annat tekniskt avancerat arbete i produktionen av hans verk görs av tillfälligt anlitate professionella hantverkare.⁶⁹ Exempelvis anlitas trähantverkare med lång erfarenhet av fint träsnideri från Tyskland och Italien till det tekniska arbetet för träskulpturerna i *Banality*-serien.⁷⁰ Produktionen av Koons verk tar runt ett år.⁷¹

3.2 Thomas Kinkade

Thomas Kinkade, föddes 1958 i Placerville, Kalifornien och växte upp i en husvagn.⁷² Han omtalas som vår tids främsta representant för kitsch och har rankats som den bäst säljande konstnären genom tiderna.⁷³ Kinkade studerade konst privat med lokala konstnärer i hemstaden Placerville, samt vid The Art Center College of Design i Pasadena.⁷⁴ Hans målningar föreställer ofta idealiserade, sagolika bilder av stugor, kyrkor, landskap och kända platser. Ett skinande ljus inifrån fönster och från himlen karaktäriserar hans bilder.⁷⁵ Kinkade har uttalat att han ville att bilderna han målade skulle vara upplyftande och inspirerande.⁷⁶ Målningarna influeras alltså återkommande av och refererar till den västerländska konsthistoriens kanon av landskapsmåleri. Detta tillgängliggör associationer till den institutionaliserade västerländska konsthistorien med dess legitimitet och suddar ut kopplingarna till den reproduktion och

T. Crow, "Jeff Koons skulpturer: Faser och stadier", s. 64-65.

⁶⁸ A. Greenberger, "Jeff Koons Studio Moves to Hudson Yards Amid Layoffs", *ArtNews* [webbsida], 15 januari 2019, <<https://www.artnews.com/art-news/news/moving-offices-hudson-yards-jeff-koons-studio-lays-off-employees-11695/>>, hämtad 2020-01-13.

⁶⁹ *Jeff Koons – 'Art is a Vehicle of Acceptance'* [video], Tate, 4 februari 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=XTnPq0uIUds&feature=emb_title>, hämtad 2021-01-13.

⁷⁰ Tate, "Jeff Koons: Banality, Decadence and Easyfun", *Tate.org.uk* [webbsida].

⁷¹ *Jeff Koons – 'Art is a Vehicle of Acceptance'* [video].

⁷² H. Drohojowska-Philip, "Painted into a corner", *Los Angeles Times*, 4 april 2004, <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-apr-04-ca-hunter4-story.html>>, hämtad 2021-01-14.

⁷³ M. Kjellman-Chapin, "Kinkade and the Canon" s. 267.

⁷⁴ M. Clapper, "Kinkade, Thomas", *Groove Art Online* [webbsida], 26 mars 2018, <<https://doi.org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/oao/9781884446054.013.2000000043>>, hämtad 2020-12-22.

⁷⁵ M. Kjellman-Chapin, "Kinkade and the Canon", s. 267-268.

⁷⁶ Thomas Kinkade Estate, "Thomas Kinkade Styles", *thomaskinkade.com* [webbsida], 2020, <<https://thomaskinkade.com/thomas-kinkade-studios-company-mission/the-artist/thomas-kinkade-styles/>>, hämtad 2020-12-27.

kommersialism som hans framgång grundas på.⁷⁷ Hans främsta konsthistoriska referens är impressionisterna vilket betonas på hans hemsida thomaskinkade.com, både i bilder på Kinkade målades plein air och i de tillhörande bildtexterna som beskriver just detta.⁷⁸ Hans verk är döpta till namn såsom *Welcome Home* (se bild 10), *Seaside Hideaway* (se bild 11) och *A Fathers Perfect Day* (se bild 12). Kinkade kallade sig själv, innan sin bortgång 2012, The Painter of Light™. Trademark-symbolen kan ses som en symbol för den massproduktion hans finansiella framgång till stor del är ett resultat av.⁷⁹



Bild 10. *Welcome Home*, Thomas Kinkade, 2002, material och mått okänt. **Bild 11.** *Seaside Hideaway*, Thomas Kinkade, 2003, material och mått okänt. **Bild 12.** *A Fathers Perfect Day*, Thomas Kinkade Studios, 2017, finns som print i olika material och mått.

