

Ragnhild S. Folkestad

Fra transcendental til grammatisk undersøkelse av estetisk erfaring

– I lys av Kant og Wittgenstein

Masteroppgave i filosofi
Institutt for filosofi og religionsvitenskap
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det Humanistiske fakultet

Trondheim Høsten 2014

Ragnhild S. Folkestad

Fra transcendental til grammatisk undersøkelse av estetisk erfaring

– I lys av Kant og Wittgenstein

Veileder: Ingebjørg Seip

Masteroppgave i filosofi
Institutt for filosofi og religionsvitenskap
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det Humanistiske fakultet

Trondheim Høsten 2014

INNHOLD:

Introduksjon, s.6

- a) Greenberg og den renskårne estetikken, s. 8
- b) Danto det post-estetiske, s. 9
- c) Kants transcendentalfilosofiske siktemål, s. 11
- d) Fra transcendent til grammatisk undersøkelse, s. 14
- e) Noen metodiske betraktninger og sentrale begreper, s. 16
- f) Tese, Mål og struktur, s. 18

1. Kant og den transcendentale undersøkelsen av estetisk erfaring

1.1 Introduksjon

- a) Bakgrunnen for smakskritikken, s.19
- b) Dømmekraftens to funksjonsmåter, s. 23
- c) Smaken som påminnelse om en «glemt» erfaringsdimensjon? s.27
- d) Oppsummering og overgang til smaksundersøkelsen, s. 30

1.2 Første gjennomgang og behandling av smaken.

- a) Distinksjonen mellom refleksjonssmak og sansepirring, s. 31
- b) Nøkkelspørsmål til smaksdommens bedømmelse, s. 33
- c) Smaksdommens prinsipp om en formålsløs formålstjenlighet, s.36

1.3 Andre behandling og gjennomgang av smaken

- a) Forberedelse til den grammatiske undersøkelsen, s. 38
- b) Kunstens fremstillingsoppgave og «estetiske utvidelse», s.40

2. Estetisk modernisme

Introduksjon: Forvaltning av Kants estetikk gjennom ulike tilnærminger til den modernistiske estetikken, s. 43

2.1 Greenbergs tilnærming til den estetiske modernismen, s. 44

- a) Destillasjon av ulike erfaringsområder og rensning av kritikkens vokabular, s. 45
- b) Greenbergs forvaltning av arven etter Kant, s.46
- c) Modernismens vending: oppbrudd eller forlengelse? s. 47

2.2 Danto og den modernistiske kunsten i en begrepshistorisk kontekst, s. 51

- a) Modernismens «lokale» og postmodernismens «globale» abstraksjonen, s. 52
- b) Kunstens formoppgave, s.53
- c) Fra mediespesifikk til ready-made, s. 56
- d) Dilemmaet mellom estetisk sensibilitet og konseptuell kompetanse, s. 57
- e) Dantos kritikk av Kant, s. 59

2.3 Cavells tilnærming til modernismen den estetiske modernismen, s. 62

- a) Problematisering av Greenbergs «rene formalisme» og «materielle abstraksjon», s. 62
- b) En annen lesning av mediets motstand, s. 63

3. Wittgenstein og den grammatiske undersøkelsen av estetisk erfaring

3.1 Introduksjon til Wittgenstein

- a) Wittgensteins livsverdensbegrep, s. 68
- b) Kunstverden og livsverden, s. 72
- c) Wittgensteins bruksteori om mening (språkspilletts plass i en livsform), s. 75

3.2 Fra transcendent til grammatisk undersøkelse, s. 78

- b) Grammatisk undersøkelse av estetiske dommer, s. 83
- c) Studier av det estetiske språkspilletts trekk, s. 86
- d) Avslutning. Drøfting av den estetiske diskusjonens rasjonalitet, s.89

Referanseliste s. 95

Introduksjon

Et estetisk språkspill:

Cellolærer: Kan du ta fra åpningsakkorden en gang til, men spille som om du kommer inn med en hel bataljon i nedstrøket?

Celloelev: Du mener jeg ikke artikulerte innsatsen nok?

Cellolærer: Jeg mener – du spilte det nettopp på denne måten (viser)

Celloelev: (Nikker og har oppfattet et eller annet, spiller en gang til)

Cellolærer: (begeistret) *Ja!* Hører du den forskjellen det gjør for pianissimo-partiet som kommer etterpå - hvordan det øde landskapet der plutselig får en ny karakter?

Celloelev: Ja! *Nå* hører akkurat hva du mener.

Tematikken i denne oppgaven springer ut fra en erfaring og et knippe spørsmål. Erfaringen ligger under det erfaringsområdet vi i dagligtalen refererer som «det estetiske», og det dreier seg videre om en erfaring med emfatisk trykk på det «å se» og det «å høre». Cellolæreren i eksempelet overfor spør: «*hører* du forskjellen?» og celloeleven svarer: «ja». Men her kan vi spørre – hva vil det *egentlig* vil si «å høre» i denne sammenhengen? Hva er det *egentlig* eleven bekrefter når hun svarer «ja» i eksempelet over? At hun *hører* en forskjell er klart, men indikeres det ikke også av konteksten at en *forståelse* er oppnådd - at det å høre er *som* å forstå?

Noe later til å være ugjennomsiktig i det estetiske språkspillet overfor. Vi vet ikke helt hva ordene våre leder opp til når vi i denne sammenhengen snakker om å forstå. For hva vil det si å anvende ordet «forståelse» her, og hva er det som forstås? Holder vi oss – som forstående – innenfor en rent *musikalsk* forståelse; en forståelse underlagt den «musikk-estetiske egenlogikk», oppnådd gjennom «ørets varhet» og sensibilitet overfor de musikalske valgenes estetiske *grunner* og *konsekvenser*? Hva vil det si at de musikkestetiske valgene har sin egen *estetiske nødvendighet*? Hvilke *innsikter* formidles når vi lærer disse nødvendighetene å kjenne? Kan disse innsiktene formidles – uten at vi dermed ser oss henvist tilbake på den estetisk inderligheten? Eller kan det tenkes at denne innsikten allikevel ikke er rent estetisk; at det finnes «smuss» og «slag» fra livets løp i den musikk-estetiske glassbollen?

Stiller vi oss disse spørsmålene er vi på vei inn i en tankerekke som setter oss i dialog med de to filosofiske skikkelsene Kant og Wittgenstein, begge med en særlig interesse for den

erkjennelsesteoretiske betydningen av det tilsynelatende uforstyrrelige estetiske formuniverset. Hvordan kunstnerens innsikt, gjennom den «estetiske sensibiliteten», står til den *tenkendes* innsikt, hører til den filosofiske estetikken «urspørsmål» og kan dateres tilbake til de første filosofiske nedtegnelser vi kjenner. Hos Platon gjenkjenner vi spørsmålet formulert som et spørsmål om hvordan den «inspirerte kunstnerens» innsikt og søken står til filosofens dialektisk-orienterte tenkning og sannhetssøken. Som selvstendig *filosofisk disiplin* grunnfestes *estetikken* imidlertid ikke før Baumgartens verk *Aesthetica* (1750-58). Baumgarten belyser nødvendigheten av å møte det estetiske erfaringsområde på dets *egne grunnlag*, samtidig som han i skjønnheten ser et vitnemerke på en sanselig fullkommenhet – underlagt rasjonaliteten. Når Kant i 1787 påbegynner verket *Kritikk av dømmekraften*, gjør han det både i en linje fra Baumgarten, og ved samtidig å bryte markant med Baumgartens oppfatning om en estetiske sensibilitet, avledet av et rasjonalistisk funderte begrep om sansning.¹ Når denne avhandlingen skal ta opp spørsmålet om den estetiske sensibiliteten, spør den samtidig:

1. Finnes det en særskilt *estetisk* sensibilitet?
2. Hva innebærer det at sensibiliteten er *estetisk*?
3. Har denne sensibiliteten et rasjonalitetsmoment; en *funksjon* for erkjennelsen?

Dette er spørsmål som også kan sies å danne bakteppe for Kants undersøkelse av smaken i *Kritikk av dømmekraften*. I smaken lokaliserer Kant en sensibilitet som er forankret i noe *mer* enn «rent gjenstandsmessige» forhold. Det er særlig smaksdommens *egenart* og særstilling som domsform som interesserer Kant. Kant hefter seg ved smakens eiendommelighet og hvordan følelsen her får en helt spesiell status. For i smaken er det som om følelsen trer inn i argumentets sted. I dens betoning av følelsen finner Kant en åpning for en egen *estetisk erfaringstygde* der vi hverken søker støtte fra bevisgrunner eller fra motens forskjellige fremherskende normer for «god smak». Den som blir «slått» av det skjønne vil, i følge Kant, hverken la argumenter eller faktaopplysninger om gjenstanden tjene som grunnlag for å trekke det skjønne i tvil. Kant skriver: «Heller enn å la min dom bestemmes gjennom bevisgrunner a priori (...) stopper jeg igjen ørene. (...) For det skal være en smaksdom, ikke en forstands- eller fornuftsdom».² At

¹ Se Espen Hammers innledning til *Kritikk av dømmekraften*, s.21

² Kant, *Kritikk av dømmekraften* s.162

smaksdommen slik gjør krav på at vi imøtekommer dens egenart trer altså frem som et viktig poeng i Kants estetikk. Det skjønne manifesteres ad veier som ikke tilstrekkelig lar seg belyse av forstanden og fornuften. Det er i den subjektive følelsen at smaksdommen finner en forankring; ikke i konsepter eller begreper.

Dersom det autonome i smaken er u håndgripelig for våre begreper; hvordan er da utsikten til å gi dens eventuelle rasjonalitetsmoment en forklaringstyngde? Åpner Kant opp for at smaken og den estetiske sensibiliteten kan *formidle* en betydning som strekker seg *ut over* den følte «inderlighet»? En av mine hensikter i denne oppgaven vil være å vise at Kant gir smaken en bredere forankring. I følge Kant feller vi alltid en smaksdom som singulær dom, noe som innebærer at det er i møte med *denne* rosen, *dette* landskapet, eller *dette* kunstverket at skjønnheten *tematiseres* for oss. Dermed ser vi at smaksdommen utøves i en slags nærhet til den persiperte og anskuelige virkelighet, og at den estetiske sensibiliteten også har hjemstavn i det rommet som det anskuelige fenomenet åpner opp.

I sitatet overfor slo Kant fast at smaksdommen markerer en avstand til forstands- og fornuftsdommer. Hvor leder dette med hensyn til våre *estetiske diskurser*, og hvilke konsekvenser har smakens «bevisdøvhets» for hvordan vi må tenke om det eventuelle *rasjonalitetsmomentet* i den estetiske sensibiliteten? Med utgangspunkt i kommentarlitteraturen til Kants estetikk gis det ulike svar på dette spørsmålet. Denne avhandlingen skal forholde seg til ulike tilnærminger til Kants estetikk, som igjen viser til ulike måter å tenke forholdet mellom den estetiske sensibiliteten og den estetiske diskursen. Særlig vil disse ulike tilnærmingene bli vist gjennom Greenberg, Danto, Cavell og Wittgenstein. En fellesnevner for disse er at de alle forsøker å revurdere filosofiens forhold til den estetiske feltet, og det handler særlig om filosofiens redskaper i møte med den estetiske sensibiliteten.

Greenberg og den «renskårne» estetikken

Inn i det 20. århundret er det med en stadig mer problematiserende bevissthet at filosofien gjør sine tilnærminger til det «estetiske problemfeltet». I større grad stilles det spørsmål til de redskaper filosofien disponerer over i møtet med «det estetiske». I dette ser vi også en tilspisning av spørsmålet om hvordan filosofien, i det som er dens forklarende, begrunnende og teoretiserende språk – kan utlegge betydningen til de *estetiske formuttrykk*, uten å være reduktiv

med hensyn til estetikkens eget betydningsområde. Kjent for å ha kalt Kant den første modernist, foreslår Clement Greenberg at vi må se de ulike strømninger i modernismen som utslag av en ny selv-refleksivitet eller selv-kritisk tilnærming, utløst med Kant, der det ideelle ståstedet for å undersøke en *praksisform* skifter fra et «ytre» til et *praksis-immanent* ståsted.

Greenberg tar Kants behandling av smaksdommen som et startpunkt for en mer «renskåren» estetisk teori. I det han kaller den modernistiske kunstens vending mot *det mediespesifikke*, ser Greenberg en oppfordring mot å la den estetiske diskursen bli gjenstand for en omfattende *kunstkritisk reform*. Det Greenberg formidler som essensielt her, handler om hvordan kunstkritikken tar sikte på å skrelle vekk det uvesentlige fra sitt vokabular. På den måten vil den ifølge Greenberg kunne etterkomme det som er den modernistiske kunstens vending inn mot de forskjellige kunstartenes *mediespesifikke* uttrykksformer. Ved å gjøre sine nedskjæringer i språket, og ved å dyrke det vokabularet som «essensielt» tilhører et kunstuttrykk, skal kritikken angivelig bevare, eller speile, kunstartenes særpreg og slik sørge for at kunsten og dens *absolutte egenverdi* endelig kommer i fokus for estetikken.

Det synet som formidles på kunstkritikken hos Greenberg, antyder et syn på hvordan filosofien, eller kunstkritikken, best kan møte kunsten og estetikken på dens egne autonome grunnlag. Det handler om veier til å konsentrere den rene estetiske *formen*, den rene estetiske *erfaring*, det rene *estetiske blikket* og det rene estetiske *objektet*. På denne måten, antydes det, vil vi kunne stå igjen med de «rent musikalske», de «rent maleriske» og de «rent estetiske» verdier.

Danto og det post-estetiske

I perioden som etterfølger den estetiske *modernismen* skaper kunstens voksende flora av uttrykks- og fremstillingsformer problemer for de estetiske teoriene om kunsten, og i møte med det nye mangfold av kunstformer er det særlig én forestilling om kunstbegrepet som utfordres. Dette er forestillingen om at begrepet `kunst` står for en bestemt klasse objekter; kunstverk, karakterisert av *genuine estetiske* trekk.

Rundt 1960-årene kan vi også se en generell tilbakegang av kunstteori som tar sitt utgangspunkt i den «estetiske sensibiliteten». Kants sentrale begreper om smak og skjønnhet flyttes dermed også lenger ut i periferien av den kunst-estetiske diskursen. På grunnlag av det som oppfattes som problematiske aspekter ved den *estetiske formalismen*, tar kunstteoretikere som bl.a. Danto nå et totaloppgjør med den *kantianske arven* i estetikken. I sin dreining mot en

mer *kognitivistisk orientert* kunstteori setter Danto spørsmålstegn ved den estetiske sensibiliteten. Det «anti-estetiske» momentet i Dantos kunstteori viser seg i den tvil han utviser overfor den estetiske sensibilitetens som en særegen evne, og i en innskrenkning av sensibilitetens rolle for vårt grunnlag for å *bedømme* kunst. Fra det «estetiske formspråket» flytter Danto fokus over mot vår konseptuelle orientering av kunstverket, og mot spørsmålet om hvordan mening etableres i denne orienteringen.

Vi skal se hvordan Greenbergs estetiske grunnorientering baserer seg på en forutsetning om at estetikens felt *kan* holdes rent, og at «det estetiske» svarer til et definerbart og avgrensbart område. Greenbergs utgangspunkt er med andre ord at den estetiske autonomien *kan settes*, eller *sikres*, gjennom selvdefinisjon. Det er denne grunnorienteringen mot estetikens felt som skal problematiseres i denne avhandlingen. Arthur Dantos vektlegging av at det vi kan kalle «urene» momenter i kunstforståelsen, og hans betoning av kunstforståelsens kontekstuelle ramme, kan ses som viktige korrektiver til Greenbergs «ensidige» estetiske formalisme. Samtidig det bli gjort forsøk på å vise hvordan Danto og Greenberg, selv om de tilsynelatende står steilt antitetisk i forhold til hverandre, deler noen grunnleggende premisser. Vi skal se en av disse felles premissene kommer til syne gjennom Danto og Greenbergs måte å arve Kant på, og et annet slektskapsforhold ligger også i hvordan de tenker forholdet mellom form og abstraksjon i kunsten. I Dantos oppgjør med den «estetiske sensibiliteten» ligger det også et visst oppgjør med den *transcendentalfilosofiske* tematikken i kunstteorien. Hos Kant spiller den transcendentale deduksjonen en viktig oppgave med hensyn til det å la smaken bli synlige som *nødvendig forutsetning*. Deduksjonen av de rene smaksdommer – forsøket på å fastsette noe angående deres spesielle *form* og domslogikk - handler om å la smaken tre frem som et «førsteprinsipp». Det vil si: Kant binder smaken opp mot muligheten for domfellelse overhodet. Men kan et slikt førsteprinsipp opprettholdes?

Betraktet isolert sett kan Kants transcendentale deduksjon av smaken ses som et forsøk på å ekstrahere de generelle betingelsene ved subjektiviteten, og da ved et hvilket som helst subjekt, situert «hvor som helst og ingen steder», uten en tid og et sted i verden³ Overført til et bilde av den *estetiske formforståelsen*, kan vi tenke oss at de estetiske formene er ytre frembringelser av en indre – og uavhengig av all erfaring fullendt – evne. Det aprioriske utgangspunktet må selv

³ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. s.63

problematiseres.

Kants transcendentalfilosofisk siktemål

Selv om vi skal få se at Kant nærmer seg smaksspørsmålet i et forsøk på å møte smaksdommen på dens eget estetiske grunnlag, skal vi huske at Kants undersøkelse av smaken er foranlediget av en bredere erkjennelsesteoretisk spørsmålshorisont. Legger vi vekt på en slik vid ramme for smakstematikken, får vi også en inngang til å se Kants skille mellom smaksdommer og andre «mer rasjonelt» funderte dommer som et mindre absolutt skille, og smaksdommens slektskap med våre forstandsbaserte og med moralske dommer bevares som en mulighet.

En lesning av Kant jeg dels vil støtte meg på er Hjørdis Nerheims lesning i «Estetisk rasjonalitet». Her argumenterer hun for at Kants tredje kritikk, heller enn et forsøk på å innramme estetikken og rense den estetiske sensibiliteten, må ses som et forsøk på å *utvide* rasjonalitetsbegrepet. Også Bernstein leser tildels Kant i denne retningen, og han understreker bl.a. at det ligger noe aporetisk i smakens distanse til viten og moral. Med støtte i Hjørdis Nerheim vil jeg diskutere på hvilken måte vi hos Kant kan snakke om et *rasjonalitetsmoment* i smaken, og om et egenartet rasjonalitetsmoment er forbundet med den estetiske sensibiliteten. .

Den renskårne estetikken setter et utgangspunkt for estetisk autonomi gjennom definisjon og definitiv avgrensning av det estetiske «området». Allerede i innledningskapittelet til *Kritikk av dømmekraften* finner vi antydninger som gir anledning til å lese Kant i en annen retning enn mot den renskårne estetikkens standpunkt. Den tekstlige rammen for Kants innføring av smaksspørsmålet er en ramme der Kant peker på de problematiske aspektene som henger igjen fra de foregående kritikkene. Kant peker særlig på det han kaller problemet ved den «uoverstigelige kløft» som melder seg mellom fornuftens og forstandens «to områder». Inn i dette bringer Kant spørsmålet om dømmekraftens evne til å *formidle* mellom disse ulike «områdene» for erfaring. Vi øyner tidlig at smaken plasseres i rollen som et mulig *bindeledd*. Den estetiske sensibiliteten antydes som det sted der «erfaringens enhet» lar seg ta i øyensyn.

Selv om vi «stopper ørene til» for den type innspill som vil *bevise* det skjønne, eller det «estetisk nødvendige», følger det ikke nødvendigvis at smaken er «døv» for enhver rasjonalitet. I denne avhandlingen vil jeg diskutere om Kant kan vise til en *annen overbevisningsform* i smaken; en overbevisningsform som ikke er basert på argumentativ tenkning, men som har sitt rasjonalitetsmoment i det intersubjektive *rommet* der smaksdommen introduseres som del av et

språkspill. Jeg vil bygge opp Hjørdis Nerheims påstand om at Kant, i forbindelse med *Kritikk av dømmekraften*, gir oss et utgangspunkt for å snakke om et *utvidet* rasjonalitetsbegrep. Men hva legger Hjørdis Nerheim i at rasjonalitetsbegrepet *utvides* i *Kritikk av dømmekraften*?

Vi skal se at Kant behandler smaken ut fra spørsmålet om vår evne til å felle dom over hodet – det handler her om hvor vidt smaken utgjør en særskilt evne til å *stemmes* mot verden. I Kants undersøkelse av smaken som evne til stemthet trer det også inn en ny dimensjon. Kant spør om muligheten for at smaken kan utgjøre en fellessans, og om vi i den ikke bare lar oss stemme mot verden, men også finner en grunnleggende evne til stemthet med den andre. Smaken som en mulighet for *stemthet mot verden* og smaken som en mulighet for *stemthet mot den andre*, kan ses som to *hovedmotiver* i Kants behandling av estetikken i den tredje kritikken. Etter min oppfatning, og slik jeg vil forsøke å vise, er det særlig i forbindelse med dette siste motivet at smaken for alvor står frem som noe mer enn en *ren* estetisk følelse hos Kant. Overgangen fra smaksdommen som en ren rapport over en «indre» følelsesopplevelse, til smakens intersubjektive betydning og gyldighet i forbindelse med det jeg har valgt å kalle estetiske språkspill, viser seg for alvor hos Kant når han påpeker hvordan det å felle smaksdommer har en særlig viktig betydning når smaken sikter seg inn mot meddelelse og i utforming av «estetiske ideer».