⁷⁷ M. Pelowski et al., "The Kitsch Switch – or (When) Do Experts Dislike Thomas Kinkade Art?", *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* [elektronisk tidskrift], 9 mars 2020, <<http://dx.doi.org/10.1037/aca0000302>>, s. 2-3, hämtad 2020-12-09.

M. Kjellman-Chapin, "Kinkade and the Canon", s. 267-268.

⁷⁸ Thomas Kinkade Estate, "About Thomas Kinkade", *thomaskinkade.com* [webbsida], 2020, <<https://thomaskinkade.com/thomas-kinkade-studios-company-mission/the-artist/>>, hämtad 2020-12-27.

⁷⁹ M. Kjellman-Chapin, "Kinkade and the Canon", s. 276-277.

Trots sin konstnärliga finesse blev han aldrig accepterad av konstvärlden. Han har omskrivits av konstkritiker, men ofta i texter som är kritiska till hans aggressiva marknadsföring.⁸⁰ Att han inte blivit accepterad inom konstvärlden blir även tydligt sett till hans frånvaro på etablerade konstmuseer. Kinkades originalverk har istället visats upp på The Thomas Kinkade Museum and Cultural Center i Monterey i Kalifornien och periodvis i en turnerande museibuss. Både museet och museibussen är dock upprättade av honom själv, vilket inte skyltas med på plats.⁸¹

Originalmålningarna har dock inte varit centrala i hans kommersiella framgång. Istället för att marknadsföra originalen har dessa avlägsnats från marknaden, och den kommersiella och finansiella framgången har istället kommit av försäljningen av målningarnas tryckta reproduktioner. Lokaliserade på olika gallerior runt om i USA finns hans egenupprättade Signature Galleries, där reproduktioner av hans målningar hänger på väggarna. Gallerierna är tydligt utformade för att efterlikna riktiga gallerier och museum. Små butiker är likt museibutiker lokaliserade vid galleriernas entréer och säljer souvenirer och reproduktioner vilka marknadsförs som just reproduktioner, till skillnad från reproduktionerna på väggarna inne i gallerierna. Dessa säljs antingen inramade eller på duk, för att ge intrycket av att vara original.⁸² Trycken är fotolitografier vilka även reproducerar utseendet av målardukens struktur på den tryckta ytan. Vissa av reproduktionerna på galleriernas väggar har en ditmålad färgklick i olja på ytan, målad antingen av honom själv eller av en av honom specialtränad ”master highlighter”. Detta är ytterligare en taktik för att suddas ut spåren av reproduktion, och för att ge intrycket att trycken är original. Tryckens placering i galleriet och pris beror alltså på hur nära original de ska lura betraktaren att vara. De dyraste trycken är följaktligen de som hänger som tavlor på väggarna inne i galleriet och som har mycket ”highlighting” eller till och med blivit highlightade av Kinkade själv.⁸³ Vidare säljs reproduktionerna även via tv-shop och som tryck på diverse bruksföremål. Dessutom har han gjort en möbel-linje tillsammans med ett möbelföretag och musik inspirerad av hans målningar i samarbete med ett skivbolag.⁸⁴

Kinkades verk har dock ställts ut i en utställning som fått erkännande inom den samtida konstvärlden. Utställningen *Thomas Kinkade: Heaven on Earth* på Grand Central Art Gallery

⁸⁰ *ibid.*, s. 267-268.

⁸¹ *ibid.*, s. 272-276.

⁸² *ibid.*, s. 267-268.

⁸³ *ibid.*, s. 275-276.

⁸⁴ *ibid.*, s. 267.

at California State Univeristy curerades av konceptkonstnären Jeffrey Vallance (1955-). Den visade upp en bred samling av Kinkades kreationer – allt från möbelsamarbeten till prints och målningar. Det faktum att Vallance är en konceptkonstnär som i sina verk ofta använder just en annan konstnär som föremål för sina installationer gör dock att *Thomas Kinkade: Heaven on Earth* kanske snarare kan ses som ett konceptuellt installationsverk om Thomas Kinkade av Vallance än en utställning av Kinkades verk.⁸⁵

3.3 Komparation av Jeff Koons och Thomas Kinkade

Båda konstnärernas konstnärliga uttryck har kallats kitsch och skulle alltså kunna klassas som *kitschiga uttryck*, men deras skilda närvaro på högaktade konstmuseum och gallerier antyder att deras status som konstnärer är skilda. Vi har tidigare konstaterat att huruvida objekt *med kitschiga uttryck* ska ses som *kitschobjekt* eller *kitschkonst* är sammankopplat med deras institutionella sammanhang och sociala sammanhang genom positionen i fältet. I detta avsnitt kommer därför konstnärernas respektive institutionella sammanhang och position i fältet kompareras med hjälp av konstsociologiska verktyg hämtade från Bourdieus fältteori. För att göra detta kommer jag utgå från några specifika aspekter i konstnärernas konstnärskap och konst för att hitta indikationer på hur de kan placeras i fältet. Konstnärernas institutionella sammanhang, produktionsförhållanden, tekniska produktion, motiv och material kommer undersökas.

Koons har, som nämnt tidigare ställt ut sina konstverk på några av världens mest högaktade konstmuseer och gallerier såsom Tate Modern, Sonnabend Gallery och Guggenheim i Bilbao. Enligt institutionell teori är dessa självklara institutioner inom konstvärlden, och Koons betraktas därför som konstnär enligt teorin. Därav ges hans konst även status som kandidat för uppskattning, och är således artefakter med konstvärde. I Bourdieus termer *konsekreras* hans verk i och med detta till att inneha status som konstverk och Koons är därav en konsekrerad konstnär med hög konstnärstatus enligt teorin.⁸⁶

Kinkades konstnärstatus är däremot mer osäker. Hans originalverk ställs ut på det egenupprättade museet, medan reproduktioner säljs på egenupprättade gallerier, i tv-shop och på hans egen webbshop. Han har även gjort samarbeten med olika massproducerande företag.

⁸⁵ *ibid.*, s. 282-283.

⁸⁶ P. Bourdieu, *Konstens regler*, s. 225.

Kinkade skulle likt Koons kunna ses som en konstnär enligt institutionell teori eftersom hans originalverk ställs ut på ett konstmuseum, men det faktum att The Thomas Kinkade Museum and Cultural Center är upprättat av Kinkade själv gör detta mindre självklart. Detta beror på att ett egenupprättat konstmuseum inte bevisar konstvärldens erkännande av varken honom som konstnär eller hans verk som konstverk. Det faktum att det enda tillfälle då Kinkades konst ställts ut i en utställning som fått erkännande av konstvärlden är i en utställning curerad av konceptkonstnären Vallance belyser både vad Kinkade inte har makten att göra själv och följaktligen hans svaga konstnärstatus.

Enligt Bourdieus konstsociologi kan konstnärernas konstnärstatus förklaras med hjälp av konstnärernas positioner i fältet som i sig även förklarar deras förhållande till kitsch. Både Koons och Kinkade har alltså nått stor kommersiell framgång. Deras kommersiella koppling ser dock olika ut, vilket enligt Bourdieu indikerar olika saker. Kinkade försöker dölja sin kommersialism genom kanoniska referenser, medan Koons snarare anspelar på kommersialismen i sin konst och genom den ifrågasätter konstvärlden. Kinkades referenser till konsthistoriens kanon och brist på originalitet och samtidsreferenser indikerar enligt den autonoma fältets logik att han mister konstnärstatus, eftersom han enligt den kommersiella polens hierarki tilltalar den breda massan med tydligt fokus på den finansiella vinsten. Produktionscykelns längd är en annan stark indikation på vilken position i fältet en producent har:

Å ena sidan har vi alltså företag med en kort produktionscykel, vilka strävar efter att minimera riskerna genom att i förväg anpassa sig till en redan påvisbar efterfrågan. De disponerar över ett nätverk för kommersiell marknadsföring och andra metoder för att hävda produktens värde [...] i syfte att påskynda vinstutdelningen genom en snabb cirkulation av produkter som är dömda att snabbt förbrukas.⁸⁷

I citatet kan företag ersättas med konstnär. En kort produktionscykel indikerar en position nära den kommersiella polen, medan en lång produktionscykel indikerar en position nära den intellektuella polen. Genom att referera till konsthistorien och betona referenserna med hjälp av slogan, galleriers utformning och texter på den egna hemsidan, försöker Kinkade skriva in sig i konsthistoriens kanon. På så vis anpassar han sin produktion till en redan befintlig efterfrågan på konstnärliga uttryck som genom historien har varit framgångsrika. Dessutom tyder hans uttalande om att han vill att hans verk ska vara inspirerande och upplyftande på att

⁸⁷ *ibid.*, s. 216-217.

han likt kitschen använder enkla medel för att tilltala en bred publik. Att Kinkade sålt sina reproduktioner via tv-shop och gjort samarbeten med massproducerande företag, förstärker detta ytterligare. Hans konstnärliga produktion visar alltså inte tecken på att vara nyskapande. Allt detta tyder på att de reproduktioner som hans kommersiella och finansiella framgång baseras på har en kort produktionscykel, vilket alltså indikerar att hans position i fältet är nära den kommersiella polen. Som tidigare konstaterats betyder denna position i det autonoma fältet att han har en låg konstnärstatus.