I denne avhandling vil jeg gjøre et forsvar for smaksundersøkelsen og dermed forsøke å bringe diskusjonen om den «estetiske sensibiliteten» videre, på tross av de utfordringer dette begrepet utsettes for i konfrontasjonen med den estetiske formalismen. Det vil dreie seg en rehabilitering av «smaksspørsmålet» i en undersøkelse av den estetiske sensibiliteten, og om en re-adressering av spørsmålet om smakens fellesmenneskelige grunnlag. I denne rehabiliteringen av smaken er jeg særlig interessert i den koblingen Kant gjør mellom smaken som en egen *evne til stemthet* og smakens genuine interesse i *den andre*, og en interesse i hvordan min *stemthet mot verden* står til din *stemthet mot verden*. Det er smakens spesielle fordringer som skal legges under lupen, og noe av den transcendentalfilosofiske horisonten skal ivaretas.

Å undersøke hvilken stilling deduksjonen av smaksdommen har i Kants estetikk, er å involvere seg i en undersøkelse av Kants *transcendentalfilosofiske siktemål* i den tredje kritikken, men hva vil det si at Kants estetikk har et transcendentalfilosofisk siktemål? Et mulig svar kan vi finne ved å låne Paul Crowthers beskrivelse av det transcendentale hos Kant. Crowther skriver: «For Kant `transcendental` means those factors which are necessarily involved in knowledge of world and

self, or in determining the limits of such knowledge». ⁴ At Kants undersøkelse av smaken hører under et transcendentalt siktemål, innebærer derfor at smaksspørsmålet hører under spørsmålet om betingelsene for en meningsfylt konstitusjon av verden. For å utdype det transcendentalfilosofiske prosjektets engasjement, kan vi se til Merleau-Ponty. Han skriver:

“A philosophy becomes transcendental, that is radical, not by taking up a position within absolute consciousness while failing to mention the steps that carried it there, but rather by considering itself as a problem; not by assuming the total making-explicit of knowledge, but rather by recognizing this *presumption* of reason as the fundamental philosophical problem.”⁵

En mulig måte å tenke om den transcendentale filosofien er altså å tenke den som Merleau-Ponty gjør her; som en filosofi som har seg selv som radikal problemstilling. Det transcendentale prosjekt kan med andre ord forstås som et forsøk på å ta det problematiske i filosofiens utgangspunkt til etterretning i selve den filosofiske virksomheten. Sagt på en tredje måte: Filosofien kan bli transcendental ved metodisk å trekke inn den menneskelige endelighet som et utgangspunkt for sitt eget arbeide.

Fremfor alt handler Kants transcendentalfilosofiske prosjekt om en forpliktelse på subjektivitetsbegrepet. Selv om fenomenologene skulle bryte med Kants begrep om subjektivitet, bærer de også noe av Kants prosjekt videre. At endeligheten er *med*konstituerende – det er noe fenomenologien lærer av Kant. Det dreier seg om at menneskelig «endelighet» utgjør en første betingelse for det å kunne ha en *verden* eller et verdensbegrep; og at subjektiviteten har en viss «presedens» overfor sensibilitet og forståelse. Subjektiviteten er med på å konstituere den verden med grenser og riss som gjør det mulig for oss nettopp å snakke om viten og forståelse. Skal vi si noe om Kants epistemologiske grunnholdning kunne det være at denne legger til rette for at forholdet mellom ontologi og epistemologien problematiseres. Denne tilretteleggingen skjer gjennom det refleksjonsfelt som Kant etablerer *mellom* empirisme og rasjonalisme.

⁴ Crowther: *The Kantian Aesthetics: From knowledge to the Avant-Garde*, s.11, Oxford University Press (Første opplag 2010)

⁵ Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. s.64

Fra transcendental til grammatisk undersøkelse.

Et av denne avhandling hovedanliggender er å vie større oppmerksomhet til *estetiske språkspill* i forlengelse av det jeg oppfatter som det sentrale prosjektet i Kants estetikk. Vendingen mot språkspillet i Wittgensteins senfilosofi er del av en dreining mot det *grammatiske* i hans filosofi. Overfor skrev jeg at det transcendentalfilosofiske prosjektet bl.a. innebærer å ta det problematiske i filosofiens utgangspunkt til etterretning i selve den filosofiske virksomheten. Om få filosofer kan vel dette utgangspunktet sies å gjelde i større grad enn om Wittgenstein.

Påpekningen av at det ligger en forbindelse mellom den transcendentale undersøkelsen hos Kant og den grammatiske undersøkelsen hos Wittgenstein er ikke enestående for vår sammenheng, og den er understreket av Cavell, bl.a. i *Must we mean what we say*. Etter det jeg har kjennskap til er det allikevel i mindre grad blitt lagt vekt på en større *utdypning* av denne forbindelseslinjen, og jeg ønsker med denne avhandlingen å bøte på dette. Noen sammenhenger og fellestrekk vil bli tatt frem mellom Wittgensteins prosjekt i *Filosofiske undersøkelser* og Kants *Kritikk av dømmekraften*.

At det kan dreie seg om en gjenopptakelse av et «kantiansk» prosjekt hos den sene Wittgenstein, lyder kanskje merkelig. For det første står begrepet om skjønnhet – som er så viktig i Kants estetikk – ikke særlig sentralt i hans estetisk-tematiske betraktninger og bemerkninger.⁶ Snarere kommer det frem i de notatene som finnes til hans forelesninger over estetikk, at han betraktet estetikkenes behandling av det «skjønne» som en avsporing i diskusjonen rundt de estetiske dommene og deres betydning. For det første går Wittgensteins interesse utover *rene* estetiske dommer, og bringer lys over at det i sammenheng med domfellelsen både dreier seg om en kontekstsensibilitet og en kyndighetsdimensjon. Wittgensteins filosofiske tekster presenterer oss ikke for en selvstendig «estetikk» i tradisjonell forstand av ordet. At estetikken av den grunn skulle ha en mindre rolle hos Wittgenstein stemmer ikke. Wittgensteins bemerkninger over det estetiske opptrer som «strø-fragmenter» spredt ut i hans tekster - gjerne i nær tilknytning til hans bemerkninger over andre «filosofiske temaer» som «sansning», «viten», «forståelse» og «erkjennelse» osv. Det er filosofiens tradisjonelle bruk av ord som «skjønnhet» som opprører Wittgenstein.

I Wittgensteins grammatiske prosjekt ligger en generell kritikk av filosofiens fremgangsmåte. Filosofiens tendens til å gripe inn i hverdagspråket gir uttrykk for en

⁶ Kjell S. Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 122

renhetsimpuls der filosofien står i fare for å rive språket ut av den konteksten og det livsgrunnlaget der det har sin mening for oss. Anlegger vi Wittgensteins kritiske holdning til filosofiens fremgangsmåte i estetikken, ser vi fort hvordan forsøket på og «rense» de estetiske språkspillene, slik Greenberg ville, kan oppfattes som et fremmedgjørende inngrep i språkspillet levde liv. I stede for å foreta en «rensning» av hverdagens språkspill, oppfordrer Wittgenstein oss til å betrakte språkspillene som fullkomne slik de er. I denne oppgaven vil jeg vise hvordan Wittgenstein gir oss en mulighet til å ta de estetiske språkspillenes *form* og det estetiske *formspråket* på alvor, uten å falle tilbake på det ensidige i Greenbergs estetiske formalisme.

Videreføringen av Kant skal også ta en annen markant annet retning hos Wittgenstein enn hva den gjør hos Greenberg, men i hvilke grad dreier det seg i «grammatiske undersøkelsen» om en videreføring av Kants transcendentalfilosofiske prosjekt. I hvilken grad kan Kants «transcendentale deduksjon» sies å ha noe til felles med de grammatiske undersøkelsene hos Wittgenstein? Hvordan bevarer den «grammatiske undersøkelsen» noe av den *epistemologiske grunnholdningen* som vi kan finne uttrykket i *Kritikk av dømmekraften*? Snur vi spørsmålet rundt kan vi også spørre på hvilken måte Kants undersøkelse av smaksdommen danner et *tilløp* til en *grammatisk undersøkelse* av estetisk sensibilitet. Hvordan bidrar Kant med hensyn til det å fremheve viktige trekk ved smaksdommens spesielle «grammatikk»?

I denne oppgaven vil jeg altså undersøke i hvilken grad Kants transcendental-filosofiske undersøkelse av våre estetiske dommer kan oppfattes som en forløper for den undersøkelsesform som Wittgenstein omtaler som *grammatisk*. Når jeg i denne avhandling vil forsøke å peke på et visst slektskap mellom Kants *Kritikk av dømmekraften* og Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser*, er det ikke med tanke på å gjøre en fullstendig rekonstruksjon av Kants, eller av Wittgensteins estetiske “standpunkter”. I stedet vil jeg ta utgangspunkt i det jeg oppfatter som viktige fellesnevner mellom dem; ikke nødvendigvis for å føre Kant og Wittgenstein over på en og samme frekvens, men for å se om den (sene) Wittgenstein kan ha noe å tilføre en lesning av Kant, og hvordan Kant motsatt kan tilføre noe i tenkningen rundt «det estetiske språkspillet». Av de viktige fellesnevner vi kan finne mellom Kant og Wittgenstein vil jeg særlig peke på deres felles interesse for de estetiske dommene i forbindelse med en meddelelsesproblematikk. Videre vil jeg argumentere for at de begge gjør forsøk på å utvikle et «rikere» sansebegrep. Filosofiens sansespråk - dens måte å tematisere relasjonen mellom «sanset objekt» og «tenkt objekt» - er sterkt preget av de to forklaringsparadigmene empirisme og rasjonalisme, og av disse

paradigmenes respektive syn på forholdet mellom sansning og kognisjon. Dette har også satt sitt tydelige preg på estetikken. I *Filosofiske undersøkelser* bryter Wittgenstein med dette utgangspunktet. Wittgenstein går her imot ethvert forsøk på å låse sansebegrepet i et entydig system av referanser mellom sansegjenstand og dom. I stedet tar han utgangspunkt i hverdagsspråket og viser oss det rike omfanget av våre begreper om «å se» og «å høre» Det er særlig ved å etablere en posisjon mellom rasjonalismen og empirismen at Kant i *Kritikk av dømmekraften* og Wittgenstein utviser et slektskap. Hvilken betydning har Kants transcendentale deduksjon av smaksdommen for etableringen av en slik posisjon?

Noen metodiske betraktninger og sentrale begreper:

«Kritikk av dømmekraften» har ikke bare plassert seg blant estetikkens mest innflytelsesrike tekster, det er også et verk som har gitt opphav til en kompleks fortolkningstradisjon, med store spenninger mellom de ulike fortolkningslinjene. Den som sokner til Kants estetikk kommer ikke utenom noen interpretasjonsutfordringer som melder seg i Kants stil. Kants tredje kritikk er gjennomsyret av begreper smakens «interesseløse interesse», naturens «hensiktsløse hensiktsmessighet» for vår forstand, og kunstverkets «formålsløse formålstjenlighet» for oss. Kant har også en kronisk tendens til å anvende sine termer på en flertydig måte. Den første introduksjonen Kant gjør av sine egne termer, gir sjelden et opplagt utgangspunkt for den videre anvendelsen Kant gjør av disse termene. Hvordan møter en leser utfordringene som ligger i Kants tekst? Spørsmålet er om spenningsfeltene i Kants tekst kan vies en annen type oppmerksomhet, det vil si: Om vi kan finne andre løsninger i møte med Kants tekst enn løsninger orientert mot å samle alle Kants bemerkninger i et filosofisk koherent system. Crowther foreslår at vi - i stede for å behandle Kants estetiske teori som et «problem» som behøver en løsning - kan anvende Kant som en basis for å løse estetiske problemer⁷. (se Crowther s.1) Min tilnærming til Kant har ikke til hensikt å tegne et fullstendig bilde av hvordan Kants tredje kritikk må leses i relasjon til de to foregående kritikker, men spør heller hvilken form for refleksjon det er Kant åpner opp i sin undersøkelse av smaken.

Å spore Kants hovedambisjon til hans forsøk på å løse det som oppstår som et intersubjektivitetsproblem i smaken, og å vise hvordan Kant løser dette problemet i postulasjonen

⁷ Paul Crowther: *The Kantian Aesthetics: From knowledge to the Avant-Garde*, s.1

av en *mulig fellessans*, er en nokså vanlig måte å lese Kants tredje kritikk på. Dette er også en linje som denne avhandlingen delvis kommer til å følge, og det vil i den sammenheng dreie seg om å se de store linjene av Kants transcendentalfilosofiske prosjekt i *Kritikk av dømmekraften*. Allikevel skal denne avhandlingen dedikere seg til en litt annen vinkling enn til en koherent rekonstruksjon av «Kants løsning» på de problemer som oppstår rundt smakensdommen, og rundt det vi kunne kalle smaksdommens spesielle «grammatikk». Hva jeg mener med smaksdommens «grammatikk» vil jeg komme tilbake til siden. I første omgang vil jeg antyde en *annen vei* inn i det *transcendentalfilosofiske prosjektet* hos Kant. Her er hensikten å vise hvordan Kants deduksjon av de *rene* smaksdommer ikke nødvendigvis må forstås som det endelige målet for det estetiske prosjekt i *Kritikk av dømmekraften*, men kan ses som *ett av flere ledd* i Kants tematiseringen av den estetiske sensibiliteten.

Her handler det først om å se deduksjonen av smaken som *et ledd* på veien mot et *rikere begrep* om sansning. Videre er den et ledd i det å få øye på en spesiell *meddelelsesproblematikk*. Kants overgang fra det rene smaksspørsmålet til spørsmålet om smakens erkjennelsesmessige rolle i forbindelse med kunsten, er drevet frem av en spesiell interesse for *meddelbarhetens* fenomen.

Den ensidige estetiske formalismen skal også bli forsøkt utfylt med en «rikere sansebegrep». I denne sammenheng vil også Merleau-Ponty bli viet noe plass i denne oppgaven. Når Merleau-Ponty i sitt verk *Phenomenology of Perception* snakker om et rikt begrep - eller konsept – om sansning, gjør han det ved å kontrastere det med en *empiristisk orientert* sansemodell. Merleau-Ponty skriver: «Empiricism had emptied sensing of all mystery by reducing it to the possession of a quality, which it could only do by moving away from its normal meaning. *Common experience* establishes a difference between sensing and knowing that is *not the difference* between the quality and the concept”⁸ I sitatet av Merleau-Ponty overfor, blir det altså påstått at skillet mellom sansning og viten *ikke* kan etableres gjennom skillet mellom kvalitet og konsept. Da gjenstår spørsmålet om hvordan vi ellers skal tenke dette skillet. Kan Wittgensteins utgangspunkt i hverdagsspråket bringe oss videre her? Spørsmålet om hvordan felleserfaringen gir utgangspunkt for å ramme inn et rikere begrep eller konsept om sansning, er en annen viktig ledetråd for min sammenligning mellom Kants tredje kritikk og Wittgensteins behandling av estetiske temaer bl.a. i *Filosofiske Undersøkelser*. Jeg spør i denne oppgaven om

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*. s.52 mine uthevninger

hva det vil si at den estetiske sensibiliteten dømmer noe opp mot en *fysiognomisk meningsdimensjon*; en meningsdimensjon som hverken lar seg redusere til den analogiske fremstilling av en «ren fornuftside», eller til den «rene anskuelighet». Hva vil det si å se noe *felles*?

Tese, mål og struktur:

Tesen for denne avhandlingens er at Kants behandling av smaken gir oss et første utgangspunkt for å forstå den estetiske sensibiliteten og smaksdommens spesielle «logiske status» som en egen form for rasjonalitet. For at denne tesen skal kunne forsvares, må vi forsvare det som er Kants «løsning» på den estetiske erfaringens *spesielle problem*. Samtidig krever dette en refleksjon over hva det vil si å «løse problemer» i filosofien. En anerkjennelse av filosofiens begrensning og av det «uendelig problematiske» som knytter seg til det transcendentalfilosofiske prosjektet ligger til grunn for denne avhandlingen.

Avhandlingen har tre kapitler. Jeg starter med å etablere den Kant-lesningen som setter grunnlaget for diskusjonen videre. I kapittel to undersøker jeg forholdet mellom Kants estetiske arv og den estetiske modernismen, og forbereder den grammatiske undersøkelsen av estetisk erfaring. I siste kapittelet foretar jeg en dreining fra den transcendentalfilosofiske til den grammatiske undersøkelsen av estetisk erfaring.

1. Kant og den transcendentale undersøkelsen av estetisk erfaring

1.1 Introduksjon

a) Bakgrunnen for Kants kritikk av smaken

Kants friske tilskudd til estetikken i sin tid kan ses i lys av Kants kritiske prosjekt og den såkalt *kopernikanske vendingen* i hans filosofi. Kant beskriver i *Kritikk av den rene fornuft* den kopernikanske vendingens snuoperasjon som en operasjon der den «hittil» rådene antagelsen om at «at all vår erkjennelse må rette seg etter gjenstandene» må forlates til fordel for en antagelse om at all objekt-fremtredelse i en eller annen forstand retter seg etter *våre kapasiteter* for erkjennelse.⁹ Begrepet om det transcendentale subjektet er dermed født i filosofisk sammenheng. Det første filosofiske uttrykk for den *transcendentale subjektiviteten* ligger i antagelsen om at våre erkjennelseskapasiteter ikke rent passivt «retter seg etter gjenstandene», slik disse er gitt uavhengig til erfaring selv, men *virker inn* i erfaringene og former dem. Om den *transcendentalfilosofiske undersøkelsen* er det første vi kan si at mennesket antas å være utrustet med såkalte *a priori* prinsipper, eller det vi kunne kalle førstepinsipper for tenkning og bevissthet. En transcendentalfilosofisk undersøkelse, skriver Kant, spør ikke hvordan en gjenstand i sannhet er, men om hva det er som gjør selve gjenstandserkjennelsen mulig og om vår *måte* å erfare dem på. Den undersøker hva det vil si å begripe og oppfatte gjenstander.¹⁰ Den transcendentale undersøkelsen spør med andre ord *hvordan* en gjenstand gis, og i hvilken *betydning* det er vi kan snakke om at en gjenstand er gitt for oss.

Hva sier Kant om den transcendentalfilosofiske undersøkelsens *målsetting*? I den første kritikken tegner Kant et bilde av det transcendentalfilosofiske prosjektet som oppgaven med å systematisk fremstille våre ulike kapasiteter og deres forbindelser med hverandre. Transcendentalfilosofien er «ideen om en vitenskap», skriver Kant, der den oppgaven som påfaller fornuften er å «lage utkast til hele planen arkitektonisk» gjennom selvtematisering.¹¹ Det er for vår egen selvvinnsikts skyld at Kant ser behovet for å tegne et skisse over de menneskelige evner. Det handler om å gjøre totaliteten ved vår egen tilværelse synlig og forståelig for oss selv. Skissens første strek hos Kant er mellom erkjennelsens «to stammer»; *sansningen* evne til

⁹ Immanuel Kant: *Kritikk av den rene fornuft*, Bxvi Originaltittel: *Kritik der reinen Vernunft*, Jeg har i avhandlingen sitert den norske utgaven utgitt på Pax Forlag 2005. Verket vil heretter bli referert som KdV i fotnoter.

¹⁰ Ibid. A11-12/B25

¹¹ Ibid. A13/B27

anskuelser, og forstandens evne til *begreper*. I sansingen befatter vi oss med hvordan gjenstander blir gitt for oss, mens vi i befatning med forstanden undersøker hvordan en gjenstand blir tenkt.¹²

Når Kant går i gang med *Kritikk av dømmekraften* er det imidlertid et problem som står uløst med hensyn til den første streken i skissen. Problemet kan artikuleres på denne måten: Dersom sanseevnen og vår evne til forståelse er vesensforskjellige, hvordan kan da forståelsen finne en «reell» anvendelse i verden, slik denne verdenen åpenbarer seg for oss i sansningen? Eller vi kan spørre som Kant: Hvordan kan forstanden *finne seg tilrette* i naturen?¹³ Kant skriver: «Oppgaven som ligger a priori i vår forstand, er å skape en sammenhengende erfaring ut fra gitte iakttagelser av en natur som kan inneholde et uendelig mangfold av empiriske lover.»¹⁴ Selv om Kant tidligere har utpekt forstanden som evnen til begrep eller tenkning, og selv om han hevder at forstanden foreskriver regler for erfaring av «naturbegrepets område», gjennom å foreskrive regler for gjenstandserkjennelse «überhaupt», så finner Kant likevel at en transcendental utdyping av forstandsevnen ikke tilstrekkelig kan vise oss grunnlaget for vårt rike naturbegrep. Om vi nå tenker oss at området erfarbare gjenstander er overstyrt av de a priori lovene som forstanden foreskriver, skulle vi nemlig kunne vente at all objekterkjennelse er av samme slag; eller rettere, at de føyer seg etter den type regelmessighet som forstanden finner for seg selv. Problemet er at bare at forstanden på sett og vis ikke synes å inneholde *nok* regler for å dekke det mangfold vi faktisk erfarer i naturen. Som Kant skriver i sin innledning til *Kritikk av dømmekraften*:

«[Det er et] så stort mangfold av former i naturen, og så mange modifikasjoner av det allmenne transcendentale naturbegrepet som forblir ubestemt av de lover som den rene forstanden gir a priori, ettersom disse bare angår muligheten av en natur overhodet (som gjenstand for sansning), at det også må finnes lover for disse formene.»¹⁵

Kant stilte seg spørsmålet om hvordan forstanden kan finne seg til rette i naturen. Når Kant nå innser at han ved hjelp av det rene forstandsbegrepet ikke kommer videre med hensyn til redegjørelsen av dette – betyr det at Kant står igjen med spørsmålet om hvordan vi kan finne lover, regler og begreper i møte med den uendelighet av variasjonsmuligheter der forstanden ikke

¹² Ibid A15/B29.

¹³ Kant: *Kritikk av dømmekraften*, VIII s.62, (Orginaltittel: *Kritik der Urteilskraft*), Jeg har i avhandlingen sitert den norske utgaven utgitt på Pax Forlag 1995. Forord ved Espen Hammer. Den tyske orginalutgaven inneholder to deler: kritikk av smaken og kritikk av den teleologiske dømmekraften. Delen med den teleologiske dømmekraften er ikke oversatt på norsk. Verket vil heretter bli referert som KdU i fotnoter.