Koons konstnärliga produktion och motiv indikerar dock inte med samma övertygelse en position nära den kommersiella polen. Trots att Koons verk likt Kinkades refererar både till den kommersiella världen och konsthistorien finns en väsentlig skillnad i på vilket sätt dessa referenser görs, vilket även antydde tidigare. Koons anspelar på kommersialismen i sin konst och vill på detta sätt ifrågasätta konstvärldens. Genom att exempelvis förvränga storleken på de souvenir-liknande föremålen med *kitschiga uttryck* i *Banality*-serien gör han att dessa objekt inte längre kan likställas med de för medelklassen lättillgängliga souvenirerna som lockar till snabb konsumtion, vilka han försöker efterlikna. Den kommersiella referensen och det *kitschiga uttrycket* finns alltså där, utan att objektet faktiskt är lättillgängligt eller kommersiellt i storlek och pris. Det faktum att Koons finansiella framgång är baserad på försäljning av just denna typ av originalverk är en viktig aspekt att belysa. Koons har nått finansiell framgång genom försäljning av sina verk, men de sålda objekten är inte massproducerade upplagor i en storskalig produktion. Objekten är enskilda original i minst sagt otympliga storlekar sålda till skyhöga priser, som dessutom kan ha tagit upp till ett år att framställa med hjälp av professionella hantverkare. Den långa produktionstiden och småskaliga produktionen tyder på en längre produktionscykeln, som i sig indikerar en position närmre den intellektuella polen.⁸⁸

Enligt Bourdieus konstsociologi berättar alltså en konstnär position på fältet och hur positionen förhåller sig till den intellektuella respektive den kommersiella polen hur hög en konstnär status som konstnär är. De konstnärer som har högst konstnärstatus i ett autonomt konstnärligt fält är konstnärer inom den intellektuella polen som fullt ut förkastar kommersiell och finansiell framgång och endast värdesätter andra konstnärer inom fältets åsikter. Deras konst har inget kommersiellt värde och kan inte värdesättas i pengar.⁸⁹ Det är det kulturella kapitalet som är av värde, inte det ekonomiska. Dessa konstnärer förkastar således konstnärer med kommersiella

⁸⁸ *ibid.*, s. 217.

⁸⁹ *ibid.*, s. 138-139.

intressen. Den kommersiella konsten – d.v.s. den konst som produceras i en position som ligger nära den kommersiella polen och således av en konstnär med kommersiella intressen – är ett föremål för publikens förväntningar.⁹⁰ Kitsch är som tidigare konstaterat lättillgängligt och enligt Greenberg ger kitschkonsten betraktaren det hon vill ha. Således skulle kitsch – som nämnt tidigare - kunna klassificeras som ett kommersiellt uttryck och varken Kinkade eller Koons skulle betraktas som högkulturella konstnärer med positioner högt upp i den intellektuella hierarkin. Komparationen tyder på att Koons position i fältet är närmre den intellektuella polen och högre upp i hierarkin än Kinkades, men trots detta gör Koons kommersiella kopplingar och finansiella framgång att han i ett autonomt fält inte skulle kunna vara en högkulturell konstnär.

Men Koons konst har trots allt ställts ut på flera av världens mest högaktade gallerier och museer vilket ändå indikerar att han av konstvärlden ses som en konstnär med hög konstnärstatus. Hur kan detta förklaras med hjälp av fältteorin? Som nämnt tidigare visar detta indikationer på att fältet inte är fullt autonomt, utan att det har en svag autonomi. I ett svagt autonomt fält sammanfaller den kommersiella- och den intellektuella framgången. Detta betyder att konstnärerna högst upp i den intellektuella hierarkin även åtnjuter den största ekonomiska framgången.⁹¹ Enligt de indikationer på vilken position i fältet Koons har skulle han i ett autonomt fält inte tilldelas plats på de högaktade konstmuseerna och gallerierna, eftersom han använder populärkulturella uttryck. Att han i ändå får utrymme av sådana institutioner indikerar att han ändå är en etablerad konstnär. Det studerade fältets autonomi måste därför vara svag.