¹⁴ Ibid V, s.52.

¹⁵ Ibid IV, s.47.

har foreskrevet slike lover, regler og begreper i forkant.

En dimensjon ved denne problematikken er også hva vi kunne kalle en *eksternalitetsproblematikk*. Antagelsen som lå i Kants kopernikanske vending var at gjenstandene for erfaring retter seg etter subjektets erkjennelse og ikke motsatt, men hvordan kan vi på den ene siden holde fast ved den transcendentale posisjonen, dvs. at subjektiviteten inneholder noen førstebetingelser for mening og erfaring, og *samtidig* hevde at den finner *støtte* for mening i et før-subjektivt erfaringsunderlag? Fra den første kritikken kjenner vi historien om at Kant skiller mellom «das ding an sich» (noumena) og «das ding für uns» (phenomena). Slik trekkes det gjennom subjektets mulighetsbetingelser opp en grense for erfaring: Alt hva jeg som subjekt noen sinne kan erfare er bundet opp av de grenser som hefter ved min subjektive bevissthets *form*. Samtidig gjenstår spørsmålet om hvilken *betydning* dette skillet har *som et skille*. Dette har for Kant særlig betydning med hensyn til hvordan vi skal svare skeptikeren i hans/hennes tvil over den ytre verdens uavhengige eksistens. Det er nettopp som forsøk på å svare skeptikeren, og som et motsvar til Hume, at Kant i KdU tar opp igjen en tematikk knyttet til det han kaller *erfaringsenhet*. Hos Hume fremstår *jeget* som en rekke forestillinger som følger hverandre suksessivt. Kants spørsmål er følgende: Hvordan kan denne suksessive rekken også tegne *et forløp*? Spørsmålet som opptar Kant er hvordan vi kan oppfatte en linje av kontinuitet mellom de mest ulikeartede erfaringer. Kant mener her at det må dreie seg om en tosidighet: Samtidig som min subjektive bevissthet om meg selv *som subjekt* alltid er avhengig av noe ytre og uavhengig til meg, er den ytre verdens kontinuitet også avhengig av min subjektivitet og evne til å syntetisere de ulike sammenhenger i et forløp hevder Kant.¹⁶ I motsetning til Hume argumenterer Kant for at våre erfaringslinjer – som en sammenhengende bevissthet om oss selv og verden over tid - forutsetter en regularitet i erfaringsunderlaget; noe *varig* i forestillingen som ikke kan skyldes subjektets projeksjon alene. «Dette vedvarende kan ikke være noe i meg ettersom nettopp min eksistens i tiden først kan bli bestemt ved hjelp av dette vedvarende.»¹⁷ Med andre ord må erfaringen, slik Kant ser det, hente sin støtte et sted, men det må også være noe med min måte å befinne meg i verden på som gjør at linjene i verden fremstår *som linjer*. Denne tosidigheten skal vise seg viktig for Kants tematisering av den estetiske erfaringen.

En siste problemantydning i KdU det gjenstår å nevne før vi tar fatt på smakskritikkens

¹⁶ Se Kant KdrV, B276

¹⁷ Ibid B275

betydning i denne sammenheng, angår frihetsbegrepet hos Kant. Frihetsbegrepets virkelige tyngde ligger for Kant i det at mennesket *forstår* seg selv som fritt, eller som selvlovgivende, noe som blant annet innebærer at en kausalmodell av den typen vi anvender i beskrivelsen av naturens nødvendighet, ikke er tilstrekkelig *i forståelsen* av den type nødvendighet som vår fornuft opererer med i sin egen lovgivning. Uten frihetsbegrepet vil vårt viktigste grunnlag for å forstå våre egne handlinger falle bort. Også i tilknytning til frihetsbegrepet finner Kant et realiseringsproblem:

«Om nå en uoverskuelig kløft gjør seg gjeldende mellom naturbegrepets område, forstått som det sanselige, og frihetsbegrepets område, forstått som det oversanselige, slik at ingen overgang fra det første til det andre er mulig (ved hjelp av teoretisk bruk av fornuften) – som om de var to forskjellige verdener, der den første ikke kan ha noen innflytelse på den andre – så *bør* likevel den siste ha innflytelse på den første. Frihetsbegrepet bør nemlig virkeliggjøre i sanseverdenen – det formålet som fremsettes gjennom dets lover, og naturen må følgelig kunne tenkes slik at dens forms lovmessighet i det minste overensstemmer med muligheten for at formål skal kunne realiseres i den ut fra frihetslover.»¹⁸

Håpet Kant fremsetter for *Kritikk av dømmekraften*, er at vi i tematiseringen av dømmekraften skal kunne støte på noe som gjør det mulig å danne bro over denne avgrunnen. Om Kants håp innfris vil vi kanskje få se at smaken viser vei inn i en forståelsesform hvor den teoretiske forståelsen utvides og åpnes opp i en annen retning? Omvendt vil vi kanskje også få se at den persiperte virkelighet kan få et *anskuelig skjær* av menneskets frihet, slik at det ikke-bevisbare likevel kan komme til syne? Utfordringen Kant står overfor i KdU er på ingen måte uproblematisk. Som Kant skriver, er redegjørelsen for fornuftens og forstandens forsoning en redegjørelse der den teoretiske bruk av fornuften opplever å komme til kort. Det er dømmekraftens *virke måte* det spørres etter, og i sin formidlerfunksjon mellom forstanden og fornuften vil dømmekraften nettopp ikke tilstrekkelig la seg tematisere i lys av forstanden eller fornuften alene.

¹⁸ Kant KdU II, s.43

b) Dømmekraftens to funksjonsmåter.

I innledningen til denne avhandlingen var jeg inne på hvordan Kants smakskritikk kan ses som del av et forsøk på å «utvide» rasjonalitetsbegrepet. Det antydes med dette at rasjonalitetsforståelsen som utvikles i *Kritikk av den rene fornuft*, på en eller måte modifiseres eller belyses på en ny måte i *Kritikk av dømmekraften*. Å slå fast at en slik «utvidelse» finner sted i KdU vil imidlertid kreve en utførlig sammenligning av den første og den tredje kritikken, og i denne avhandlingen vil en slik fullstendig diskusjon av dette poenget ikke kunne gis, men jeg vil allikevel følge Nerheim i hennes poeng om at det særlig er i forbindelse med det Kant kaller *reflekterende dømmekraft* at Kant belyser rasjonaliteten fra en ny vinkel.

Mens Kant i KdrV tok sitt utgangspunkt i fornuftens «to stammer», er det en *annen distinksjon* som trekkes av Kant i inngangen til *Kritikk av dømmekraften*. Distinksjonen er én som Kant finner det nødvendig å trekke i sin tematisering av dømmekraften, og det dreier seg om et skille mellom det Kant kaller *bestemmende og reflekterende* dømmekraft. Går vi først til Kants behandling av dømmekraften generelt, gjelder det for det første å være klar over at det med «dom» hos Kant ikke nødvendigvis er snakk om en språklig uttrykt dom, men om en forutsetning for å gjøre en språklig artikulering. I KdU definerer Kant dømmekraften generelt som «evnen til å tenke det særskilte som inneholdt under det allmenne.»¹⁹ En variasjon over denne definisjonen finner vi i KdrV der Kant oppnevner dømmekraften som «evnen til å avgjøre om noe faller inn under en regel.»²⁰ I begge tilfeller dreier det seg i en eller annen forstand om dømmekraften som evnen til å formidle mellom det særskilte og det allmenne, mellom det partikulære og det universelle, og det er nettopp i forbindelse med en spesiell problematikk knyttet til forholdet mellom det særskilte og det universelle, allmenne eller generelle, at Kant finner det nødvendig å se nærmere på dømmekraftens «virkemåte».

Hos Kant gis det altså to ulike utgangspunkt for dømmekraften når den skal finne samsvar mellom det konkrete og en allmenn regel, lov eller et begrep. For å avgjøre om vi snakker om dømmekraften i dens reflekterende eller bestemmende funksjonsmåte, er det to momenter som for Kant er avgjørende. Det ene momentet handler om hva som er *gitt* for dommens utgangspunkt i en erfaring, det andre om hva som *søkes*. Vi kan ifølge Kant omtale dømmekraften som *bestemmende* der begrepet, regelen eller loven er gitt, slik at det som søkes er et konkret

¹⁹ Kant, KdU IV, s.47.

²⁰ Kant KdrV A132/B171

eksempel eller en anvendelse.²¹ Går vi over til dømmekraften i dens *reflekterende funksjonsmåte*, vil motsatt bare det særskilte være gitt, mens det som det søkes etter er en lov, et begrep eller en regel.

For å låne en karakteristikk av dømmekraftens «to virkemåter», kan vi med Hjørdis Nerheim si at det her dreier seg om ulike «søke-og-finne-prosedyrer».²² Her vil jeg foreslå at en fruktbar måte å undersøke disse prosedyrene nærmere på, kan være å se på hva Kant tenker om *automatikken* i de to ulike domsutgangspunktene. Når det gjelder den bestemmende dømmekraften hevder Kant at denne *ikke fremskaffer noe eget prinsipp*, men bare følger en forstandens automatikk ved å «[subsumere noe] under allmenne transcendentale lover som forstanden gir»²³. Slik «behøver [den bestemmende dømmekraften] altså ikke tenke på noen lov for å subsumere det særskilte under det allmenne.»²⁴ At dømmekraften i forbindelse med den reflekterende dommen på den andre siden, ikke forholder seg til noe allment kjent forut for det særskilte erfaringsinnholdet, men bedømmer det særskilte med henblikk på å søke det universelle *i det enkelte*, betyr for Kant at den reflekterende dommen er i stand til å betrakte noe *opp mot noe ubestemt*, og derfor kontingent for forstanden.²⁵

Nå finnes det imidlertid noen uklarheter med hensyn til hvordan Kants skille skal interpreteres, og begir vi oss nærmere inn på distinksjonen mellom reflekterende og bestemmende dømmekraft vil vi se at det ikke er innlysende. Det finnes også de som har satt spørsmålsteget ved at det foreligger noe egentlig skille her. Jens Kulenkampff har f.eks. hevdet at skillet ikke lar seg etablere ved å la dømmekraften henholdsvis starte ved det allmenne og generelle, i og med at dømmekraften alltid i en viss forstand må ta utgangspunkt i at noe er gitt som et spesielt tilfelle.²⁶ Siden det med «dom» hos Kant ikke nødvendigvis er snakk om en språklig artikulert dom, men mer en bevissthetsakt som gjør språklig og annen handling mulig, er det også noe uklart hva Kant mener med at begrepet er «gitt» i den bestemmende dommen. Dersom dømmekraften kan kalles bestemmende i den grad den dømmer noe under de allmenne betingelsene for *gjenstandsoppfatning* overhodet – altså under a aprioriske prinsipper for å kunne

²¹ Ibid.

²² Hjørdis Nerheim: *Estetisk rasjonalitet*. En analyse av konsitusjonsbegrepet i Kants Kritik der Urteilskraft, s.36 Utgitt på Solum Forlag 1991. Vil heretter bli referert som Estetisk rasjonalitet i fotnoter.

²³ Se Kant, KdU, IV s.47.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Se Kulenkampff, *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt am Main, 1978, s.32

oppfatte noe som gjenstand i tid og rom - synes den bestemmende dømmekraften å være en forutsetning også for den reflekterende dømmekraften, som reflekterer det særskilte enkeltfenomenet. Når Kant legger smaken, som han siden skal karakterisere som en refleksjonsdom og som prinsipp for dømmekraften overhode, til grunn for evnen til å felle dom - antydes samtidig det motsatte. Det vil si: Kant antyder at den reflekterende dommen *viser* oss selve *forutsetningen* for å kunne felle dommer overhodet. Vi må dermed finne en annen måte å tematisere dette skillet på.

Kant skal også senere innføre et annet type skille; mellom det han kaller «bestemt» og «ubestemt» begrep. Med dette som utgangspunkt lar dømmekraften seg også tematisere med utgangspunkt i et skille mellom «viten» og «ikke-viten». Slik kan vi si at en *viten* om hva tingen *er* eller forestiller, kan gi opphav til begreps-bestemmende *språklige* dommer som; «dette er en banan», «dette er et hus», «dette er et tre» osv. Her har vi begreper «for hånden» som vi benytter oss av for å bedømme det enkelte under det generelle. Der vi derimot *ikke* har et bestemt begrep for hånden – slik som f.eks. når vi en sjelden gang ser en gjenstand vi ikke vet hvordan vi skal begreps-plassere i form av dommen «dette er en ...» –, ser vi at det *søkende* momentet kan tre i forgrunn for dommen. Vi kan følge gjenstandens kurver, fokusere visse deler av gjenstanden fremfor andre; ta inn over oss gjenstandens tekstur, bedømme dens dybde, lengde osv.

Det er mye som forblir uklart med hensyn til Kants skille, men for foreløpig og «lette lesningen» skal vi holde fast ved at de to funksjonsmåtene «bestemmende» og «reflekterende» dømmekraft kan ses som ulike betoningar av henholdsvis det søkende og det bestemmende momentet i vår evne til å bedømme noe. Ved å la den reflekterende dømmekraften stå for noe aktivt bedømmende i møtet med det særskilte enkeltfenomenet, ser vi at denne kan få en helt spesiell rolle med tanke på enkeltfenomenenes betydning i vår umiddelbare omgang med dem. Først i tilbakeholdelsen eller i mangelen av bestemte begreper er det at det søkende momentet *selv kan komme i forgrunnen* for dømsutøvelsen. Vi husker at Kant tidligere kom til at *naturbegrepet* – vår forståelse av området for erfarbare gjenstander – ikke tilstrekkelig lot seg utdype gjennom forstanden. *For erkjennelsesevnen*, skriver Kant «er det forstanden som inneholder de *konstitutive* prinsippene a priori.»²⁷ I møte med det vi i naturen påtreffer som «ubestemt» derimot, viser det seg at dømmekraften behøver et *annet konstitutivt prinsipp* enn de prinsipper som gis av forstanden alene. Dermed er det Kant innfører begrepet om dømmekraftens

²⁷ Kant, KdU, IX s.66.

«regulative prinsipp» om «naturens formålstjenlighet» for vår forstand.

Her skal vi få se at Kant oppnevner følelsen til å ha en «høyere» funksjon; det vil si at følelsen ikke bare formidler sentiment og subjektive følelsetilstander som smerte, glede, håp og savn, men at den også har en rolle i forbindelse med våre erkjennelsesevner. Det dreier seg med andre ord om bedømmelse opp mot «lyst og ulyst» som et *konstitutivt prinsipp*. Her er vi over i det som skal bli Kants diskusjon av smaksdommen. Før jeg vil gå videre inn på Kants diskusjon av smaksdommen som et mulig tilgrunnliggende prinsipp for den reflekterende dømmekraften, vil jeg først vende kort tilbake til det jeg via Hjørdis Nerheim refererte til som en utvidelse av rasjonalitetsbegrepet i *Kritikk av dømmekraften*. Hva legger Nerheim i dette? I *Estetisk rasjonalitet* skriver Hjørdis Nerheim: «I Kraft av bevissthetsaktiviteten i smaksdommen utvides rasjonalitetsbegrepet til å innbefatte den tilgrunnliggende bevissthet teoretisk og praktisk erfaring springer ut av».²⁸ Videre skriver hun: «Relatert til det frie spill, opererer kategoriene som forstandsbegreper overhodet i en utvidet betydning, dvs. som betingelser for erkjennelse overhodet»²⁹. Når Hjørdis Nerheim i *Estetisk rasjonalitet* opererer med en forestilling om rasjonalitetsutvidelse, legger hennes lesning av *Kritikk av dømmekraften* seg på en linje der KdU ses som videreføring av en problematikk som allerede er forberedt i KdrV. At Kants prosjekt i KdU kan ses som en mer markant ny linje i Kants filosofi - og derfor en mer radikal brytning med Kants tidligere rasjonalitetsbegrep - er en oppfatning vi også kan finne hos f.eks. John Zamitto i *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Her hevder Zamitto at KdU representerer en *kognitiv vending* med hensyn til Kants tidligere estetikk, en *metafysisk vending* med hensyn til Kants filosofiske grunnprosjekt, og et *nytt tilskudd* til det transcendentalfilosofiske prosjektet; i oppdagelsen av et nytt fakultet.³⁰ I tråd med slik Hjørdis Nerheim ser det, oppfatter jeg nettopp Kants behandling av den reflekterende dømmekraften som et første tegn på at en utvidelse av rasjonalitetsbegrepet finner sted i KdU. Samtidig er det min hensikt i denne avhandlingen å betone hvilken betydning denne utvidelsen kan sies å få i forbindelse med kunsten og dets spesielle *fremstillingsoppgave*. Dette vil jeg vende tilbake til mot slutten av dette kapittelet.

²⁸ Hjørdis Nerheim, *Estetisk rasjonalitet*, s.56.

²⁹ Ibid.

³⁰ John Zamitto i *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*. Se det Zamitto skriver med hensyn til den *kognitive vendingen* på side 6, den *metafysisk vendingen* s.7, og et *nytt tilskudd* til det transcendentalfilosofiske prosjektet s.46-48.

c) Smaken som påminnelse om en «glemt» erfaringsdimensjon?

I innledningen, og i opptakten til Kants behandlingen av smaksdommen, finner vi en viktig passasje der Kant skriver:

«Realisasjonen av en hensikt er alltid forbundet med en følelse av lyst, og ettersom betingelsene for denne realisasjonen er en forestilling a priori – her et prinsipp for den reflekterende dømmekraft overhodet –, er følelsen av lyst også bestemt som gyldig for enhver i kraft av en grunn a priori. Dette finner sted gjennom objektets relasjon til erkjennelsesevnen, uten at begrepet om formålstjenlighet på noen måte tar hensyn til begjærsevnen. Følgelig adskiller dette begrepet seg fullstendig fra enhver praktisk formålstjenlighet i naturen. (...) Riktignok kjenner vi ikke lenger noen spesiell lyst når det gjelder naturens forståelighet og den enhet av inndelinger i slekter og arter hvorved empiriske begreper er mulige. En gang har imidlertid denne lysten vært der, og grunnen til at den gradvis har blitt sammenblandet med den rene erkjennelsen og ikke lenger blir lagt merke til, er kun at uten denne lysten ville selv den vanligste erfaring være umulig.»³¹

Vi ser at Kants undersøkelse av smaken starter med å antyde at smaksevnen, som et mulig prinsipp for den reflekterende dømmekraften, er tett forbundet med forståelsesevnen. Samtidig påpeker Kant at lysten ved naturens forståelighet – *tegnet* på at smaksevnen ligger til grunn for forståelsen – er svekket. Men om nå smaken som en «lyst» ved naturens forståelighet ikke er *merkbar* i det daglige, hvilke utsikter har da Kant for å hevde at smaken er det mest tilgrunnliggende prinsipp for subjektets evne til å felle dom overhode? Ikke alle har latt seg overbevise av Kants innledende narrativ om en tapt lyst ved naturens forståelighet, og dersom vi tar utgangspunkt i at smaks kritikken skal presentere oss for den endelige «løsningen» på det vi tidligere presenterte som en avgrunnsproblematikk, har passasjen noe utilfredsstillende ved seg. Fortellingen om hvordan lysten – tegnet som viser tilbake på den reflekterende dømmekraftens prinsipp – *en* gang må ha vært der, skjønt den ikke er det lenger, kan fremstå som en narrativ konstruksjon uten annen hensikt enn å få brikkene til å gå opp internt i Kants system. Som Bernstein skriver: «Kant need this pleasure, since it is to be the source of the pleasure taken in aesthetic reflective judgements.»³² Dermed, fortsetter Bernstein, er Kant nødt til å lage en hypotese om en tid der denne lysten faktisk var merkbar. En tid som står for noe «før-kritisk», om nå dette er ment å illustrere et tidlig stadium i individets livsforløp, eller om det skal illustrere en

³¹ Kant, KdU VI. s. 55-56

³² J.M. Bernstein: *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, s. 55, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania 1992

«tapt tid av uskyld» i et historisk forløp.³³

Dette er et av flere steder der det «knaker» i sammenføyningene av Kants arkitektoniske bygning. Likefullt; «knakingen» er ikke nok til å avvise den illustrative kraften i Kants filosofi. Å si at verdien av Kants estetikk *ikke* står og faller med klarheten og sikkerheten i hans teoretiske fundament alene, er å antyde at gis det andre bedømmelsesplan for å vurdere den «filosofiske» relevansen i Kants tekst. Hvilke bedømmelsesplan kunne dette være?

Et trekk jeg finner bemerkelsesverdige ved passasjen overfor er hvordan Kant her kombinerer sitt «argumentatoriske språk» med innslag av et nesten mytisk element. Igjen tenker jeg på Kants narrativ om en allmenn erfaringslyst som «ikke lenger blir lagt merke til», men som imidlertid har vært der «en gang». Kants bruk av ordene «en gang» [einmal] kan her gi assosiasjoner til folkeeventyrenes «det var en gang». Tidshenvisningen hos Kant er like ubestemt, og på noe av det samme vis «hentet ut av tiden», som eventyrenes tid. I eventyrene er dette et fortellergrep som brukes for å illustrere at eventyrets handling er ment å tale til alle mennesker, til alle tider. Kan Kants narrativ sies å fungere på lignende vis? *Kants kritikk av dømmekraften* ble utgitt i 1790, bare to tiår før Brødrene Grimm (i 1812-1815) utga sine første samlinger av folkeeventyr fra Tyskland der «Es war einmal» er kjent som et gjennomgående narrativt grep³⁴. Uten at jeg kan slå dette fast med sikkerhet er det allikevel høyst sannsynlig at Kant har kjent til dette fortellergrepet som en narrativ struktur.