Med tanke på kitschens nya värdemöjligheter, och indikationerna på att det studerade fältets autonomi är svag, måste Koons och Kinkades förhållande till kitsch analyseras i ljuset av dessa omständigheter. I ljuset av detta och kitschens nya värdemöjligheter, behöver inte nödvändigtvis benämningen av konstnärerna som kitschkonstnärer vara något enbart negativt, vilket stämmer överens med kitschkonstens värde. Att använda kitsch-begreppet som ursprungligen ändå har negativa konnotationer när man talar om verk, oavsett om de ses som *kitschobjekt* eller *kitschkonst*, skulle dock kunna ses som ett försvarande av doxan genom att nedvärdera det som bryter mot den.

⁹⁰ Ibid., s. 123.

⁹¹ ibid., s. 180-181.

De som är mindre välförsedda med kapital har emellertid en benägenhet att tänka i omvälvningsstrategier – kätteriets strategier. Det är kätteriet, heterodoxin, som tvingar de dominerande att tala, som tvingar dem att bygga upp ett försvarstal för ortodoxin, ett tänkande som ger uttryck för en konservatism från den högra flygeln och som strävar efter att återupprätta motsvarigheten till den tysta anslutningen till doxan.⁹²

För att kunna utmana fältets logik och ändra doxan krävs dock att konstnärerna känner till spelets logik, vilket endast de som fullt accepterat fältets regler gör. På grund av sin medverkan på konstmuseer och gallerier gör Koons på sätt och vis det.⁹³ I detta fall skulle alltså att kalla Koons konst för *kitschkonst* kunna ses som ett diskursivt användande av begreppet och som ett försvarande av doxan från den mer konservativa intellektuella elitens håll. Koons användning av det *kitschiga uttrycket* skulle då kunna tolkas som en omvälvningsstrategi för att ifrågasätta den rådande synen på vad som är konst, d.v.s. som en heterodoxin och motstånd mot doxan.

Slutligen kan vi fråga oss om det kanske i själva verket inte enbart är konstnärernas förhållande till kitsch som påverkar deras status som konstnärer, utan även deras status som konstnärer – skapade av deras sociala och institutionella sammanhang – som inverkar på hur man ser på deras förhållande till kitsch. Koons är en etablerad konstnär som har en etablerad plats i konstvärlden. Han har således enligt fältets struktur habitus och socialt och kulturellt kapital som stämmer överens med detta och därav anses hans verk vara just konst, trots dess eventuella likheter med *kitschobjekt*. Thomas Kinkades konstnärstatus är däremot inte lika etablerad. Hans habitus och sociala och kulturella kapital är således inte lika starkt inom det konstnärliga fältet och det han ställer ut ses inte på som konst med samma självklarhet som Koons verk gör. När Koons talas om i termer av kitsch syftas det alltså snarare på att hans konst har formala likheter med *kitschobjekt* än att hans konst är kitsch i negativt värderande termer. Koons verk ses alltså som *kitschkonst* som ett resultat av hans höga konstnärstatus. När Kinkade talas om i termer av kitsch indikerar hans svaga konstnärstatus istället att det är just *kitschobjekt* hans verk ses som.

⁹² P. Bourdieu, *Några egenskaper hos fältet*, s. 129.

⁹³ *ibid.*, s. 131.

4. Slutsats

De frågeställningar som denna uppsats har haft för avsikt att besvara är alltså följande:

- *Hur förhåller sig Jeff Koons och Thomas Kinkade i deras respektive konstnärskap och konstnärliga produktion till kitsch?*
- *Hur inverkar dessa förhållanden till kitsch på deras status som konstnärer?*

Uppsatsens har genom en komparativ analys mellan Jeff Koons och Thomas Kinkades konstnärskap, konst och institutionella sammanhang kommit fram till att båda konstnärerna har ett nära förhållande till kitsch och det *kitschiga uttrycket* genom deras kommersiella intressen och populärkulturella koppling. Indikationer på vilka deras respektive positioner på fältet är har dock visat att deras positioner på fältet hänger ihop med om objekten ses som *kitschobjekt* eller *kitschkonst*. *Kitschobjekt* ligger nära den kommersiella polen till skillnad från *kitschkonst* som ligger närmre den intellektuella polen. Kinkade vars konstnärskap och konstnärliga produktion har en position närmre den kommersiella polen än vad Koons har, har således ett närmre förhållande till *kitschobjekt*. Koons däremot, har ett närmre förhållande till *kitschkonst*. Detta har till stor del indikerats genom konstnärskapets institutionella sammanhang, men även av hans konstnärliga produktion. Konstnärerna har alltså genom sina kommersiella kopplingar nära relation till kitsch och det *kitschiga uttrycket*, men värdet på deras verk med kitschiga uttryck ser olika ut beroende på deras position på fältet.

Uppsatsens resultat har även visat att deras förhållande till *kitschobjekt* respektive *kitschkonst* inverkar på deras status som konstnärer. Detta beror på att det *kitschiga uttryckets* värde enligt Bourdieus fältteori kan kopplas till konstnärernas positioner i förhållande till den kommersiella och intellektuella polen vilket i sig är ett förhållande som indikerar deras möjliga status som konstnärer. Resultatet visar dock att konstnärernas koppling till kitsch och det *kitschiga uttrycket* i sig inte har någon större inverkan på deras status som konstnärer i det svaga autonoma fältet, eftersom *kitsch* i ett sådant fält även kan ha ett högt konstvärde. Här visar resultatet att förhållandet snarare är omvänt, och att deras status som konstnärer alltså inverkar på om man ser på deras förhållande till kitsch som något negativt, d.v.s. som *kitschobjekt*, eller som något positivt, d.v.s. som *kitschkonst*. Slutligen knyter detta an till den institutionella teorin och att vad som i konstvärlden behandlar som konst är konst.

Slutkommentar

Att komparera Jeff Koons och Thomas Kinkades respektive konstnärskap och konstnärliga produktion i förhållande till kitsch, och hur detta förhållande inverkar på deras status som konstnärer med hjälp av Bourdieus fältteori går att göra på flera olika sätt. Denna uppsats har visat *ett* möjligt sätt, som främst har fokuserat på att finna indikationer på hur konstnärernas positioner i fältet förhåller sig till den intellektuella och kommersiella polen. Vidare har detta resulterat i en slutsats som baserats på att det studerade fältets autonomi är svag. I och med detta stämmer det studerade fältets struktur inte fullt ut överens med hur Bourdieu beskriver att ett fält fungerar. I det fält, eller den konstvärld, som uppsatsen beskriver sammanfaller den intellektuella och den kommersiella framgången och det autonoma fältets struktur, lagar och regler går således inte att direkt översätta till hur det studerade fältet fungerar. Jag vill med detta öppna upp för vidare forskning som har detta i beaktning. Detta skulle kunna resultera i nya intressanta resultat kring hur konstnärernas förhållande till kitsch inverkar på deras status som konstnärer.

Källförteckning

Elektroniska källor

Vetenskapliga publikationer

Maltby, P., "Kinkade, Koons, Kitsch", *Journal for Cultural and Religious Theory* [elektronisk tidskrift], vol. 12, nr. 1, 2012, pp. 53-81, <<https://jcert.org/archives/12.1/maltby.pdf>>, hämtad 2021-01-02.

Pelowski, M. et al., "The Kitsch Switch – or (When) Do Experts Dislike Thomas Kinkade Art? A Study of Time-Based Evaluation Changes in Top-Down versus Bottom-Up Assesment", *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* [elektronisk tidskrift], 9 mars 2020, <<http://dx.doi.org/10.1037/aca0000302>>, hämtad 2020-12-09.

Nyhetsartiklar

Brockes, E., "Jeff Koons: People respond to banal things – they don't accept their own history", *The Guardian*, Art and Design, 5 juli 2015, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jul/05/jeff-koons-people-respond-to-banal-things-they-dont-accept-their-own-history>>, hämtad 2021-01-14.

Davies, L., "Koons brings kitsch to Versailles", *The Guardian*, Art and Design, 3 juli 2008. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/jul/03/art2>>, hämtad 2020-12-22.

Drohojowska-Philip, H., "Painted into a corner", *Los Angeles Times*, 4 april 2004, <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-apr-04-ca-hunter4-story.html>>, hämtad 2021-01-14.