Kant skriver at lysten ved naturens forståelighet gradvis forsvinner fra bevisstheten ved at den «sammenblandes med erkjennelse». Når lystens merkbarhet avdempes i erfaringen, antyder Kant at denne bevissthetsreduksjonen har sammenheng med det vi kunne kalle en erfaringens hverdagslighet. «Grunnen til at den [lysten ved naturens forståelighet] gradvis har blitt sammenblandet med den rene erkjennelsen og ikke lenger blir lagt merke til, er kun at uten denne lysten ville selv den vanligste erfaring være umulig», skriver Kant.³⁵ Erfaring forutsetter en evne som vi *overser* av vane, *men* kunne ikke denne gjøres synlig for oss ved en spesiell påminnelse?

I følge Hjørdis Nerheim er gjenoppdagelsen av denne lysten for Kant knyttet opp mot vår evne til å gi slipp på den «bestemmende dømmekraftens overherredømme». Den bestemmende dømmekraft – som *ordner* tilværelsen ut fra en vitensmessig erkjennelse av tingene - representerer på sett og vis en «spalting» av erfaringens opprinnelige enhet. Legger vi denne

³³ Se J.M. Bernsetin: *The Fate of Art*. S. 55-56

³⁴ Se Jacob og Wilhelm Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* fra 1812-1815

³⁵ Kant, KdU s. 56

måten å forholde oss til side, vil vår oppmerksomhet kanskje kunne henledes mot en «glemt erfaringsdimensjon». Nerheims poeng er at Kant viser til en måte å tenke helhet på som tar utgangspunkt i den menneskelige erfaring som totalitet. Dette betyr igjen at begrepet om «det hele» ikke bestemmes ut fra våre begreper om lovmessighet i naturen, men at naturens lovmessighet tenkes inn under en *annen helhetlig meningsorden*, bestående av ulike begreper om *formålstjenlighet*. Videre dreier det seg om å vise hvordan det å holde den «bestemmende dømmekraft» tilbake kan lede vei inn i en annen *forholdsmåte* til omverdenen. Hvordan denne tenkningen kommer til uttrykk i Kants tekst, og hvordan Kant behandler begrepet om formålstjenlighet i forbindelse med estetikken, skal jeg komme inn på siden. I første omgang vil jeg nøye meg med å peke på muligheten for det livsverdensbegrep som ifølge Nerheim tegnes opp hos Kant. Nerheim skriver:

“I siste instans ligger her kimen til en oppdagelse av at det kognitivistiske rasjonalitetsbegrep ikke bare lukker til verden ved å begrepsbestemme den, men at mennesket dypest sett gjennom sin teoretiske kontrollfornuft er blitt offer for en fundamental værensglemsel. Den reflekterende dømmekraften gir oss innsikt i et prinsipp om naturens overensstemmelse med dømmekraften, forut for all kognitiv sammenligning av forestillinger.»³⁶

Den tredje kritikken kan leses som et prosjekt som legger refleksjonen over smaken til grunn for en tenkning som vil gjenvinne en livshelhet som går tapt i den teoretiske tenkningens *rene* selvtematisering. I overensstemmelse med Hjørdis Nerheim vil jeg antyde at Kant i *Kritikk av dømmekraften* – gjennom innføring av den reflekterende dømmekraften – gjenreiser en rasjonalitetsdimensjon som tilsidesettes gjennom de to første kritikkene. Det som avdekkes gjennom den «reflekterende domsmåte» er en sensibilitet, som på tross av at denne utgjør noe «logisk ikke-tematiserbart», utgjør en grunnstein i menneskelig rasjonalitet. Med dette som utgangspunkt skal vi også se hvordan det transcedentalfilosofiske prosjektet og forsøket på å reise et «byggverk» over de menneskelige betingelsene for dom, erkjennelse og viten, kan få en litt annen betydning. Der Kant i den første kritikken ville finne «absolutt garanti for fullstendighet og sikkerhet i alle deler som utgjør denne bygningen»³⁷, later motivasjonen i den tredje kritikken ikke lenger å være å risse opp denne bygningen med «absolutt garanti», men synes i større grad å være et forsøk på å vinne ny innsikt og selvforståelse. Følger vi en slik lesning av Kant er det først når vi ser bort fra smaken som teoretisk *løsning* på avgrunnsproblemet, at smaksdiskusjonen

³⁶ Hjørdis Nerheim, *Estetisk rasjonalitet*, s.43.

³⁷ Kant KdrV A13/B27

viser sin egentlige styrke. For til tross for at KdU baserer seg på en teoretisk fremstilling av den estetiske sensibiliteten og dens domsgrunnlag vier den seg til en problematikk som *ikke kan løses* teoretisk. Altså kunne vi si at overbevisningskraften i *Kritikk av dømmekraften* selv hviler på noe estetisk og dets evne til å *visе seg*.

d). Oppsummering og overgang til smaksundersøkelsen

Kants undersøkelse av smaken i *Kritikk av dømmekraften* er en «kritikk av kritikken», noe som vil si at Kant her spør om selve mulighetsgrunnlaget til en smakskritikk, før han oppnevner det til en av sine hensikter å rettferdiggjøre smakskritikken «en gang for alle». I dette forsøk på å rettferdiggjøre smakskritikken er det tre mål som utmerker seg hos Kant, knyttet til det å vise følgende:

1. Smaken som en forutsetning for domfellelse overhode (som en samstemthet *mellom våre erkjennelsesevner*)
2. Smaken som en særskilt sensibilitet som gjør oss *stemt mot verden*.
3. Smaken *som en fellessans*, og som en sensibilitet som sier noe om *vår overensstemmelse med hverandre* i dommer.

Kants behandling av smaksdommen befatter seg altså med begrepet om «samstemthet» på tre forskjellige plan. Denne avhandlingens tilnærming til spørsmålet om smaksdommens egenart og rasjonalitet vil skje i to omganger og fra to litt ulike vinkler. I den første vinklingen inn til smaksspørsmålet tar jeg i hovedsak utgangspunkt i Kants undersøkelse av smaksdommens såkalte «momenter». I denne første gjennomgangen skal vi se nærmere på Kants behandling av den estetiske erfaringens egenart og på hvordan smaksdommen har sin umiddelbare betydning for oss i et subjektivt perspektiv. I den andre gjennomgangen av smaken skal vi sette smaksdommen inn i en bredere ramme og sammenheng. Her vil det bli lagt større vekt på det jeg har valgt på kalle smaksdommens *grammatiske* kjennetegn eller trekk og på det Kant kaller smaksdommens «logiske særegenheter». I denne delen vil vi også se kort på hvilken betydning smaken og den estetiske sensibiliteten får i forbindelse med kunsten hos Kant.

1.2 Første gjennomgang og behandling av smaken.

Undersøkelse av smaksdommens og den estetiske erfaringens strukturmomenter.

a) Distinksjonen mellom refleksjonssmak og sansepirring

Smaken har fundament i subjektets følelse, og ikke i et konsept. Den interessen vi har i gjenstanden, skyldes ikke et foreliggende begrep om den, slik som «kopp», «rund» eller «til å drikke av», og kan ikke ledes tilbake til noe konkret teoretisk eller praktisk formål, men er fullstendig resultat av at noe er blitt *relatert* til subjektet gjennom følelsen av lyst eller ulyst.³⁸ At skjønnheten er fundert i den subjektive følelsen av lyst og ulyst, betyr også følgende: Har vi en skjønn gjenstand ville vi ikke gjøre et utvalg av dets empiriske egenskaper for å skape en klassifiseringsstandard for andre skjønnne gjenstander. Et annet kjennetegn smaksdommen utviser er ifølge Kant en «interesseløs interesse» for sin «gjenstand». Videre skiller Kant grunnleggende mellom refleksjonssmak og sansepirring. For å få øye på dette skillet skal jeg gi et eksempel der vi har flere anledning til å snakke om smak:

Vi, en liten gjeng, er bedt i middagsselskap til Inge og Anne. Etter ett herremåltid på fire retter, klapper vi oss på magen og nikker anerkjennende mot kokken: «Jo, det smakte fortreffelig!», men etter koret av rosende takksigelser oppdager vi at Per er litt taus – eller i hvert fall mindre entusiastisk enn oss andre. Hva gjør vi? Kommer noen av oss på tanken om å spørre: «nå Per, hvordan synes du maten smakte?». Siden vi er gjennomsnittlig veloppdragne, lar vi Per i fred. «Ganens smak» er da ingenting å krangle over, tenker vi. Etter maten beordrer Inge oss inn i stuen, der han serverer kaffe, konjakk og stolt legger en LP-plate i grammofonen; hans siste antikke nyanskaffelse. Det er Haydn som vanlig – Paukeslagsymfonien – som Inge elsker, og som de fleste av oss ikke har noe videre i mot. Nå er det at Per river seg i håret før han utbryter: Nei *må* du absolutt ødelegge den gode stemningen? Inge, som nettopp har skjenket konjakk i alles glass, velger å la Haydn spille videre. Han skrur til og med opp volumet før han smiler fandenivoldsk mot Per, som er på vei bort til Inges platesamling. Med et nesten triumferende blick trekker Per ut en LP med Mahlers femtesymfoni i Ciss-moll, dirigert av Michael Gielen, og sier: «Apropos paukeslag, nå skal dere få høre noe...». Han setter Mahler i spilleren, og gjør en håndbevegelse for at vi skal være stille... Slik forløper resten av kvelden. Per og Inge har en slags smaksoppvisning, og noen av oss – spesielt Anne – lytter intenst, både til Haydn så vel som til

³⁸ KdU §1, s. 71-72

Mahler.

Hva kan dette eksempelet vise oss? For det første har vi her flere forskjellige tilfeller av «smak». Vi har Inges «sans» for det litt ekstravagante, og hans nostalgiske sans for grammofofoner. Vi har vår opplevelse av at «maten smakte» og vi har Pers tydelige aversjon mot Haydns Paukeslagsymfoni og samtidige entusiasme for Mahlers 5. symfoni. Videre har vi Annes dybde konsentrasjon, både for Haydn og Mahler. Kort sagt: vi har ulike tilfeller av «smak» med ulike betydninger. At Kant kunne hatt mangt å si om vårt overstående eksempel er sikkert. Det viktigste i første omgang, er at Kant trekker et skille mellom *sansesmak* og refleksjonssmak. I følge Kant er viser vår atferd seg vesensforskjellig i tilfeller der vi nyter noe utfra en sterk tilbøyelighet, som når vi for eksempel nyter det gode måltidet, og i tilfeller der vi lar oss behage fordi vi finner noe «skjønt». I forbindelse med våre talemåter rundt sansning og velbehag avdekker det seg to ulike *talemåter*: Vi snakker om det som behager *den enkelte* av oss, og vi snakker om det som er *skjønt*. Når det er snakk om at vi bedømmer noe på grunnlag av et rent sansebehag eller mishag, viser det seg at vi er tilbakeholdne med å gjøre dette til grunnlag for diskusjon eller allment tema. For på tross av at overensstemmelse faktisk ofte forekommer i sansesmak, oppdager Kant at hver og en av oss her utviser en beskjedenhet. Går vi derimot til smaksdommen, og dommer om det skjønnne, ser vi at det motsatte er tilfelle. Her fremsetter vi nemlig fordringer på vegne av alle andre, hevder Kant, og det på tross av at våre dommer om det skjønnne til stadighet avvises av de andre. Slik ser vi også at selv om Pers tilbakeholdne lovprisning av middagen ikke blir gjenstand for noen diskusjon, foregår det noe helt annet når Inge setter Haydn i LP-spillere og Per gir høylytt uttrykk for sitt manglende bifall. Om det behagelige», skriver Kant «har enhver sin egen oppfatning, og ingen forlanger de andres tilslutning.»³⁹ Går vi til situasjonen rundt Inges begeistring og Pers aversjon for Haydn ser vi motsatt at Inge, isteden for å umiddelbart sette på en annen plate, reagerer med å skru *lyden opp* på platespilleren. Selv ikke når våre dommer om det skjønnne blir avvist, røkkes dette ved smaksdommens gyldighetspretensjon og dens krav om allmenngyldighet, hevder Kant. Saken er, slik Kant ser det, at det skjønnne påkaller interessen vår på en måte. Det er som om en allmenn stemme introduseres for oss som idé.⁴⁰ En grunnleggende forskjell mellom smaksdommen (som

³⁹ KdU §7, s.82

⁴⁰ Ibid §8, s.85

refleksjonssmak) og sansesmaken ser vi med andre ord ved at smaksdommen fremsetter av en *gyldighetspretensjon* som vi ikke finner i forbindelse med sansesmaken. Nå er dette riktignok ingen bent frem uproblematisk gyldighetspretensjonen. Kant har jo for det første utelukket enhver objektiv begrepsbestemt beskaffenhet som allment referansepunkt som det skjønne, så et viktig spørsmål er: Hva er det smaken refererer til når den gjør krav på allmenngyldighet? Til vår grunnoppfatningen av estetiske dommer – slik Kant gjør rede for dem i – hører oppfatningen om at deres «bestemmelsesgrunn *ikke kan være annet enn subjektiv*». ⁴¹ For det andre slår Kant allerede i første paragraf fast at smaksdommen er en dom der vi bruker forstanden og innbilningskraften; ikke for å oppnå erkjennelse om gjenstanden, men for å relatere den til følelsen av lyst og ulyst. ⁴² Spørsmålet vårt er da følgende: Hvordan kan en dom som baserer seg på subjektiv følelse av lyst og ulyst også gjøre krav på allmenngyldighet? Kan vi virkelig snakke om at følelsen har en «høyere funksjon» og hvilket bidrag ser Kant for seg at følelsen leverer i forbindelse med smaksdommens domsutøvelse? ⁴³ Disse spørsmålene leder oss over til den diskusjon rundt følelsen som Kant gjør i paragraf §9, en mye diskutert paragraf i kommentarlitteraturen til Kant, og en paragraf Kant selv omtaler som selve «nøkkelen til kritikken av smaken». ⁴⁴ Kant går her dypere inn i spørsmålet om hvordan forholdet mellom bedømmelsen, refleksjonen, følelse og persepsjon etableres i smaksdommen. Vi skal nå undersøke om Kant kan gi oss en nærmere avklaring av smaksdommen *domkarakter*.

b) Nøkkelspørsmål til smaksdommens bedømmelse

Kants definisjon av smakens evne er en som oppsetter denne evnen som et spill mellom innbilningskraften og forstanden. Men hva blir egentlig *bedømt* i en smaksdom, og hva innebærer det egentlig at innbilningskraften og forstanden inngår i et fritt spill? Bedømmer smaken først og fremst gjenstanden opp mot mulighet for erkjennelse overhodet, slik at det til det skjønne ikke knytter seg noen konkret meningsdimensjon utover den «rene betydningen» av spillet mellom

⁴¹ Kant KdU. §1, s.71

⁴² ibid

⁴³ Kant tvilte selv lenge på at følelsen har en høyere funksjon, noe som Zammito bemerker i *The Genesis of KANT'S Critique of Judgement*, s. 46-47. Samme sted gjengir Zammito også et sitat fra Kants brevveksling med Karl Leonhard Reinhold, der Kant skriver at han i smaken har funnet et a priorisk prinsipp «different from those heretofore observed», og et nyoppdaget fakultet for lyst og ulyst. At Kant viser å ha endret oppfatning med hensyn til følelsenes betydning for våre dommer er svært interessant, og kan leses som en underbyggelse av at den tredje kritikken slår inn på et nytt spor i forhold til den første kritikken.

⁴⁴ Kant KdU, §9 s.86

våre evner? Eller kan spillet mellom innbilningskraften og forstanden i seg selv forstås som en bedømmelsesevne som kjenner på en «fysiognomisk-sanselig» *integritet* ved gjenstanden, uavhengig til den begrepsbestemmende dommen? Min tese er at Kant i sin behandling av smaken nettopp gir oss et grunnlag for å snakke om en *fysiognomisk meningsdimensjon*. Hvordan henger dette sammen med det Kant sier om smaksdommen?

Om smakens bedømmelse konkluderer Kant allerede i første paragraf at ingenting blir *erkjent* med hensyn til smakens *gjenstand*. «For å avgjøre om noe er skjønt, bruker vi ikke forstanden for å relatere forestillingen til objektet i den hensikt å oppnå erkjennelse. Derimot bruker vi innbilningskraften (kanskje i forbindelse med forstanden) for å relatere forestillingen til subjektet og dets følelse av lyst eller ulyst.»⁴⁵ Altså later Kant til å slå fast at smaksdommen er grunnleggende ikke-representasjonell av karakter. Hvor etterlater dette oss med hensyn til vår tese om at Kants behandling av smaken viser veien inn i en sensibilitet og til et «sted» i erfaringen der tingene kan stå frem med en egen *sanselig integritet* og som del av et *fysiognomisk meningsunivers*?

Dersom smaksdommen hovedsakelig retter seg inn mot en følelse av samstemthet, og dersom følelsen utgjør hele grunnlaget for smakens bedømmelse; hvordan kan smaksdommens refleksjon, som refleksjonen over det «indre spillet i subjektet», ivareta integriteten ved *dette* landskapet, *denne* rosen, eller *denne* melodilinjen? For å kunne rettferdiggjøre selve bedømmelsesdimensjon i smaken må Kant vise at den estetiske erfaringen integrerer en ytre referanse i en gjenstand til tross for at denne ytre referansen, i sin empiriske beskaffenhet, aldri vil kunne forstås som *tilstrekkelig årsak* til skjønnhet. Vi må undersøke om en *forbindtlighet* etableres i smaken hos Kant. Det vil si vi må undersøke om smaken kan bringe *oss ut over* den rene følelsens inderlighet, og *ut* mot den persiperte gjenstand.

Sitt nøkkelspørsmål angående smaksdommens domkarakter formulerer Kant i spørsmålet om lystfølelsen kan sies å komme før eller etter smaksdommens bedømmelse.⁴⁶ For, som han skriver, enten så må følelsen ligge *til grunn for smakens bedømmelse*, eller den må anses som et *resultat av bedømmelsen*. I og med at Kant startet med å stadfeste at smaksdommen ikke er basert på konsepter, men er en dom der noe blir relatert opp mot subjektets følelse av lyst og ulyst, så ville det her være rimelig å tro at Kant legger følelsen til *grunn* for smakens bedømmelse. I såfall

⁴⁵ Kant, KdU §1, s.71

⁴⁶ Ibid, §9, s.86

ville smaksdommen kunne karakteriseres som en slags form for *følelsesbedømmelse* som resulterer i dommer om lyst og ulyst. I paragraf 9 går Kant imidlertid i motsatt retning ved å hevde at «[den] rent subjektive (estetiske) bedømmelsen av gjenstanden, eller av forestillingen hvorved den gis, går *forut* for lysten ved gjenstanden.»⁴⁷

Hva er årsaken til at Kant nå hevder at lysten trer inn i *etterkant* av bedømmelsen? Nå ville den motsatte rekkefølgen for det første være problematisk for Kant - for dersom Kant i smaksdommen setter følelsen i bedømmelsens sted, ville dette ikke tillate Kant å fastholde et grunnleggende skille mellom refleksjonssmak og sansepurring. Dersom følelsen kommer *før domfellelsen* «er skjønn» i smaken, og ligger til grunn for skjønnhetsfølelsen på samme måte som følelsen av velbehag ligger til grunn for dommer som «smaker godt», er det vanskelig å si hvordan vi skal kunne gjøre et kvalitativt skille mellom sansesmakens velbehag og lysten ved det skjønne. Så er spørsmålet om har vi noen sikre indikasjoner på at skillet mellom sansesmak (som et passivt inntrykk av gjenstanden) og smaksdommen (som et spontant uttrykk for en domsakt) eksisterer? Kant kommer ikke trekkende med beviser her, men ser ut til å basere seg på hvordan smaksdommen faktisk ytrer seg for oss som en manifestasjon av den interesseløse interessen.

Det gis ingen opplagt fasit på hvordan vi best skal lese Kants nøkkelparagraf for at denne best skal kunne ses som koherent med det Kant tidligere sier om at følelsen ligger til grunn for dommen. Kant kan forøvrig leses dithen at følelsens betydning for smaksdommen har å gjøre med dens relasjon til refleksjonen *over smaken qua evne*. Dette er en lesning jeg finner rimelig på grunnlag av at den ivaretar det aktive bedømmelsesmoment i smaken, samtidig som den gir følelsen en viktig rolle. Vi kan hevde følgende: Følelsen i smaksdommen er et *resultat av det frie spillet* mellom innbilningskraften og forstanden, men ligger samtidig *til grunn* for den *selvrefleksjonen* der vi reflekterer over smakens evner *qua evner*. Det vil si: Spillet mellom våre evner, meddeles oss gjennom følelsen og får oss til å reflektere selve muligheten for erkjennelse overhode. Ut fra denne lesningen er følelsens funksjon i smaksdommen at den formidler harmonien mellom innbilningskraft og forstand. Følelsen er med på å skape en intensivering rundt dommen ved at den formidler stemtheten i subjektet forut for enhver begrepslig *fiksering* av gjenstanden. Selv om følelsen dermed *ikke* ligger til grunn *for selve dommen*, gir følelsen et *grunnlag* for refleksjonen og den *artikulerte* smaksdommen. Går vi så til selve bedømmelsesmomentet i smaken, må vi over til spillet mellom innbilningskraften og forstanden

⁴⁷ Ibid s.87

og se på hva Kant tenker seg at disse evnene er i stand til å skape *sammen*.⁴⁸

c) Smaksdommens prinsipp om en formålsløs formålstjenlighet.

Kant konkluderer i §35: «Som subjektiv dømmekraft inneholder smaken et prinsipp for subsumpsjon, ikke av anskuelser under begreper, men av *evnen* til anskuelser eller fremstillinger (dvs. innbilningskraften) under *evnen* til begreper (dvs. forstanden), såfremt førstnevnte *i sin frihet* samstemmer med sistnevnte *i sin lovmessighet*.»⁴⁹ Innbilningskraftens og forstandens frie spill er det momentet som har gitt opphav til kanskje den største interpretative utfordringen i Kants estetikk, og vitner om det problematiske i en undersøkelse som retter seg mot de aprioriske evnene *qua evner*. Hvordan skal vi gå frem for å etterprøve Kants utsagn? I forbindelse med Wittgenstein og diskusjonen rundt den grammatiske undersøkelsen i tredje kapittel vil dette bli et tema. Det ligger ikke til min hensikt gå dypt inn spørsmålet om hvordan dette spillet må interpreteres hos Kant. Snarere er hensikten for vår sammenheng å understreke den problematiske karakteren som Kants undersøkelse antar i denne sammenheng. Imidlertid er det mulig å lese Kant dithen at smaken bedømmer noe opp mot begrepets *mulighet*, ved at innbilningskraften og dens spontane formvilje ser noe i samsvar med *muligheten* for regler i en «regelløs regelmessighet». Det er i denne sammenheng Kant snakker om et «subsumpsjonsprinsipp» for smaken. Prinsippet *postuleres* av Kant inn i smaken a priori, som et prinsipp om en «formålsløs formålstjenlighet», eller en «regelløs regelmessighet».

Når det gjelder hvordan dette skal forstås, er det i forbindelse med prinsippet om en formålsløs formålstjenlighet (eller senere i kunsten: en regelløs regelmessighet) viktig for Kant at det ikke dreier seg om en *fullkommenhetstenkning* ut fra noen rasjonell bestemmelse av gjenstandens «objektive hensiktsmessighet» eller formål. Smaksdommen sikter seg inn på det frie spillet – og i følge Kant vil enhver *bestemmelse* av hva noe skal *være*, nettopp «innskrenke» spillets frihet.⁵⁰ Smakens frie spill, konkluderer Kant, kommer derfor best til skue der

⁴⁸ Se også Hjørdis Nerheim, *Estetisk rasjonalitet* s. 58. Det finnes selvfølgelig uenigheter med hensyn til hvordan Kants paragraf om nøkkelen til smaks kritikken skal leses. Min lesning baserer seg på en tredeling mellom spillets bedømmelse, følelsens formidling av spillet, og refleksjonen over følelsen. Denne lesning vil forøvrig vil kunne oppfattes å lide under dens tre ledd, i og med at smakens «operasjon» dermed ser ut til å være noe forandret fra Kants utgangspunkt i at smaksdommen dømmer noe opp mot en følelse.

⁴⁹ KdU, §35 s.165

⁵⁰ Ibid s. §16 s.100

skjønnheten er *fri* og ikke *vedhengende*. I det siste tilfellet gir skjønnheten ifølge Kant uttrykk for et «intellektualisert» velbehag, mens det i forbindelse med den frie skjønnheten dreier seg om en annen måte å involvere seg i gjenstanden for betraktning på, enn når vi betrakter gjenstanden opp mot dens bruks- eller nytteverdi. Uttrykk for den «frie skjønnhet» hevder Kant, kommer best til syne i forbindelse med det naturskjønne i anledning den spesielle *uttrykksverdien* naturen kan ha for oss. Tesen jeg oppstilte i innledning til denne avhandlingen var at den estetiske sensibiliteten bedømmer noe opp mot en særskilt *fysiognomisk integritet* eller meningsfylde. Spørsmålet vi må stille oss i denne sammenheng er følgende: Hvordan kan det som er et *fravær* av et bestemt formål eller en bestemt hensikt, stå frem med en slik særskilt integritet? Hva vil det si å gjøre en bedømmelse eller estimat av en gjenstand, uten at det foreligger en *gjenstandsbestemmelse* av den? Kan mening etableres i fraværet av bestemt hensikt eller formål? Kanskje det Kant sier om sansegjenstandenes fremtredelse viser oss videre her: «Sansegjenstandens form (både de ytre sansers og middelbart den indres) er alltid gitt som *figur* eller *spill*. Sistnevnte er enten figurenes spill (i rommet, altså mimikk og dans) eller kun fornemmelsenes spill (i tiden).»⁵¹

Slik jeg ser det skal Kants begrep om formålsløs formålstjenlighet ikke forstås som en betraktning blottet for hensikt. Snarere viser den formålsløse formålstjenligheten til en *perseptuell meningskonstellasjon* der mening isteden for å dreies rundt det fastlagte begrep om en hensikt, ytre til tingen selv, trer frem i kraft av figurasjonen og dens hensikt *qua figurasjon*, eller i kraft av komposisjonen og dens hensikt *qua komposisjon*. Vi kunne videre si at det dreier seg om gestaltens hensikt *som gestalt*, eller spillets hensikt *som spill* osv. Oppsummert kan vi se at det dreier seg om en betraktningssmåte der noe får en særlig mening qua figurasjon, spill og komposisjon. Dette innebærer at betraktningen allikevel i en forstand kan ses som rettet inn mot begrep, som begrepene «spill», «figurasjon», «gestalt» osv. Det viktige for vår sammenheng er at det allikevel dreier seg om en *annen type begreper* og en *annen måte å forholde oss på* enn ved f.eks begrepene «bil» og «hus», eller «hest» og «ku», eller «grønn» og «blå». Det ser ut som om vi har grunnlag for å kunne snakke om ulike *former* for begrepsbetydninger.

⁵¹ KdU §14 s.95

1.3 Andre behandling og gjennomgang av smaken

a) Forberedelse til den grammatiske undersøkelsen

Vi skal nå rette oss mot en annen hovedtematikk for Kants estetiske undersøkelse i KdU: Mot undersøkelsen om vi i smaken kan ha å gjøre med en fellessans. Kant stiller i paragraf 22 en mengde viktige spørsmål med hensyn til smaken som en mulig fellessans:

«Vår fordring om å felle smaksdommer viser at vi faktisk forutsetter fellessansens ubestemte norm. Men finnes det virkelig en slik felles sans som konstitutivt prinsipp for erfaringens mulighet, eller er det slik at et enda høyere fornuftsprinsipp – for høyere formål – gjør det til et rent regulativt prinsipp å frembringe en felles sans i oss? Er altså smaken en opprinnelig og naturlig evne, eller er smaken bare ideen om en kunstig og ennå ikke ervervet evne, slik at en smaksdom med sitt krav om allmenn tilslutning faktisk utelukkende er en fornuftsfordring om å frembringe en slik enstemmighet i måten å sanse på?»⁵²

I undersøkelsen av fellessansen stiller Kant et spørsmål; ikke bare angående «stemtheten» mellom våre evner i smaksdommen, eller angående vår «stemthet» mot verden i smaksdommen; men også om denne dommen kan si oss noe om vår *stemthet* mot den *andre*. Andre viktige spørsmål i denne forbindelse er: Er denne stemtheten opprinnelig, eller er den noe subjektet «faller på plass i»? Er den som evne lagt *fast*, eller finnes det også en åpning for en ytterligere stemming gjennom handling, holdning og levevis? Er vår stemthet mot den andre noe vi *postulerer* inn i smaken via en «fornuftsantakelse», eller kan vi i forbindelse med smaken avdekke en væremåte eller *et engasjement* der vi viser oss *grunnleggende orientert mot den andre*, i en slags «empatisk innstilling» som gjør oss disponert overfor hverandre i dommen? Et annet spørsmål vi kan legge til, og som er viktig for vår sammenheng, er: Under hvilke vilkår et det undersøkelsen av smaken – som en mulig fellessans – kan ta form?

Det første *opphavet* til ideen om smaken som en mulig fellessans fant Kant allerede i forbindelse med den «interesseløse interesse» og i forbindelse med at smaksdommen, definert som refleksjonssmak, utviste en forskjell fra *sansesmaken* i forbindelse med måten vi *forholder oss* på når vi snakker om det vi finner skjønt. Selv om det å påvise denne forskjellen viste seg problematisk i smakskritikkens «nøkkel», lykkes det allikevel Kant å påvise en *betydningsforskjell* i og med det *grammatiske underlaget* for disse dommene. Det vil si: Kant lykkes med å vise at vi finner to forskjellige *talemåter*, og to ulike måter å forholde oss på, i

⁵² Kant, KdU §22, s.111

tilfellet sansesmak og refleksjonssmak. I forbindelse med f.eks. et skjønt kunstverk *viser* det seg en annen måte å forholde oss til et «sanseinntrykk» på, enn når vi forholder oss til hvordan noe f.eks. «kjennes på tungen». Jeg ville f.eks. med letthet og naturlighet kunne si noe i denne retningen: «Denne vinen etterlater seg en lang og fyldig ettersmak i ganen». Ville jeg med like stor naturlighet kunne si: «denne musikken kjennes behagelig *i øret*»? Oppdagelsen av forskjellen mellom det private velbehag og lysten ved det skjønne, er en oppdagelse av en *grammatisk* forskjell. Bruken av ordene «behagelig» og «skjønt» etableres i ulike sammenhenger. At det «vakre» har en annen status enn det som «behager privat», går nettopp frem av grammatikken.

Det finnes også et annet «grammatisk interessant» trekk ved smaken som blir berørt av Kant i KdU: Vi feller smaksdommer *som om* den angikk gjenstanden og *som om* den var en logisk dom.⁵³ Smaksdommen ligner med andre ord den empiriske dommer i ytringskarakter. Dens artikulerede form «x er skjønn» ligner utsagn av typen «x er rød», og den fremsettes gjerne *som om* den angikk gjenstandens *beskaffenhet*, og *som om* smaksdommer er påstander om empiriske forhold. Videre opptrer smaksdommen i en forstand *som om* den er allmenngyldig. Den fremsetter en *gyldighetspretensjon* og en idé om rettmessighet. Ser vi nå tilbake til Kants skille mellom refleksjonssmak og sansesmak (sistnevnte gir ikke uttrykk for en *smaksdom* i Kants forstand) ligger hovedforskjellen mellom disse nettopp i det at refleksjonssmaken til forskjell fra sansesmaken artikulere en gyldighetspretensjon. Hvordan kan smaksdommens pretensjon om allmenngyldighet i det heletatt være mulig? Et annet spørsmål vi kan stille er hvordan smaksdommen og dens særskilte «grammatikk» eller eiendommeligheter kan rettferdiggjøres. Disse spørsmålene leder oss til Kants deduksjon av den rene smaksdommen.

Vi har allerede, i tilfellet med undersøkelsen av forholdet mellom erkjennelsesevnenes rene samspill og i forbindelse med smakskritikkens «nøkkel», sett det problematiske forbundet med å skulle undersøke smaksdommens rasjonalitetsmoment med et blikk «vendt innover». I deduksjon av smaksdommen fra paragraf §30 velger Kant forøvrig en annen taktikk eller metode for undersøkelsen ved å sammenligne smaksdommens logiske særegenheter eller eiendommeligheter med våre andre såkalt «logiske dommer». Kants svakhet med hensyn til den deduktive metoden, slik dette også er påpekt hos Paul Crowther, ligger i Kants abstraksjonsnivå

⁵³ Se KdU §6, s.80

og sterke generaliseringer⁵⁴. Når dette er sagt, og selv om Kants deduksjon ikke kan *bevise* samsvaret mellom mitt og ditt *domfellelsesgrunnlag*, skal vi i kapittel 3 se om ikke hans deduksjon av smaksdommene likevel er med på å tydeliggjøre eller synliggjøre det spesielle *rasjonalitetsmoment* i smaken.

b) Kunstens fremstillingsoppgave og «estetiske utvidelse».

Det er et siste tema hos Kant jeg vil gå inn på før jeg beveger meg over til kapittel to der vi skal få se hvordan arven etter Kants estetikk tas opp fra den modernistiske estetikken og i senere estetikk. Dette er spørsmålet om de «rene» smaksdommer, og hvilken status og betydning den artikulere dommen «x er skjønn» har i sammenheng med *estetiske diskusjoner* hos Kant.

Hos Kant er det to forskjellige hovedutgangspunkt for estetiske diskusjoner: Det ene gis i forbindelse med naturen, det andre i forbindelse med kunsten. Om forholdet mellom det kunstskjønne og det naturskjønne skriver Kant: «Naturen er skjønn fordi den ser ut som kunst; og kunsten kan bare kalles skjønn dersom vi er oss den bevisst som kunst, mens den ikke desto mindre ser ut som natur»⁵⁵ Dette er *nok* et sitat hos Kant som både kan forvolde hodebry med tanke på interpretasjon. Hva betyr det at naturen ligner *kunsten* når kunsten igjen allerede må *se ut* som natur, og hvordan skal vi forstå Kants distinksjon? Dette er noe jeg skal diskutere mer inngående i kapittel to. I det følgende vil jeg likevel gjøre kort rede for det jeg ser som en plausibel lesning av Kant på dette punktet, og hvor det særlig er to momenter jeg vil trekke frem. Vi skal *for det første* merke oss at Kant legger opp til en gjensidig vekselvirkning mellom kunsten og naturen, og at det derfor ikke er snakk om absolutte kontraster. Vi kunne kanskje si at skjønnheten i naturen belager seg på at *noe* i dens uttrykk allerede er på *vei mot kunsten*, eller forbereder den i en eller annen forstand. Det ser ut til at det naturskjønne påkaller vår interesse der noe i dens uttrykk allerede ligner det vi *akter* i forbindelse med kunsten. Likeledes kan vi si om kunstens skjønnhet – selv om den skiller seg fra naturen ved at vi er oss den bevisst som kunst – at *noe* i den slekter på naturens uttrykk. En tosidighet eller en ambivalens med hensyn til «det frie» og «det tilsiktede» hefter seg både ved det kunstskjønne og det naturskjønne hos Kant. Før vi kan diskutere om dette styrker eller svekker Kants distinksjon må vi *for det andre* spørre i

⁵⁴ Se Paul Crowther: *The Kantian Aesthetic*, s. 23

⁵⁵ Kant, KdU §45, s.186

hvilken *betydning* det er at den skjønne kunsten slekter på naturen for Kant, og motsatt i hvilken betydning vi skal forstå at naturens uttrykk *forbereder* kunsten.

I paragraf §42 skriver Kant om hva det er som gir grunnlag til den *umiddelbart intellektuelle interessen* for det naturskjønne, og hvordan vi umiddelbart fatter en *intellektuell* interesse for naturens nærvær for oss i kraft, *nettopp* av dens nærvær og at det at den kan være noe «for oss». Kant skriver: «Denne tanken – at naturen har frembragt slik skjønnhet – må ledsage vår anskuelse og refleksjon; og den alene utgjør grunnlaget for den umiddelbare interessen man har for naturen. Ellers gjenstod det bare en smaksdom – enten uten enhver interesse».⁵⁶ Videre tale Kant om *et språk* som naturen taler til oss med, og som «stemmer oss til ideer».⁵⁷ Altså er det som om noe i naturen også har evne til å tale til det som er *det autonome* i oss. Når Kant i påfølgende paragrafer går over til å skrive om geniets spesielle begavelse til å skape kunstneriske uttrykk for smaken, skriver han spesielt om geniets evne til å tilegne seg naturens frihet. I paragraf §46 skriver Kant at «naturen» i subjektet må gi kunsten regelen. Kant ekspliserer: «Geniet kan ikke selv beskrive eller vitenskapelig påvise hvordan det frembringer sitt produkt – bare gi regelen som natur.»⁵⁸ Geniets evne er for Kant ikke forbundet med evnen til å etterape det naturskjønne i skjønne prospekter og naturtro representasjoner, men handler om evnen til å kunne oppta naturens *teknikk* i sin *produksjonsmåte*. Slik lar genibegrepet seg forstå som evnen til å forvalte ideen til det naturskjønne i et *poesis* – en skapende akt som omfatter en formidling av innbilningskraften i subjektet ved la det fremstå på en *eksemplarisk* måte. At naturen er bare skjønn i den grad den allerede ligner kunsten betyr også at naturen, gjennom vår erfaring av den i møte med det naturskjønne, fremstår med en som en orden som ikke lar seg redusere til et mekanisk naturbegrep. Kants *analogi* mellom det kunstskjønne og det naturskjønne viser at *noe* i det naturskjønne allerede står klart til å *ta imot* det vi kunne kalle et begrep om *poesis*. Samtidig er naturen fri på en måte som gir retningen til geniets oppgave i kunstproduksjonen. *Fremstillingsoppgaven* som ligger spesielt forbundet med kunsten handler om at kunstneren må ta «naturens teknikk» inn i en oppgaven som er forbundet med *poesis* og form. Det som altså avkreves geniet, er evnen til spontanitet og hengivelse i uttrykk, eller en evne til å la noe før-individuelt og før-refleksivt komme til uttrykk i det som er kunstens materialer. Samtidig skal vi se at denne uttrykksspontaniteten for Kant må balanseres og utfylles med noe

⁵⁶ KdU §42, s.148

⁵⁷ Ibid

⁵⁸ Ibid §46, s.187-188.

annet. «Geniets produkter» må også kunne ha den evnen at de fremstår som «eksemplariske».⁵⁹ Og for å oppnå dette, hevder Kant at det behøves et trenet øye, et finstemt øre, eller en øvet hånd, og dermed en form for *beherskelse* gjennom *trening*. For som Kant skriver «Geniet kan bare komme med rikt stoff til den skjønne kunstens produkter; bearbeidelsen og formen krever et skolert talent som anvender stoffet på en slik måte at det kan aksepteres av dømmekraften»⁶⁰

Kunstens spesielle idealitet ligger dermed i dens evne til å forene «to språk»: Friheten i spontanitetens uttrykk og det lovmessige og ordnede som beherskelse og sindighet innsetter. Det forente språket er et språk basert på en «regelløs regelmessighet». Kunstens «estetiske utvidelse» finner dermed sted i anledning dette forente språket, i det kunsten evner å både gi liv til en rekke begreper, samtidig som den bringer til skue det som begrepet aldri kan fremstille dirkete. Slik jeg ser det er det nettopp i tosidigheten mellom naturen og kunsten, og i måten Kant beskriver hvordan denne tosidigheten er med på å forme den fulle oppgaven i kunsten, at kunsten og vår måte å involvere oss i den omfatter noe *mer* for Kant enn oppgaven med å artikulere smaken som en *ren* bedømmelse av hva som er skjønt og ikke. Fullbyrdelsen i kunsten ligger for Kant i oppgaven knyttet til *meddelelse*. I forbindelsen med kunsten kommer det også et *kyndighets* eller *kompetansemoment* inn i smaken for Kant slik jeg ser det, i det kunsten retter seg til oss til med en mer omfattende *fremstillingsoppgave*. Dette vil bli diskutert mer inngående i de påfølgende kapitlene.

⁵⁹ Ibid §46, s. 187.

⁶⁰ KdU, §47 s.190

Kapittel 2

Estetisk modernisme

Introduksjon:

Forvaltning av Kants estetikk gjennom ulike tilnæringer til den modernistiske estetikken.

I det kommende kapittelet vil jeg forsøke å vise forskjellige måter arven etter Kant forvaltes gjennom bl.a. den modernistiske estetikken. Vi skal få se hvordan ulike tilnæringer til *Kritikk av dømmekraften* har ført til ulike betraktninger av Kants begreper om smak og estetisk sensibilitet. Ulikhetene er særlig knyttet opp mot forståelsen av en del estetiske nøkkelbegreper hos Kant, slik som den «interesseløse interesse», den «hensiktsløse hensiktsmessighet» og den «formålsløse formålstjenlighet». Vi skal også få se at tre ulike responser til Kants estetiske arv, gjennom tre ulike måter å forholde oss til den estetiske modernismen:

1. Modernismen som en selvrefleksiv tendens som søker en *tydeliggjøring* av kunstens eget praksisfelt.
2. Modernismen som et *radikalt oppbrudd* med kunsttradisjonen, fremkalt av en erkjennelse om det som ikke lenger er mulig.
3. Modernismen som en *problemerfaring* som arver spørsmålet om kunsttradisjonens og den estetiske praksisens betydning i livsverdenssammenheng.

Hos *Clement Greenberg* finner vi at det før-begrepslige momentet i kunsterfaring bevares gjennom begreper som «det mediespesifikke» og «kunstmediets motstand», men da i en form for rendyrkning av den estetiske som synes å gå på bekostning av den intersubjektivitetsdimensjon som for Kant kommer inn med smakens pretensjon om allmenngyldighet. Når *Danto senere* tar et oppgjør med «det mediespesifikke» som et grunnlag for kunsten er det for å hente den intersubjektive meningsdimensjon tilbake i kunstdiskursen. Konteksten og konseptet kommer her inn i en førende rolle. Samtidig skjer dette på bekostning av den før-begrepslige sensibiliteten hos Kant. *En tredje respons og tilnærming* til Kant forsøker å bevare *både* det førbegrepslige momentet i den estetiske erfaring *og* betydningen av den intersubjektive meningsdimensjon i forbindelse med kunsten og de estetiske praksisformer. Denne responsen danner utgangspunkt for

min tilnærming til Kant, og støtter seg på viktige innsikter hos Stanley Cavell og Merleau-Ponty. Denne avhandlingen forsvarer, som antydnet i kapittel 1, en lesning av Kant som knytter et «rasjonalitetsmoment» til smaken, og vil på grunnlag av dens spesielle *oppgave* i kunsten vise hvordan den estetiske sensibilitetens utvidelse i oppgaven på meddelelse, også gir liv til et *innhold*. I denne sammenheng skal Merleau-Ponty og Stanley Cavell gis oss noen viktige innspill.

Vi skal få se hvordan de skisserte tilnærmingene til Kant gir opphav til ulike måter å forstå sentrale begreper i den estetiske modernismen som «det mediespesifikke», «materialenes motstand» og kunstnerisk form. Sist men ikke minst skal vi se hvordan disse gir utgangspunkt for en forskjellig forståelse av *kunstobjektet*.

Før jeg i siste kapittel vil foreta en dreining fra en Kants (transcendentale) undersøkelse av det estetiske til en *grammatisk* undersøkelse (i lys av Stanley Cavell og Ludwig Wittgenstein), blir den estetiske modernismen og dens behandling av kunstobjektet et viktig ledd på veien.