Greenberger, A., "Jeff Koons Studio Moves to Hudson Yards Amid Layoffs", *ArtNews*, 15 januari 2019, <<https://www.artnews.com/art-news/news/moving-offices-hudson-yards-jeff-koons-studio-lays-off-employees-11695/>>, hämtad 2020-01-13.

Jones, J., "Jeff Koons: Not just the king of kitsch", *The Guardian*, Art and Design, 30 juni 2009. <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jun/30/jeff-koons-exhibition-serpentine>>, hämtad 2020-12-08.

Smith, R., "Stop Hating Jeff Koons", *New York Times*, Arts, 17 maj 2019, <<https://www.nytimes.com/2019/05/17/arts/jeff-koons-auction-christies.html?campaignId=6WYWY>>, hämtad 2020-12-17.

Videor

Jeff Koons – 'Art is a Vehicle of Acceptance' [video], Tate, 4 februari 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=XTnPq0uIUds&feature=emb_title>, hämtad 2021-01-13.

Övriga webbsidor

Barlow, M., "Koons, Jeff", *Grove Art Online* [webbsida], 16 oktober 2013, <<https://doi.org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/gao/9781884446054.article.T047348>>, hämtad 2020-12-04.

Clapper, M., "Kinkade, Thomas", *Groove Art Online* [webbsida], 26 mars 2018, <<https://doi.org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/oa/9781884446054.013.2000000043>>, hämtad 2020-12-22.

Cambridge Dictionary, "Kitsch", *Cambridge University Press* [webbsida], 2020, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/kitsch>>, hämtad 2020-11-23.

Gagosian, "Jeff Koons", *Gagosian.com* [webbsida], 2020, <<https://gagosian.com/artists/jeff-koons/>>, hämtad 2020-12-26.

Jeff Koons, "Biography", *Jeffkoons.com* [webbsida], 2020, <<http://www.jeffkoons.com/biography-summary>>, hämtad 2020-12-04.

Jeff Koons, "Exhibitions", *Jeffkoons.com* [webbsida], 2020, <<http://www.jeffkoons.com/current-and-upcoming-solo-exhibitions>>, hämtad 2020-12-17.

Svenska Akademiens Ordlista, "Kitsch", *Svenska Akademin* [webbsida], 2020, <<https://svenska.se/tre/?sok=kitsch&pz=1>>, hämtad 2020-11-10.

Svensk Ordbok, "Kitsch", *Svenska Akademin* [webbsida], 2020, <<https://svenska.se/tre/?sok=kitsch&pz=1>>, hämtad 2020-11-10.

Tate, "Jeff Koons: Banality, Decadence and Easyfun", *Tate.org.uk* [webbsida], 2020, <<https://www.tate.org.uk/art/artists/jeff-koons-2368/jeff-koons-banality-decadence-and-easyfun>>, hämtad 2020-12-08.

Thomas Kinkade Estate, "About Thomas Kinkade", *thomaskinkade.com* [webbsida], 2020, <<https://thomaskinkade.com/thomas-kinkade-studios-company-mission/the-artist/>>, hämtad 2020-12-27.

Williams, T., "Neo-Geo", *Groove Art Online* [webbsida], 27 oktober 2011, <<https://doi-org.ludwig.lub.lu.se/10.1093/gao/9781884446054.article.T2214057>>, hämtad 2020-12-04.

Tryckta källor

Bourdieu, P., *Konstens regler: det litterära fältets uppkomst och struktur*, Stockholm/Stehag: Brutus Östlings förlag Symposion, 2000.

Bourdieu, P., "Men vem har skapat skaparna?" i *Kultur och Kritik*, Pierre Bourdieu (red), Göteborg: Bokförlaget Diadalos, 1997, 225-239.

Bourdieu, P., "Några egenskaper hos fälten" i *Kultur och Kritik*, Pierre Bourdieu (red), Göteborg: Bokförlaget Diadalos, 1997, pp. 127-134.

Broady, D., "Inledning: En verktygslåda för studier av fält" i *Kulturens fält*, Donald Broady (red), Göteborg: Bokförlaget Diadalos, 1998, pp. 11-26.

Brzyski, A., "Art, Kitsch and Art History" i *Kitsch: History, Theory, Practice*, Monica Kjellman-Chapin (red), Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 1-18.

Calinescu, M., *Modernitetens fem ansikten*, Ludvika: Dualis Förlag, 2000.

Crow, T., "Jeff Koons skulpturer: Faser och stadier" i *Skulptur efter skulptur*, Stockholm: Moderna Museet, 2014, pp. 63-81.

Danto, A., "Konstvärlden" i *Kairos nr 1: Konsten och konstbegreppet*, Stockholm: Konsthögskolan, 1996, pp. 91-116.

Dickie, G., "What is Art" i *Art and the aesthetic: an institutional analysis*, George Dickie (red), Ithaca: Cornell University Press, 1974, pp. 226-237.

Greenberg, C., "Avant Garde and Kitsch" i *Art and Culture*, Clement Greenberg (red), Boston: Beacon Press, 1939, pp. 3-33.

Honour, H. & Fleming, J., *A World History of Art*, 7:e uppl., London: Laurance King Publishing, 2009.

Kjellman-Chapin, M. (red), *Kitsch: History, Theory, Practice*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

Kjellman-Chapin, M., "Kinkade and the Canon: Art History's (Ir)Relevance" i *Partisan Canons*, Anna Brzyski (red), Durham and London: Duke University Press, 2007, pp. 267-288.

Kulka, T., *Kitsch and Art*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.

Rosenberg, C., "Don't Shoot the Messenger: Jeff Koons and the Aesthetics of Frivolity", *International Journal of the Humanities*, 1 februari 2011, pp. 105-109.

Ward, P., *Kitsch in Sync. A Consumers Guide to Bad Taste*, London: Plexus, 1991.

Bildförteckning

Bild 1. *Vintage kitsch ceramic lamb figurine mid century*, 14 cm x 10cm x 4.5 cm.

© 2021 Funky Flamingo. <<https://funkyflamingo.com.au/shop/homewares/vintage-kitsch-ceramic-lamb-figurine-mid-century/>>, hämtad 2021-01-02.

Bild 2. *Football Hero (The Letterman)*, Norman Rockwell, omslag till The Saturday Evening Post, 19 november 1938. ©1938 SEPS: Curtis Publishing, Indianapolis, IN.

<<https://www.nrm.org/2009/10/norman-rockwells-323-saturday-evening-post-covers/>>, hämtad 2021-01-02.

Bild 3. *Ushering in Banality*, Jeff Koons, 1988. © 2020 Copyright, Jeff Koons.

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/banality/ushering-in-banality>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 4. *Michael Jackson and Bubbles*, Jeff Koons, 1988. © 2020 Copyright, Jeff Koons.

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/banality/michael-jackson-and-bubbles>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 5. *Gazing Ball (da Vinci Mona Lisa)*, Jeff Koons, 2015. © 2020 Copyright, Jeff Koons.

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/gazing-ball-paintings/gazing-ball-da-vinci-mona-lisa>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 6. *Caterpillar chains*, Jeff Koons, 2009, polykrom aluminium och färgbelagd stålkedje,

245.1 x 110.5 x 195.6 cm. <<http://www.jeffkoons.com/artwork/popeye/caterpillar-chains>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 7. *Jeff in the Position of Adam*, Jeff Koons, 1990. © 2020 Copyright, Jeff Koons.

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/made-in-heaven/jeff-the-position-adam>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 8. *Balloon Dog*, Jeff Koons, 1994-2000. © 2020 Copyright, Jeff Koons.

<<http://www.jeffkoons.com/artwork/celebration/balloon-dog-0>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 9. *New Hoover Convertibles*, Jeff Koons, 1984. © 2020 Copyright, Jeff Koons.
<<http://www.jeffkoons.com/artwork/the-new/new-hoover-convertibles>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 10. *Welcome Home*, Thomas Kinkade, 2002, material och mått okänt. © The Thomas Kinkade Estate – All Rights Reserved. <<https://thomaskinkade.com/art/welcome-home/>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 11. *Seaside Hideaway*, Thomas Kinkade, 2003, material och mått okänt. © The Thomas Kinkade Estate – All Rights Reserved. <<https://thomaskinkade.com/art/seaside-hideaway/>>, hämtad 2020-11-26.

Bild 12. *A Fathers Perfect Day*, Thomas Kinkade Studios, 2017, material och mått okänt. © The Thomas Kinkade Estate – All Rights Reserved. <<https://thomaskinkade.com/art/a-fathers-perfect-day/>>, hämtad 2020-11-26.