2.2 Greenbergs tilnærming til modernismebegrepet

Når Greenberg i Essayet «Modernistisk maleri» gir sin definisjon av modernismen, er det i Kant han tar utgangspunkt. «[Kant] var den første som kritiserte selve kritikkens redskaper, og derfor ser jeg på ham som den første ekte modernist.»⁶¹ På grunnlag av det Greenberg ser som en gjennomgående tendens til skjerpet selvrefleksivitet innenfor ulike praksisformer og institusjoner definerer Greenberg modernismens strømninger som vendinger inn mot praksisens egen basis eller utgangspunkt. Det er denne tendensen som Greenberg oppfatter som kantiansk. «Kritikken av kritikkens redskaper» står i fokus og den skjerpede selvrefleksiviteten gir seg – slik han ser det - uttrykk i at praksisene reiser spørsmål rundt eget fundament; ikke for å sette praksisen på prøve, men for å styrke selvforståelsen i det som er en høyere konsentrasjon om egenart.⁶² I stedet for å drive en granskning «utenfra»; fra det som ligger nærmest mulig opp mot et nøytralt ståsted til praksisen, kritiserer modernismen praksisen «innenfra» ved hjelp av sine egne standarder, midler og metoder.⁶³ I kunsten sporer Greenberg denne «immanente kritikken» til hvordan kunsten nå søker en høyere konsentrasjon om sine egne materialer, teknikker og sin egenart. Rendyrkningen blir av Greenberg betraktet som den immanente kritikkens fremste redskap. Gjennom den skal

⁶¹ Greenberg, Modernistisk maleri s.141 i *Den modernistiske kunsten*, utgitt på Pax Artes serie Oslo 2004.

⁶² Ibid, s. 142.

⁶³ Ibid, s. 142.

hver enkelt kunstart bringes «til seg selv» i en rensning som skal skrelle vekk «eksterne» eller «lånte» betydnings- og uttrykks-elementer og slik fremme det artsspesifikke.⁶⁴ Motivasjonen bak denne rensingen - slik Greenbergs ser det - ligger i sikringen av estetisk verdi og autonomi. I selvkonsentrasjonen om, og selvavgrensningen til det som er spesifikt til for hver enkelt kunstart, skal kunstartens egenverdi kunne utdypes og fremheves på basis av dens helt unike fundament. Autonomi og estetisk verdi blir dermed noe hver kunstform må kreve og søke for seg, gjennom en utforskning og utprøving av hva som setter betingelsene for den estetiske erfaring i det valgte mediet.

a) Destillasjon av ulike erfaringsområder og rensning av kritikkens vokabular

For å sikre samsvaret mellom kritikken og kunstartens egne premisser, ser Greenberg det som nødvendig at den modernistiske kunstkritikken «renser» sitt vokabular for det som ikke «formelt» tilhører kunstarten. Greenberg beskriver i essayet *Mot en ny Laokoon* hvordan musikken i modernismen blir tatt i metodisk forbilde av de andre kunstartene, både fordi den som kunstart bevarer sitt medium «rent» til eget sanseområde, og fordi musikkkritikken ifølge Greenberg har utviklet et vokabular fri fra andre erfaringsbegreper og «ikke-musikalske» erfaringsområder:

«Musikken var nemlig objektivt sett ute av stand til å formidle noe som helst annet enn en sanseopplevelse, og denne sanseopplevelsen kunne ikke fattes annet enn med den sansen som formidlet den videre til bevisstheten. Ett etterliknende maleri kan beskrives med ikke-visuelle begreper, men det er umulig med et musikkstykke, enten det prøver å imitere eller ikke. Musikkens effekter er vesentlig sett effekter av ren form; maleriets og poesiens effekter er altfor ofte vilkårlige i forhold til disse kunstformenes formelle natur. Det er først ved å bruke musikken som eksempel og definere alle de andre kunstformene utelukkende ut fra den sansen eller evnen som oppfatter virkningen av den, og ved å utelukke fra hver kunstform alt som lar seg forstå med alle andre sanser eller evner, at de ikke-musikalske kunstformene kan oppnå den «renhet» og selvtilstrekkelighet som de ønsket»⁶⁵

Måten den modernistiske malerkunsten forsøker å etterkomme musikken, slik Greenberg ser det, skjer i dens forsøk på å oppnå en billederfaring som «uttømmer seg i den visuelle sanseerfaringen [som billedkunsten] skaper», og som gjør motstand mot å la seg beskrive med «ikke-visuelle

⁶⁴ Ibid, s. 143.

⁶⁵ Greenberg, *Mot en ny Laokoon* i *Den modernistiske kunsten*, s.52

begreper». ⁶⁶ Kunstens autonomi kobles dermed opp mot kunststartens evne til å utskille eller omringe «den sansen eller evnen som oppfatter virkningen av den». ⁶⁷ Det som utkrystalliserer seg som `estetisk verdi` internt til kunststarten, blir dermed ikke bare tenkt som internt til det spesifikke mediet - som «musikalsk mening» eller «billedmening» osv. Også de ulike sansene skilles absolutt fra hverandre i en ørets smak, øyets smak osv.

b) Greenbergs forvaltning av arven etter Kant

Hvordan stiller denne utskillingen av en øyets og ørets smak seg til det Kant sier om refleksjonssmaken som vesensforskjellig fra den rene sansesmaken og dens pirring? Gjennom sin betoning av smakens uavhengighet til den praktiske og teoretiske fornuft, og av smakens særstilling i de dommer vi feller i møtet med kunsten, hadde Kant lagt grunnlaget for en forståelse av kunstens verdi som noe ureduserbart til fornuftstanke eller praktisk nytteverdi. Kant utdypet slik en egenartet *hensiktsmessighet* i kunsten. Tesen som ble lagt frem var at Kant også åpner for en egenartet rasjonalitet i forbindelse med den estetiske sensibiliteten og dens oppgave i tilknytning meddelbarhet, og at kunsten deltar i denne oppgaven på en måte som både er meningsbærende, men samtidig også begrenset. I Greenbergs forståelse av den modernistiske kunsten blir kunstens «hensiktsløse hensiktsmessighet» omgjort til ideen om en «kunst for kunstens skyld». Men i hvor stor grad kan denne ideen sies å bevare det som er Kants idé om kunstens spesielle verdi for oss?

I Greenbergs modernistiske estetikk tilsidesettes spørsmålet om hvordan kunsterfaringen kan knyttes an til en livsverdenssammenheng. I stedet er det kunstverkets *materialitet*, måten materialiteten i de enkelte kunstformene *setter* kunsterfaringen som trekkes frem, noe vi kan se av en rekke bemerkninger som at «skulpturen søker å påvirke tilskueren rent fysisk», eller at diktet søker «å berøre bevisstheten med en uendelighet av muligheter». ⁶⁸ Gjennomgående betoner Greenberg den estetiske følelsen, «effekten» av ren form og «ren sansning». Slik innhegnes kunstens felt til et sanselig felt, fri for innblanding av tanke og refleksjon, og den estetiske erfaringen innhegnes til en erfaring satt av «følelsen», den «rene sansning» og «sanseeffekt». At Greenberg ikke tar opp spørsmålet om *kunsterfaringens vesen* og rolle opp til

⁶⁶ Ibid s.56

⁶⁷ Ibid s.52

⁶⁸ Greenberg: *Mot en ny Laokoon* i *Den modernistiske kunsten* s.52

selvstendig behandling, kan slik tyde på at han regner denne erfaringen som avklart, og at han ser renheten som selvtilstrekkelig for kunsten. Følgelig blir det den modernistiske kunstens anliggende å hegne om sine enemerker, avgrense sine praksisformer opp mot andre praksiser og erfaringsområder, og å utsondre det egne sanselig-estetisk *feltet* slik at bevisstheten om dette feltet kan forankres i kunsten.

Et annet spørsmål vi kan stille i forhold til Greenbergs videreføring av Kants prosjekt, er om Greenbergs oppfatning av smaksbegrepet ikke ligner mer på det Kant kaller «sansesmak». Mens det hos Kant er refleksjonssmaken som danner utgangspunkt for det autonome i estetikken, ser vi Greenberg ta den rene sanselighet til utgangspunkt for kunsten og dens «felt». Ut fra hvordan Greenberg utvikler idéen om det mediespesifikke fremkommer et bilde av en perseptuelle modell basert virkning og effekt, og vår umiddelbare omgang med kunsten fremstår som bestemt av denne effekten. Etter hva vi har sett harmonerer denne modellen dårlig med Kants prosjekt. Vi blir forespeilet et kunstobjektet i tilskuerens visuelle felt som skal forårsake en *virkning* i subjektets nervesystem, og et syn som er fullstendig uberørt av refleksjon. Dermed later Greenberg til å gå glipp av en viktig gradering av sanseerfaringen som vi finner hos Kant, i det Kant skiller mellom sansesmak og refleksjonssmak og slik graderer nivået av deltakelse i de respektive dommene. Mens *sansesmaken* hos Kant er ment for å betegne den passive «pirring i et organ» - er smaken (som nettopp ikke må forveksles med sansesmaken) en refleksjonssmak som krever at alle våre erkjennelsesevner er satt i spill med å bringe gjenstanden under dom.

c) Modernismens vending: oppbrudd eller forlengelse?

I et henseende er Greenbergs begrep om det mediespesifikke treffende for den modernistiske kunsten. Den modernistiske kunsten vier seg med større intensitet til de «egne» mediespesifikke problemstillinger. Den tøyer, utfordrer og utforsker på ulike måter de konvensjoner, materialer og uttrykksformer som stilles til rådighet gjennom tradisjonen. En utforskning av kunstformens muligheter, men også dens rammer og begrensninger, kan slik ses som klart tilhørende den modernistiske kunstens misjon. Hva som foregår i modernismens ulike måter å bearbeide kunstformene og tradisjonen er allikevel *ikke* så entydig at det kan oppsummeres under uttrykket om *ren selvdefinisjon*.

Et trekk ved den modernistiske kunsten som fortjener oppmerksomhet er at mange av denne tidens kunstnere ikke bare oppfattet seg selv som radikale, men også som tradisjonsnære.

Komponisten Arnold Schönberg står som et glitrende eksempel på dette.⁶⁹ Han var en av dem som sto i spissen for den *ekspresive atonaliteten* (i tysk og østerisk musikk) rundt 1910-1920. Perioden ble kjennetegnet av en radikal omveltning av tonespråkets funksjonsharmonikk der akkorder og klanger ble fristilt fra sine gamle funksjoner for å isteden bli benyttet i et nytt ekspresivt klangspråk. I denne perioden, der komposisjoner som *Erwartung*, *Fünf Orchesterstücke* (begge fra 1909), og *Pierrot Luniare* (1912) kan trekkes frem som eksempler, bevarer Schönberg linjer tilbake til senromantikken, og spesielt til Wagner. Ved å å fristille klanger fra funksjonsharmonikkens «språk» ville Schönberg gi større rom for musikkens *klangfargeaspekter*. I denne eksperimenteringen med å la klangfargene tre inn i en melodiførende rolle, åpnet Schönberg for noe han så ligge *latent* i det tonede materialet. Selv om dette kan oppfattes som et forsøk på å definere musikkens vesen gjennom den klingende tonens «rene natur», forholder Schönberg seg på en mer kompleks måte til tradisjonens formspråk og dets dynamiske og ekspresive uttrykksmuligheter. Som hos Wagner tidligere er det først og fremst for uttrykkets skyld, og i en utvidelse av uttrykkspaletten, at Schönberg utfordrer konvensjonens grenser her. Vi kan derfor merke oss at hans bestrebelse på å løfte frem nye «elementer» spesifikke til det musikalske materialet, blir gjort i ekspresivt og derfor ikke utelukkende «selvdefinerende» henseende. På tross av akkordmaterialets fristilling fra det funksjonsharmoniske bevarer Schönberg en sterk sans for den musikalske frasen, for linjene i musikken, og for tematisk behandling og bearbeidelse osv.

Greenbergs forståelse av det mediespesifikke i kunsten angikk særlig spørsmålet om kunstens *autonomi*. Selv om den modernistiske kunsten gjør noen radikale omveltninger, betrakter Greenberg det radikale som et nødvendig *middel* på veien mot å legitimere kunstens tradisjon. Nettopp for å *bevare* kunsten i kunsten, og for å minne oss på hva kunsten er for oss, er det at kunsten må gå mer radikalt tilverks i bearbeidningen av sine materialer. Et litt annet blikk på modernismens radikale vending, finner vi hos Arthur Danto, en toneangivende stemme i estetikken ved inngangen til det *postmoderne*. I generelle trekk, beskriver Danto modernismens tidsalder som en «selv-kritikkens tidsalder» der ingenting lenger kan tas for gitt, og der ting –

⁶⁹ Willi Reich skriver om Schönberg som en «konservativ revolusjonær» i boken som nettopp bærer tittelen "Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär" utgitt på Deutscher Taschenbuch Verlag 1974. Reich drar i denne boken frem poenget med at Schönberg i mange sammenhenger også understreket sine sterkt tradisjonsorienterte legning i musikken. Enda så radikale Schönbergs musikalske omveltninger kan virke, er Schönberg også i en forstand konservativ i måten han forsøker å gripe tilbake til f.eks. Bach i sine musikalske nyvinninger.

hvis de skal fortsette – må søke veien om et «friskt fundament».⁷⁰ Danto plasserer modernismens tendenser i et spenningsfelt, der innsikten på den ene siden er at *noe* ikke kan fortsette som tidligere, samtidig som en fortsettelse *søkes* i det som er forsøket på å oppnå en ny stringens gjennom selvavgrensningen. Dantos bilde av den modernistiske kunsten, er et bilde av en kunst som setter et radikalt punktum for noe, samtidig som den åpner opp et nytt kapittel i det radikale forsøk på selvdefinisjon.

Når det gjelder forholdet mellom det autonome og det mediespesifikke i kunsten, hevder Danto at det mediespesifikke ikke kan sikre kunsten noe autonomt grunnlag. Før vi går inn på hvorfor, skal vi se nærmere på hva Danto legger i forståelsen av den modernistiske kunsten som *brudd*. Også i denne fortolkning av modernismen lar Schönberg seg benytte som eksempel. Den *ekspresive atonalitetens* oppbrytning av det tradisjonelle tonespråket, var på mange måter en *mild* oppbrytning – i den forstand at den lot andre tradisjonsbundne aspekter ved musikken tre tydeligere i fokus. Men i sin utvikling av *tolvtoneteknikken* - et helt nytt kompositorisk prinsipp med omhyggelig konstruerte regler for å unngå alle spor av den tradisjonsbundne tonalitetsfølelse i musikken og slik nå inn til det *rene* tonede materialet - går Schönberg lenger. Selv om det er diskutabelt hvor vidt Schönberg bryter helt med tradisjonen her, kan teknikken ses som et skarpere oppgjør, og et mer radikalt forsøk på å konstruere materialet fra bunnen av, enn ved den frie atonaliteten og dens myke brudd.⁷¹

Nå vier Danto svært lite tid på å diskutere modernistisk musikk. Hans eksempel på hvordan det radikale bruddet finner i den modernistiske kunsten, tar utgangspunkt i den visuelle kunsten. Danto låner begrepet om «det Vasariske prinsipp» fra Ernst Gombrich, og benytter det for å si noe om hvordan den visuelle kunsten *opp til modernismen* hadde forhold seg til det

⁷⁰ Arthur Danto: *After the end of art*. Contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 1997, s.66-69

⁷¹ For videre lesning om tolvtoneteknikk, se f.eks. utdrag fra Schönberg notater fra 1937 s. 43 i «Die neue Musik», redigert av Eugen Probst, utgitt på Buchners Verlag Bamberg. Her forklarer Schönberg sin tanke bak utviklingen av tolvtoneteknikken, og legger særlig vekt på ønsket om å skape en «bedre» og mer forståelig orden eller «regelmessighet». Denne regelmessigheten har lite til felles med måten geniet «gir kunsten reglen» hos Kant, hvor vi så at regelen måtte *søkes* ut fra subjektets «natur» og spontanitet. Tolvtoneteknikken, og spesielt slik den senere skulle føres videre i *serialismen*, finner lite plass for det spontane og ekspresive uttrykkssubjektet og er et skarpere oppgjør med den romantiske arven i musikktradisjonen enn den frie atonaliteten. For en utførlig diskusjon om forholdet mellom Schönbergs ekspresive atonale periode og hans tolvtoneperiode, se også Adorno. «Philosophie der neuen Musik» Suhrkamp taschenbuch verlag, 1975

synlige. Danto gir sin beskrivelse av prinsippet som følger: «(...) the progressive conquest of visual appearances, of mastering strategies through which the *effect of the visual surface* of the world *on the visual system of human beings* could be replicated by means of painting surfaces that affect the visual system in just the way the worlds visual surfaces affect it». ⁷² Etter Dantos forståelse er det den progressive linjen av en synets vitenskap gjennom utvikling av stadig nye teknikker for å oppnå en «perseptuell ekvivalens» mellom bilde og virkelighet, som det modernistiske maleriet forlater. Den modernistiske kunsten bryter opp det «realistiske» perspektivet og innfører et *malerisk rom*. Realismebruddet, står for Danto som et brudd som gir slipp på maleriets *mimetiske* forhold til virkeligheten og som forlater en «perseptuell» eller «erfaringsmessig sannhet» som en rettesnor for kunstverket. I stedet for å søke sin gyldighet i *forhold* til virkeligheten, søker kunstobjektet nå sin berettigelse på *lik linje* med den, i en alternativ virkelighet eller egen *kunstrealitet*. I Dantos øyne, er veien om det maleriske rommet en vei som åpner for at det *symbolske rommet* kommer i forgrunnen for kunsterfaringen, men slik Danto ser det realiseres dette rommet først med post-modernismen. Konsentrasjonen om det mediespesifikke er for Danto et ledd på veien mot en ny måte å forstå *kunstobjektet*.

Så er spørsmålet - kunne det tenkes at modernismens «skift» allikevel bevarer noe mimetisk? En annen måte å forstå det modernistiske maleriets brudd med det «realistiske» perspektivet, kunne være å se det som et brudd med den «naive representasjon» og samtidig som en forlengelse av hvordan maleriet utforsker *forholdet* mellom det mediespesifikke - maleriets *malte rom* - og *erfaringen av rom*. Når Danto ikke legger stor vekt på dette forholdet, kan det ses i sammenheng med hans oppfatning av kunstens *begrepshistoriske* utvikling der han innsetter konseptet og den narrative i den meningsbærende rollen for kunsten. I den modernistiske kunsten lokaliserer Danto et skift der man går fra å betrakte kunstens historie som progressivt drevet frem av «adekvat representasjon» (representational adequacy) til det å betrakte den som drevet frem av en økende filosofisk klarhet om dens sanne vesen. ⁷³ Vi skal se nærmere på dette.

⁷² Se Danto: *After the end of art*. S.62, mine uthevinger

⁷³ Se Arthur Danto: *After the end of art*. S.65-66

2.3 Danto og den modernistiske kunsten i en begrepshistorisk kontekst

Vi så at Greenberg forflyttet fokus fra den estetiske erfaringen til kunstens *materialitet*, og vi skal i det følgende få se at Danto forflytter fokuset over til kunstens historiske *kontekst*.

Danto er særlig interessert i filosofiens forhold til kunsten, og utviklingen av kunstens sannheten i et begrepshistorisk perspektiv. At kunstens begrep ikke er tidløst, og enda mindre måten vi erfarer den på, blir det mest sentrale poenget for Danto. For ham ligger den viktigste inngangen til kunstforståelsen i spørsmålet om kunstens historisitet og hvordan vi - i det vi bedømmer et kunstverk - forholder oss til denne historisiteten. Dantos kritikk retter seg derfor mot alle forståelsesformer som forsøker å fastholde kunsterfaringen, eller kunstens vesen som uttrykk for en tidløs invariant. Danto skriver: «There is no a priori constraint on how works of art must look – they can look like anything at all.»⁷⁴ Den eneste sanne, tidløse uttrykk for kunstbegrepet, er at kunsten kan opptre på en hvilken som helst måte. Vår evne til å gjenkjenne noe *som kunst*, er følgelig ikke avhengig av kunstens fremstillingsmåte, hevder Danto. (finn et sitat her, eller lag note) Den modernistiske kunstens historiske modenhet, og det som i modernismen forbereder det som kommer etter, ligger for Danto i hvordan den tar skrittet inn i «kunstverdenen» ved å vise noe viktig om kunstverket som abstrakt objekt. Samtidig ser Danto den modernistiske kunstdiskursen som «fanget» av forgjengeres dogmatikk- i det modernismen, i hvert fall slik den forstås av Greenberg, er drevet av et radikalt purisme-prosjekt.

Postmodernismen gir, etter Dantos oppfatning endelig slipp på dogmatikken. Dette gjør den også ved å oppgi tanken om kunsten som tidløs, og i stedet innføre en bevissthet om kunsten som *radikalt* tidslig, dvs. som en kunst som fødes inn i historien, lever der et stykke tid, før den når sin avslutning i tiden. Den postmoderne kunsten er for Danto «post-historisk». Det postmoderne narrativ «avslutter» kunsten, i den forstand at det lukker kunsten for videre begrepshistorisk utvikling, samtidig som det også markerer begynnelsen på en ny frihet, synlig i en «radikal pluralisme» av kunstnerisk valgfrihet og av kunstneriske uttrykksformer. Kunsten er dermed hentet ut av den progressive tiden, og inn i kunstmuseets tid der det nye og gamle henger side om side, som likeverdige uttrykk for hva kunsten kan være. Dantos betraktning av den postmoderne kunsten lar seg ikke bare betegne som posthistorisk; den er også *postestetisk*. I «After the end of art» skriver Danto at kunsten etter 1960-årene i minkende grad lar seg forklare ut fra klassisk estetikk, slik den ble utviklet av Kant. Når Danto i samme sted erklærer at kunsten

⁷⁴ Ibid s. 16

ikke lenger kan læres ved eksempel, markerer også dette en stor avstand til den kantianske estetikken, der den singulære dommens bedømmelse retter seg mot *dette* særskilte landskapet, eller *denne* melodiske passasjen og hvor det som viser seg er av sentral betydning i den estetiske dommen.⁷⁵

a) Modernismens «lokale» og postmodernismens «globale» abstraksjonen

Jeg var inne på at Dantos narrativ om modernismen er preget av blikket på modernismen som en «overgangsperiode», og at modernismen for ham inneholder spiren til postmodernismens avsluttende narrativ om kunsten der et endelig støt settes inn mot ideen om kunstverket som et «genuint estetisk objekt», vesensforskjellig fra andre objekter.

Etter Dantos fortolkning ligger modernismens spire til den postestetiske kunsten i dens forsøk på å søke en ny form for *gyldighet* eller værensvalens for kunstobjektet. Hvordan Danto utvikler denne tanken skal forfølges videre i den kommende. Et av begrepene Greenberg lanserer i forbindelse med den modernistiske kunsten er begrepet om «mediets motstand».⁷⁶ Dette er et nøkkelbegrep i vår sammenheng. Hos Danto opptas dette begrepet til behandling og ses som grunnlag for det Danto kaller en «lokal» eller «materieell» abstraksjon.⁷⁷ Modernismens konsentrasjon om det mediespesifikke, slik Greenberg beskriver denne, avdekker ifølge Danto av et dilemma mellom den «lokale» eller «materielle» abstraksjonen, og det som i postmodernismen og den postestetiske kunstens er en «global» form for abstraksjon. Samtidig søker Danto å vise hvordan Greenbergs begrep om det mediespesifikke allerede forutsetter en konseptuell holdning til kunsten, og at det mediespesifikke ikke kan vise seg som tilstrekkelig grunnlag for å uttrykke estetisk autonomi. Dantos hovedpoenget kan uttrykkes som følger: Når kunstarten vender seg inn mot det mediespesifikke og det som avgrenser den enkelte kunstarten, vil den - slik Danto ser det - også igangsette en prosess som leder kunstarten mot dens egen avslutning. Den konseptuelle kunstens mangfold er en naturlig respons på den mediespesifikke kunstens avgrensning. Danto skriver:

“Modernism came to an end when the *dilemma* recognized by Greenberg between works of art and mere real objects could no longer be articulated in in visual terms, and when it became imperative to quit a materialistic aesthetics in favor of an aesthetics of meaning.

⁷⁵ Ibid s.13

⁷⁶ Greenberg *Mot en ny Laokoon* s.54 i Den modernistiske kunsten

⁷⁷ Danto, *After the end of art* s.72

This again in my view came with the advent of pop.”⁷⁸

Hvordan Danto ser dette «dilemmaet» utspille seg jeg gjøre nærmere rede for i det følgende, og vi skal se hvordan Danto knytter dette dilemmaet an til Greenbergs begrep om materialenes motstand. Min hensikt er å vise hvordan Danto når inn i kjernen til det som er et problematisk utgangspunkt ved Greenbergs rene formalisme.

b) Kunstnerens formoppgave

Hva slags type oppgave er det kunstneren inngår i når denne bestreber seg på skape form i et spesifikt kunstmedium? Hos Kant fant vi tanken om at geniet søker å gi et «eksemplarisk uttrykk» for smaksevnenes spill mellom innbilningskraft og forstand i en oppgave knyttet til å skape en «regelløs regelmessighet», og en «formålsløs formålstjenlighet». Det å kunne formidle dette spillet i et kunstmateriale eller kunstmedium krevet en evne til spontan tilskyndelse og samtidig noe disiplinert. Hvordan ser Greenberg for seg at selvdefinisjonen kan gi retning til en formoppgave i kunsten? Hvordan skaper ideen om renhet en retning som den kunstneriske formen kan moduleres etter? Det er gjennom i om «mediets motstand» Greenberg gir sitt svar på dette. Greenberg skriver:

“Den realistiske og naturalistiske kunsten hadde forstilt mediet og brukt kunsten for å skjule kunsten; modernismen brukte kunsten til å gjøre oppmerksom på kunsten. De begrensningene som utgjør maleriets medium – den flate overflaten, formen på rammen, pigmentets egenskaper – ble av de gamle mestere ansett som negative egenskaper som bare kunne anerkjennes implisitt eller indirekte. I modernismen ble de samme begrensningene betraktet som positive egenskaper, og åpenbart anerkjent. Manets bilder ble de første modernistiske malerier nettopp på grunn av at de åpent og ærlig viste den flate overflaten de var malt på. I Manets kjølvann avsverget impresjonistene både grunning og ferniss for at tilskueren ikke skulle være tvil om at de fargene de brukte, var laget av maling som kom fra tuber eller krukker. Cézanne ga avkall på virkelighetslikhet, eller riktighet, for at hans tegning og form skulle passe mer eksplisitt til formen på lerretet.”⁷⁹

Greenberg knytter modernismens formoppgave opp mot oppgaven med å fremvise kunsten og dens materialer i stede for å skjule den. Skal vi nå forstå denne fremvisningen av kunstens

⁷⁸ Ibid s.77, min uthevelse

⁷⁹ Greenberg: *Det modernistiske maleri*, s.143-145 – i Den modernistiske kunsten, samme utdrag (engelsk versjon) er sitert av Danto, s.73 i *After the end of art*

medium som et trekk som *leverer maleriet tilbake* til det tinglige, eller et trekk som *henter opp, og viser frem* et nytt lag av tinglighet i maleriet? Selv om denne spørsmålsformuleringen kanskje låter ordkløversk, er ikke distinksjonen ubetydelig for hvordan vi betrakter maleriets skjebne, og den angår særlig hvordan vi oppfatter forholdet mellom tinglighet og *verk* i kunsten. Vi skal se nærmere på hvordan Greenberg tenker dette forholdet.

Ut fra tanken om en ny tinglighet eller ting-dimensjon i kunstverket er det klart at forholdet mellom «ordinære» objekter og kunstverket som genuint estetisk objekt blir mer ambivalent. Dette blir også et poeng for Danto som vi skal få se. Greenberg beskriver i sitatet overfor hvordan impresjonistene banet vei for senere modernister ved at de blant annet tar tilbake *materialenes teksturer* i bildet, og ikke etterlater tilskueren i den minste tvil om at fargen er «laget at maling fra tuber og krukker»⁸⁰ I hvilke retning tenker Greenberg «mediets motstand» som retningsgivende for fremstillingsformen? Er «malingsrød» her ment å skulle tolkes i retning av en «ren, abstrakt rød», så å si uten tilhørighet; eller det viktig at det abstrakte røde også har en *tinglig* dimensjon: en tekstur, noe «stofflig»? Slik Greenberg definerer materialenes motstand er den «en motstand som i hovedsak består i at det flate billedpanelet avviser anstrengelsene for å `bore seg gjennom det` for å oppnå realistisk perspektivistisk rom»⁸¹ For det første fungerer dermed mediets motstand som en slags avvísning av realismen som mål på «riktighet», men for Greenberg strekker denne avvísningen seg enda lenger i det mediets motstand er en avvísning «av det rommet gjenkjennbare objekter kan være i»⁸² Etter Greenbergs fortolkning fungerer derfor «flatheten» ikke bare som en avvísning av streng realisme, men også som en avvísning av rommet i blikket; og av *erfaringen* av det rommet som huser tingene og kroppene. Motstanden i billedflaten skal dermed skape noe «ugjennomtrengelig» for det blikket som søker seg mot en mening som overskrider billedflatens rene «billed-væren». Ved at former og egenskaper i billedkunsten nå ikke lenger underordnes fremstillingen av gjenstander, skal vi i større grad bli oppmerksomme på deres «rent abstrakte» karakter. Vi ser noe rødt i den abstrakte billedkunsten, og vår fornemmelse av at dette er et «eples rødhets» blir ikke lenger i samme grad hjulpet frem av en åpenbar eple-fremstilling. Eplets linjer, streker og farger, føres tilbake til den rene strek, den rene linje og den rene farge). Egenskaper som rødhets, flathets, dybde og tekstur, skal ikke lenger fremstå som «dybden» *ved ...*, flatheten *hos...*, rødhets *ved...*, eller teksten *til...* Rødhets er

⁸⁰ Ibid s. 145

⁸¹ Ibid s. 146

⁸² Ibid s. 146

malingsrød. Formen er «ren form». Ved at kunsten motsetter seg å bli gjenkjent *som noe*, skal vi kunne få øye på et andre aspekter ved den. Hvilket aspekter er dette?

En måte å forklare det som foregår her kunne være følgende: Det som oppfattes som estetisk relevant i modernismen, skygger ikke lenger ting-relevansen i mediet ute. For Greenberg som fokuserer på *form*, og på den estetiske oppgaven i kunstens *som formoppgave*, er ting-statusen (materialitet, medium) og kunst-statusen noe som *ikke* utelukker hverandre. *Det* det kommer an på, er hvor vidt ting-uttrykket integreres i det som er kunstens formoppgave. Kunstens formkrav er hos Greenberg knyttet til ideen om *purisme*. Erfaringsformene som var spesifikk til hver kunstart skulle dyrkes frem ved at mediet skulle meisles ut og renses fra ytre påvirkning. Spørsmålet «er dette kunst» - ble slik satt i sammenheng med hvor vidt maleriet oppfylte kravet til en «billederfaring», musikk kravet til «musikkerfaringen» etc.

Vi skal se at det knytter seg noe problematisk til denne forståelsen av formoppgaven i kunsten. Til vendingen mot det mediespesifikke la Greenberg vekt på hver kunstarts oppgave med å ribbe kritikkens språk fra alt som kan tenkes å være lånt fra andre erfaringsformer. En kritikk basert på det mediespesifikke måtte for Greenberg være ribbet for enhver ekstra-materiell sensitivitet. Men hvordan kan «flathet», «pigmentegenskaper», og «tekstur» *alene* være retningsgivende for estetisk form? På hvilken måte spiller disse egenskapene inn erfaringsmessig og perseptuell meningsdannelse? Siden Greenbergs purisme insisterer på å holde mening og persepsjon adskilt, slik at kritikeren eller kunstbetrakteren ikke kan ta i bruk et språk som påkaller mening i kunsten, tvinges følgende spørsmål seg frem. I hvilken grad kan egentlig den monokrome flaten *definert som malt flate* oppretthold sitt skille fra f.eks. en malt vegg?

Dilemmaet Danto oppfatter i Greenbergs modernisme er denne: Enten kan kunsten fortsette å søke tilhold i det mediespesifikke, og malerkunsten forstumme i den monokrome flaten, eller konseptet kan føres frem i den ledene rollen for kunsten slik at *mening* igjen kan tre i fokus. Dantos fortolkning av «mediets motstand» er at kunstverkets nye avdekning av sin egne materialitet tenderer over mot det *rent tinglige*, og at utforskningen av hva som opprettholder kunstobjektets (det estetiske objektets) status gradvis utleverer maleriet tilbake til tingene og deres «rene» ting-status. Modernismens vending ses av Danto som uttrykk for en vending «fra representasjon til malingen selv»⁸³ Modernismen er slik med på å avdekke kunstmediene for hva

⁸³ Danto, After the end of art 72

de alltid har vært: medier for abstraksjonen og for den konseptuelle hendelsen.

c) Fra mediespesifikk til ready-made

Selv om dette ikke er intendert fra Greenbergs side, ser vi at hans begrep om den mediespesifikke kunsten allerede et inneholder en konseptuell forståelse av den: nemlig i konseptet om det mediespesifikke som ren selvdefinisjon. Slik kan Greenbergs «materielle abstraksjon» så og si ses som en «lokal» variant av konseptkunsten. Danto skriver: «What Greenberg had done was to identify a certain local style of abstraction with the philosophical truth of art.»⁸⁴ Danto ser modernismens oppbrudd som et skritt på vei mot den «filosofiske sannheten om kunsten» eller den «globale abstraksjonen», der alle former for stilarter, kunstuttrykk og hendelser kan bli tatt opp i kunstbegrepet i vår konseptuelle forståelsen av den, og der ingenting lenger begrenser kunstens fremstilling.⁸⁵ Danto oppfatter den «globale abstraksjonen» og den post-estetiske kunsten som en nødvendig følge av den modernistiske kunstens abstraksjon, og som en naturlig respons på dens strenghet og avgrensning. Når en kunstart vender seg inn mot det mediespesifikke og det som avgrenser den enkelte kunstarten vil den også igangsette en prosess som leder kunstarten mot dens egen «avslutning». Dette kan forklares på følgende måte: Kunsten, slik den i modernismen insisterer på sin egenverdi, insisterer ved å avromantisere kunstverkets status som *kunstobjekt*. Artikulasjonen av egenretten, er samtidig en artikulasjon som tenderer mer mot de *ordinære objekter* (mere real things).⁸⁶

Mot slutten av den modernistiske perioden skulle den asketiske selvbegrensning på det artsspesifikke oppfattes av mange kunstnere som et krav det var vanskelig å møte, og det oppsto nye former for kunstuttrykk som ved å bevege seg på tvers av de ulike kunstartene utfordrer ideen om «artsrenhet». I kjølvannet av disse nye trekkene oppstår spørsmålet om på hvilken måte det mediespesifikke befester kunstens verdi. Hadde ikke dyrkningen av det mediespesifikke i grunnen gjort kunsten mer livsfjern, og måtte ikke livets mangfold igjen få finne sin vei inn i kunsten? En av dem som oppfattet modernistiske kunstens selvbegrensning som en tvangstrøye for kunsten var Duchamp, oppfinneren av *ready-maden*; et kunstprinsipp som tar oppgjør med det tradisjonelle *kunstverket* ved å basere seg på ferdig gjenstander som et utgangspunkt for å

⁸⁴ Danto, *After the end of art* s.14

⁸⁵ *Ibid* s.13

nærmest fasilitere en «kunsthendelse». Et kjent eksempel på dette er når Duchamp i 1915 utstiller en helt ordinær snøskuffe under tittelen «Forut for den brukne armen». Om ready-maden som oppfinnelse sier Duchamp selv at den er ment som et opprør mot det han kaller «retinakunsten». Slik Danto betrakter Ready-maden står denne som en naturlig følge av modernismens påbegynte selvavgrensning. Ready-maden representerer kunstobjektets totale avromantisering, og viser hvordan kunstobjektet ikke kan skilles fra andre objekter i kraft av det rent estetiske. Ready-maden er – slik Danto ser det – med på å manifestere sannheten om kunsten.

Jeg var inne på hvordan formoppgaven hos Kant innebar en oppgave knyttet til meddelbarhet og det å gi eksemplarisk uttrykk for forstandens og innbildningskraftens frie spill. Hvordan ivaretas denne oppgaven i og med ready-maden? Gesten bak Duchamps ready-made står i krass motsetning til tanken om det mediespesifikke og dets krav til formbearbeidelse, i og med at bearbeidelsen av materialet reduseres til et absolutt minimum. Beviser ikke Duchamp med sine ready-mades at kunstens formkrav, kravet om kunstens bestrebelse på å arbeide frem «estetisk skjønnhet» eller «kunstnerisk kvalitet» i et utvalgt materiale, er overflødig og ikke lenger en nødvendig betingelse for at vi skulle oppfatte noe som kunst?

På den ene siden kan Duchamps ready-made ses som et klart fingerpek mot en kunsttradisjon der kunsten har en nesten mytisk forankring i kunstneren. Men samtidig, uavhengig om vi betrakter Duchamps «ironiske gest» som vellykket eller ikke; er det ikke et poeng at publikum faktisk fatter interesse for den utstilte snøskuffa, ikke bare som en ironisk gest, men som et *ting-uttrykk*. Kunstkritikere som omfavnet Duchamps verk som kunst, skrev om hvordan Duchamp, ved å ta en ordinært objekt ut av sin hverdagslige sammenheng og plassere det i en ny kontekst, gjorde det mulig å betrakte et ordinært objekt på en nye måte. Fra å være en bruksgjenstand, så nettopp tingen nå ut til å anta et *tingspråk* eller et *ting-uttrykk* som folk lot seg fascinere av.

d) Dilemmaet mellom estetisk sensibilitet og konseptuell kompetanse

Dantos interesse i ready-maden, er spesielt farget av hans spørsmålet om vi har en nedfelt evne til å skille mellom kunst og ikke-kunst. Hendelsen som ifølge Danto roper på vår forklaring her, er hvordan vi er i stand til å forveksle et kunstverk med ordinære objekter.⁸⁷ Konklusjon Danto trekker om ready-maden, og pop-kunsten generelt, er at den lykkes med å vise noe om vår tids

⁸⁷ Se Danto, *Kunstverdenen* s. 19 i *Kunstens avslutning*, utgitt på Pax artes serie Oslo 2006

kunst-betingelser, nemlig at det ikke lenger kan finnes noen kriterier for kunsten som kan nedfelles i dens sanselige språk på en måte som gjør at vi kan skille den fra helt vanlige objekter.⁸⁸ Dette betyr også, slik Danto ser det, at konseptkunsten er kommet i forgrunnen for vår tids kunst, og at ferdigheter knyttet til det å beherske kunsten som «abstrakt objekt» for tenkning kommer i forgrunnen for den estetiske sensibiliteten. Dermed trekker i tvil om vi kan snakke om en *egenartet form* for kyndighet i forbindelse med den estetiske sensibiliteten. Når Danto reiser tvil til at en genuin «estetisk» bedømmelse ligger til grunn for bedømmelsen av kunstverket som kunst, ser vi også at det reises en tvil til om vi i det hele tatt kan snakke om noen særskilt estetisk *bedømmelsesevne* utover den hva den «rene» sansningen presterer.

Det Danto lykkes i å vise er at den rene definisjonen ikke kan fortelle oss *hva* vi skal se etter i kunsten. Men er dette grunnlag nok for å trekke den estetiske sensibilitetens betydning i møtet med kunsten i tvil? For så vidt som vi holder fast på Kants begrep om smak som refleksjonssmak, viser Duchamps ready-mades at en *ren* smaksdom er utilstrekkelig som et prinsipp for å artikulere kunstens «vesen». Men dermed har vi ikke bevist noe annet enn hva Kant selv skriver om smaken: at den er utgangspunkt for enhver mulig dom. Dermed avdekker Duchamp noe som synes å bekrefte Kants påstand om smaksdommen; nemlig at den er mulig ved enhver betraktning, forutsatt at vi møter den med «interesseløshetens interesse».

Så mye kan vi konkludere: Å bedømme noe *som* kunst, krever en fortrolighet som ikke er endelig *gitt*, hverken gjennom den estetiske sensibiliteten alene, eller i det samme vi lærer en definisjon av ordet «kunst». Men kan vi med sikkerhet slå fast at den estetiske sensibiliteten er utelukket her? Det jeg savner hos Danto er ivaretagelsen av en dialog og spenning mellom kunstens materialitet og tenkning om kunsten. Hvordan kan de forskjellige uttrykksformene, kunstmediene og kunstverkene åpne opp for måter som blikket kan innta det på, eller hvordan den enkelte musikk-komposisjon åpne opp for måter å lytte på? Problemet som melder seg når det ikke gjenstår noen muligheter for at *noe* av dialogen påbegynnes *i* kunstverket selv, er at meningen med ordet `dialog` forsvinner. En dialog som alltid får sin fulle regi, og som må konstrueres i forkant av betraktningen, er nettopp ingen dialog.

⁸⁸ Se Danto, *After the end of art* s. 92

e) Dantos kritikk av Kant

Danto omtaler Greenberg som «incontestably the foremost Kantian art critic of our time», og gir derfor uttrykk for at han ser Greenberg som en forvalter av Kants estetiske arv.⁸⁹ Dette har betydning for hvordan Danto oppfatter smaks kritikken hos Kant. Slik Danto ser det, utgår «det estetiske» på dato fordi smaken og den estetiske sensitiviteten ikke er i stand til å gi noen retning til kunstverket, noe som bunner i smakens manglende evne til å gjøre kvalitativt forskjell på kunstverk og «andre ting». I det følgende vil jeg forsøke å vise hvordan denne kritikken egentlig rammer Kant, men snarere Greenbergs forvaltning og videreføring av Kant.

Kant har utvilsomt gjort mye for å gi den estetiske *opplevelse*, eller *følelsen* en plass i estetikken, og mange som siden har villet fremheve det språklig uangripelige i kunsten har gjerne grepet til nettopp Kants *Kritikk av dømmekraften*, men det er på samme grunnlag at Kant også gjerne er blitt beskyldt for å mangle et *innholdsaspekt* i sin estetikk. Dette er en kritikk også Danto retter mot Kant. Han betrakter Kants kritikk som en estetikk som mangler et begrep om *innhold* eller «et konsept om *mening*».⁹⁰ Danto fører dette tilbake til det han oppfatter som et svakt moment i Kants distinksjon mellom det naturskjønne og det kunstskjønne, og han hevder at Kant ikke etablerer dette som noe virkelig skille.⁹¹ Danto sikter her til Kants sitat om at det naturskjønne må ligne kunsten, mens det kunstskjønne må ligne natur.

Selv om opplevelsen av det naturskjønne og det kunstskjønne er tett forbundet hos Kant, betyr ikke dette at Kant tildeler naturen og kunsten samme funksjon eller betydning. Riktignok er det for Kant et premiss at det kunstskjønne må ligne det naturskjønne (det kunstskjønne er bare skjønt i den grad det ligner natur. Slik får det naturskjønne en helt spesiell status også i overgangen til kunsten. Den har et metodisk (og innholdsmessig i følge Gadamer) fortrinn som kunsten må støtte seg på.⁹² Samtidig er det bare kunsten som kan *fullbyrde* smakens oppgave i forbindelse med dens meddelbarhets-krav. Vi skal nå se nærmere på dette. Hos Kant så vi at smaken ble betraktet som et eget prinsipp for dømmekraften. Smaken skulle gi en vei inn i dommen ved å sette omverdenen i tale, forut for begrep. Dette innebar for Kant at en hvilken som helst gjenstand *i prinsippet* kunne bli gjenstand for en smaksdom. Når det allikevel ikke er tilfellet at smaken gjør seg *synlig* overalt skyldes dette at ikke alle gjenstander eller

⁸⁹ Se Danto, *After the end of art* s. 84

⁹⁰ Se Danto *The Abuse of Beauty* s. 67

⁹¹ Se Danto *The Abuse of Beauty* s. 63

⁹² Se Gadamer, *Sannhet og metode* s. 77

omstendigheter er like egnet for å gjøre oss *oppmerksomme* på smaken. Det naturskjønnes funksjon i denne sammenheng var følgende: I møte med naturen kan vi av og til påtreffte en *ubestemthet* eller noe *fremmedartet*. Noe i dens frihet eller hensiktsløshet fremprovoserer et holdningsforandring der vi *kjenner* på smaken, eller en hensiktsløs hensiktsmessighet ved det naturskjønne. Det er denne holdningsforandringen i møte med det naturskjønne som for Kant blir paradigmatisk for det kunsts skjønne. Det naturskjønne igangsetter hva vi med et begrep lånt fra Husserl kunne kalle *epoché* – et midlertidig brudd med en vanemessig holdning – som lar oss ta i øyesyn noe vi ellers ikke er oppmerksomme på.⁹³ Om vår umiddelbare intellektuelle interesse i det skjønne skriver Kant at vi ikke bare lar oss bevege av naturproduktets form, men også dets *nærvær*.⁹⁴ Den midlertidige dispensasjon fra en bestemt begrepslig bestemmelse, gjør oss oppmerksomme på at tingen lar seg begripe forut for begrep – dvs. at den betraktede gjenstanden er noe *for meg*, eller *for oss*, allerede ved sitt blotte nærvær eller «presens». Bevissthet om smaken krever at vi *kjenner* på følelsenes spill, men samtidig er smakens naturlige tilskyndelse en tilskyndelse som er vendt utover mot tingens *nærvær*. Dette er det naturskjønnes metodiske fortrinn.

Flere filosofer har gått ut mot Kants uttrykk om «den interesseløse interesse» for det de her oppfatter som et uttrykk for puritaneren Kant. Danto siterer Kant på at «enhver interesse ødelegger smakens interesse» og hevder at smaken hos Kant bare bedømmer opp mot et velbehag «*an sich*».⁹⁵ Slik jeg fremstilte Kant så vi at den «interesseløse interesse» ikke opererer uten enhver interesse for erfaringens gjenstand, men oppfatter de *private* betingelsene og interessene – (slik som preferanser i sansesmak etc.) – som å stå i veien for den interessen som retter seg mot gjenstands «nærvær» *for oss*. Slik er den «interesseløse interessen» ikke retningsløs. Snarere er interessen her rettet mot det helt spesielle imperativet som den frie skjønnheten trigger. Dette er et imperativ som forlanger, ønsker eller håper at du vil være i stand til å høre det samme som meg. Hva slags imperativ er dette? *Det* er et spørsmål jeg oppfatter som svært sentralt, og jeg vil forsøke å ta det opp igjen senere i oppgaven i forbindelse med Cavell og Wittgenstein.

Vi så for Kant at kunstneren måtte etterligne naturens *teknikk* for å påkalle samme

⁹³ Se også J.M. Bernstein i *The fate of Art* s. 25. Bernstein skriver: "The (...) aesthetic disinterestedness requires only the temporal 'bracketing' or deferral of sensuous interests and not their wholesale abandonment."

⁹⁴ Se KdU §42

⁹⁵ Se Danto, *After the end of art* s.82

oppmerksomhets- eller holdningsskift som det naturskjønne. Geniets evne ligger nettopp i evnen til å spontant kunne oppta denne «naturens måte» i sin produksjon og slik etterligne det naturskjønnes «hensiktsløse hensiktsmessighet» for oss. Samtidig er geniets bestrebelse på kunsten ikke bare en bestrebelse på naturens teknikk, men en bestrebelse på *et poesis*. Geniet må – ut fra det naturskjønne og dens stoff – bestrebe seg på å skape en annen *natur*, noe åndfullt.⁹⁶ Kanst skriver at det nettopp er ånden som i kunsten gir materialene *liv*. Altså er det i kunsten ikke nok å erfare det skjønne som et rent uttrykk for vår egen smak. Vi engasjerer her i en bestemt meddelelsesproblematikk og forholder oss til kunsten som en «eksemplarisk» formidling av subjektivitet. Gir ikke *det* nettopp noen nye retningslinjer for hvilken betydning det kunstskjønne har for oss? Kant gir oss en videre ledetråd når han skriver om geniets evne:

«[Genialitet består i å] finne ideer til et gitt begrep, og på den annen side å finne *uttrykk* som gjør det mulig å meddele andre den subjektive sinnsstemning som ledsager begrep. *Det sistnevnte talentet er egentlig det man kaller ånd*. For å uttrykke en uutsigelige tilstanden i sinnet som følger av en viss forestilling, og gjøre den allment meddelbar – enten uttrykket er språklig, figurativt eller plastisk – kreves det en evne til å oppfatte innbilningskraftens flyktige spill og forene dette i et begrep (som nettopp derfor er originalt og samtidig avdekker en ny regel som ikke hadde latt seg avlede fra noen forutgående prinsipper eller eksempler) som lar seg meddele uten reglenes tvang.»⁹⁷

Den frie skjønnhetens relevans for *innholdet* i kunsten, ligger for Kant nettopp i den motstand den yter mot tanken, samtidig som den frembringer en egen hensiktsmessighet der sider ved subjektiviteten som til vanlig er skjult formidles og gjøres synlig i det *ytre*. Geniet søker i kunsten – ved innbilningskraftens hjelp å «gå ut over erfaringens grenser og på en fullstendig måte anskueliggjøre det som naturen ikke gir noe eksempel på».⁹⁸ Det dreier seg om å gi liv til mange uutsigelige ideer. Det er dette subjektets indre liv i det ytre, som for Kant står sentralt i kunstens fremstilling. Å få i stand spillet mellom innbilningskraft og forstand, er en oppgave som kunstneren må oppnå gjennom formen, siden det er i formen at noe har tilhold som gir uttrykk for et universelt subjekt. Dette prinsippet av et indre liv i det ytre –danner for Kant videre utgangspunkt for de «estetiske ideene», der formen ikke bare «bedømmes estetisk», men også *betraktes*. Mens vi i møte med det naturskjønne feller smaksdommer, og retter fokuset mot tingens *presens*, benytter geniet seg i kunsten av hvordan tingens presens «stemmer sinner til

⁹⁶ Kant, KdU, §49, s.194

⁹⁷ Ibid §49, s. 198, min uthevelse.

⁹⁸ Ibid §49.

idéer» og dermed gir spire til nye betydnings- og meningssammenhenger. En estetisk idé forutsetter ikke det totale fravær av begrep, men et fravær av det bestemt begrepets tvang. Begrepene må så og si «holdes i tømme». Men hva skjer så med denne dimensjonen av noe indre i det ytre, dersom subjektets bearbeiding av kunstens materialer ikke lenger er et krav vi stiller til kunsten?

Hos Greenberg så vi hvordan smakens aprioriske rolle blir omgjort til ideen om en «kunst for kunstens skyld», og for Greenberg kan det ikke være snakk om noe ytterligere prinsipp eller oppgave som skal utfylle smaken i kunststartens formoppgave. Et slikt prinsipp ville bryte med tanken om det mediespesifikke som «selvdefinisjon». Selv om det kunsts kjønne og det naturskjønne riktignok er intimforbundet hos Kant, er derimot lite som hos Kant tyder på at smaken alene utgjør et tilstrekkelig prinsipp for å skjelne «skjønn kunst» som *kunst*. Smakens potensial i forbindelse med kunsten handler derfor ikke om dens mulighet for å sette kriteriene for hvordan kunsten skal se ut, men angår dens særskilt formidlingspotensial – et formidlingspotensial som også er med på å gi retning til kunstens *oppgave*.

Cavells tilnærming til modernismen

a) Problematisering av Greenbergs «rene formalisme» og «materielle abstraksjon».

Vi har sett hvordan Danto oppfatter den «globale abstraksjonen» og den post-estetiske kunsten som en nødvendig følge av den modernistiske kunstens abstraksjon og som en naturlig respons på dens strenghet og avgrensning. Danto viste at ideen om renhet i seg selv ikke kan gi retning til noen *spesifikk formoppgave* i kunsten. At Greenberg unnlater å gå inn i spørsmålet hvordan det mediespesifikke kan opptas i en kritisk sensitivitet eller sensibilitet som ikke utelukkende er *definert av* det mediespesifikke, gjør det vanskelig å se hvordan han kan skille mellom det han oppfatter som den radikale selvkritikkens *midler* og det han anser som den modernistiske kunstens *innhold*. Der *flathet* selv er blitt det poenget som maleriet dømmes etter, står lite annet enn det dogmatiske regelsett tilbake av det mediespesifikkes verdi. Dermed er noe i Greenbergs behandling av det mediespesifikke som selv med på å foregripe Dantos oppløsning av det mediespesifikkes betydning. For Danto er poenget at vi ikke *kan* skille på grunnlag av noe perseptuelt, men at den monokrome billedkunsten er beslektet med ready-maden. Det dreier seg om en forskjell mellom «lokal» og «global» abstraksjon.

Vi så at Danto oppfattet den modernistiske kunsten som et radikalt brudd med tradisjonen.

Spørsmålet er om det kan finnes en annen inngang til å betrakte den modernistiske kunstens vending mot det mediespesifikke. Her skal vi se nærmere på Stanley Cavell og hans oppfatning av den modernistiske kunstens vending. Stanley Cavell skriver:

“What looks like `braking with tradition` in the succession of art is not really that; or is that only as a result not as a motive: the unheard of appearance of the modern in art is an effort not to break, but to keep faith with tradition. It is perhaps fully true of Pop Art that it’s motive is to break with the tradition of painting and sculpture; and the result is not that the tradition is broken, but that these works are irrelevant to the tradition.”⁹⁹

b) En annen lesning av mediets motstand

Vi skal nå se oss om etter er en annen måte å oppfatte “mediets motstand” enn som grunnlag for den *rene* abstraksjonen. Også hos med Kant finner vi et uttrykk for motstand i kunstens materialer i den forstand at kunsten og dens «formålsløse formålstjenlighet» utøver motstand mot den bestemmende dømmekraftens *forholdsmåte*. Ved å yte en slik motstand åpner kunsten opp for at noe kan *vis*e seg for blikket og gi retning for blikkets søken etter *støtte*. Ut fra denne tankegangen kan vi også se modernismens avgrensning og vending mot det mediespesifikke på et annet grunnlag enn hva Greenberg gjør når han ser denne vendingen som uttrykk for en ren selvdefinisjon. Merleau-Ponty har med et sitat som er treffende for vår sammenheng skrevet om hvordan det modernistiske maleriet yter en form for motstand mot blikket ved å «knuse fruktfatet» for på den måten å trenge inn til det som er maleriet store spørsmål om hvordan omrissene tegner seg for blikket. Merleau-Ponty skriver:

«Cezanne vet allerede det kubismen gjentar etter ham: at den ytre formen, hylsteret, er sekundær, avledet, at det ikke er den som gjør at en ting tar form, at man må bryte dette rom-skallet, knuse fruktfatet – og istedenfor male – hva? Kuber, sfærer, koner slik han engang sa? Rene former, med samme soliditet som det man kan definere ut fra en indre strukturlov, og som i fellesskap, som omriss eller snitt, lar tingen komme til syne mellom seg som et ansikt i sivskogen? (...) Det er for fargens skyld at man må sprengte formen-overflaten, (...) det dreier seg om fargedimensjonen som av seg selv og for seg selv skaper identiteter, forskjeller, en materialitet, et noe... Likevel finnes det så langt fra noen oppskrift på det synlige, fargen alene er det like lite som rommet.»¹⁰⁰

⁹⁹ Cavell: *Must we mean what we say?* s. 206

¹⁰⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Øyet og Ånden* s.58-59 norsk utgave utgitt på pax artes-serier 2000

Greenberg skrev om avantgardens interesse for musikken musikken:

«Det var imidlertid først da avantgardens interesse for musikken førte dem til å betrakte musikk som en kunstnerisk *metode* og ikke en form for effekt, at avantgarden fant det de lette etter. Det skjedde først da man oppdaget at musikkens fortrinn i hovedsak besto i at den var en «abstrakt» kunstform, «den rene formens kunst.(...)Musikkens effekter er vesentlig sett effekter av ren form».¹⁰¹

I Greenbergs omtale av musikkerfaringen som effekt av «ren form», savner jeg en utdyping og forklaring av hvordan vi skal forstå «ren form», og «effekt av ren form». For hva *er* form i musikk? Til et slikt spørsmål kunne vi reagere med å gi et svar bestående av en rekke *eksempler* på f.eks. forskjellige «storformer» som *solokonsert, sonate, dansesuite* osv., eller vi kunne gi navn på en rekke «småformer» som *rondo*, eller danseformene *gigue, allamande* og *menuett*. Skulle vi videre bli spurt om hva f.eks. en sonatesatsform er, kunne vi f.eks. gi et svar i retning av at sonatesatsformen som regel består av en eksposisjon, en gjennomføringsdel, en coda, en reprise og en avslutning - og at den karakteriseres av måten satsen behandler, bearbeider og bygger opp sine tema og temagrupper, i et spenningsforhold mellom «hovedtema» og «sidetema» og deres svært forskjelligartede karakterer.

Eksempelene som ble gitt i besvarelsen av spørsmålet om form overfor, er helt uten tvil «spesifikke» til musikken som kunstart, og inneholdt begreper fra musikkens svært rikholdige og omfattende fagterminologi. Men i hvilken forstand gir disse eksemplene et «formalt» svar, og vil en som inntar et formalistisk standpunkt til musikken kunne si seg tilfreds med våre eksempler? Spørsmålet lar seg også stille på denne måten: har vi gjennom disse eksemplene gitt svar på hva form i musikk er, *i og for seg*? Gir vi svarene overfor til en som ikke er inne i musikkens svært spesialiserte vokabular, vil hvert av dem kreve en videre utdypning med forklaringer av de nevnte formenes egenartede oppbygning, karakter, opphav og muligheter. Vi måtte prøve å si noe mer om sonatesatsformens ulike deler, og spille av musikkeksempler osv. Et spørsmål som formalismen ikke ser ut til å favne, er spørsmålet om hva det er som gir f.eks. sonatesatsformen betydning *som* form. Hvordan skal vi fra et rent formalistisk ståsted gå frem for å besvare dette? Er det å vektlegge spenningsforholdet mellom hoved- og sidetema i sonatesatsformen en ren «formalistisk» besvarelse? Vi skal se at Cavell har en helt annen tilnærming til det estetiske formbegrepet enn Greenberg, om hvor tanken som kommer til uttrykk hos Cavell er at

¹⁰¹ Se Greenberg. Mot en ny Laokoon , s.51-52 i Den modernistiske kunsten

formbegrepet ikke kan forstås som «ren fom», men behøver en *friksjon*.

For at en kunstkritikk skulle være så tro mot materialene som mulig, mente Greenberg at kritikkens vokabular måtte renses for vilkårligheter og begreper som ikke hørte til det spesifikke erfaringsområdet.¹⁰² Etter min mening skaper kravet om en slik «rensing» av vokabularet tvil om en musikkritikk vil kunne benytte seg av begreper som f.eks. «spenningsforhold», «forskjelligartet» osv. Hvilket språk skal den formale kritikken finne for å beskrive formen på *formalt* vis? Vil Greenberg kunne si at musikkens spenning skapes av at de to temaenes kontrasterende *karakterer*, og vil den *rene* formalismen kunne forklare hvordan vi oppfatter at spenningen mellom to forskjelligartede temaer er betydningsfull *som spenning*? Det ser ut som og Greenberg her er henvist tilbake til psykologiserende forklaringer for hvordan spenningen er en effekt av hvordan musikken virker på oss. Slik vil det på den ene siden opereres med et de rent, musikteknisk vokabular – på den andre siden med psykologistiske forklaringer som skal si oss noe om formens «effekt», eller «virkning» på oss.

Imidlertid finnes det en helt annen innfallsvinkel til å besvare hvordan noe har mening som spenning, mening som kontrast, mening som form etc. På spørsmålet om hva det er som skaper spenning i et bestemt musikkstykke kunne jeg f.eks. svare: «det er som om melodilinjen i bratsjen kjemper mot de andre unisone strykerne i dette partiet – de andre stemmene står steilt imot», eller «det er som om klarinetten ikke får snakke ferdig her – den avbrytes hele tiden av fagottens påståelige basslinje», eller «det er så befriende når sidetemaet setter inn her – som om alle sorgene i hovedtemaet er glemt». Hva har jeg beskrevet her: musikken, eller en «indre» effekt som musikken har på meg?

Vi kan i hvert fall fastslå at denne og lignende beskrivelser av hva vi hører i musikken, beveger seg utover det rent musikktekniske vokabularet. Men har vi av den grunn vært «utro» mot det mediespesifikke i musikken og mot musikkens unike egenart som kunstart? Greenberg overser noe vesentlig i sin formaning om å «rense» kunstartens vokabular, nemlig at mange folk nettopp snakker om musikk på den måten som jeg her gjorde. Fortjener ikke dette poenget oppmerksomhet når vi vil forsøke å klargjøre musikkens egenart? Må vi ikke forsøke å nyansere begrepet om kunstens materialitet? Dette er spørsmål som alle bringer oss videre over til det siste kapittelet i denne avhandlingen der vi skal undersøke hva det vil si at kunsten er et «grammatisk objekt». Stanley Cavell skriver som følger:

¹⁰² Greenberg, Mot en ny Laokoon. s.52 i Den modernistiske kunsten

“The idea of medium is not simply that of a physical material, but of a material-in-certain-characteristic-applications. Whether or not there is anything to be called, and any good purpose in calling anything “the medium of music”, there certainly are things to be called various media of music, namely the various ways in which various sources of sound (from and for the voice, the several instruments, the body, on different occasions) have characteristically been applied: the media are, for example, plain song, work song, the march, the fugue, the aria, dance forms, sonata form. It is the existence or discovery of such strains of convention that have made possible musical expression – presumably the role a medium was to serve. In music, the “form” is the medium.”¹⁰³

Vi merker oss at Cavell ikke omtaler det mediespesifikke som noe entydig gitt, men viser hvordan formbegrep alltid må forstås ut fra en henvisning til våre mer konkrete anvendelser av ordet. Videre retter Cavell et nytt fokus mot domsgrunnlaget. Det er den fortsatte mulighet til å felle dom, vår tilbøyelighet til å felle dommene; «er kunst», «er musikk», «er skulptur», uten at noen det som kan gi sikkerhet for disse dommene, som for Cavell fortjener vår oppmerksomhet. Problemet, skriver Cavell, er ikke så mye at vi mangler denne sikre grunnen:

«The problem is that I am, so to speak, stucked with the knowledge that this is sculpture in the same sense that any object is. The problem is that I now longer know what sculpture is, why I call *any* object, the most central or traditional, a piece of sculpture. How *can* objects made this way elicit the experience I had thought confined to objects made so differently? And that this is a matter of experience is what needs constant attention»¹⁰⁴

Cavell beskriver her opplevelsen av å bli *slått* av en erfaring av det vi er *villige* til å kalle skulptur uten at vi dermed fullt ut kjenner rekkevidde av det vi her sier. Det slående i erfaringen, det opplevd paradoksale, er at vi er i stand til å stå overfor noe som gjør som nærmest gjør krav på betegnelsen, og som man anerkjenner som kunst, uten at det som kan garantere for riktigheten av denne anerkjennelsen er klart eller håndgripelig for oss. Som Danto tidligere, retter Cavell her et spesielt fokus på det momentet som har å gjøre med *aksept* av et kunstverk. Men mens Danto ser aksepten som resultat av noe vi har sluttet oss frem til, og at den beror på den teoretiske sfæren rundt kunstverket, er Cavell mer tilbakeholden med å definere hva det er aksepten endelig beror på. Det interessante i dette sitatet, er hvordan Cavell ordlegger seg når han omtaler kunnskap som noe han i dette tilfellet er «stucked» med. Å forbinde akseptmomentet med ordet «stucked», slik Cavell her gjør det, skaper et bilde som forstyrrer det vante bildet vi har av kunnskap – nemlig

¹⁰³ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* s.221

¹⁰⁴ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* s. 218

som et sluttunkt i en prosess vi kan gjøre gjennomiktig for oss selv. Mens Danto vektlegger at vi mangler kriterier for å dømme om kunsten, og at filosofien derfor må bestrebe seg på en teori som kan forklare hvordan kunsten er mulig på tross av denne mangelen, retter Cavell fokus på vi faktisk i en eller annen stand har slike kriterier.

Både Greenberg og Danto definerte på hver sine vis kunstverket som et abstrakt objekt. Greenbergs «rene formalisme», gjennom betoning av synet som «effekt av rene form», og Dantos betoning av konseptkunstens abstraksjoner later til å dele forutsetningen om en «synets likevekt», der alt som *er* for blikket *er* for blikket på samme vis. Det er dette bildet av det abstrakte objektet vi nå skal utfordre når vi nå beveger oss over til siste kapittel der vi i lys av Wittgenstein skal vie oss til undersøkelsen av kunstobjektet som et *grammatisk objekt*.

Kapittel 3.

Wittgenstein og den grammatiske undersøkelsen av estetisk erfaring

3.1 Introduksjon til Wittgenstein

a) Wittgensteins livsverdensbegrep

Hva har Wittgenstein å tilføye undersøkelsen om vårt begrep om kunsten, og om vår evne til å felle dommer om den? Et første utgangspunkt for Wittgenstein og måten han forholder seg til filosofien ligger i livsverdenens friksjonsgrunnlag. Wittgensteins forståelse av livsverden omfatter forståelsen av at vår grunnleggende måte å være i verden på er en der det ikke kan gis *full* dekning for at vi har anvendt ordet «riktig». Som vi skal se er dette allikevel noe annet enn å si at det *ikke gis dekning* for våre begreper. Hovedsaken er at filosofiens forsøk på «komme til bunns» i livsverdensforholdene, ikke kan innhente den uklarhet som hører til livsverdenens «bakkenivå». Det samme gjelder når vi forsøker å få full oversikt over kunstbegrepet. Det å befinne seg i en livsverden er å være grunnleggende i verden på en måte som ikke lar oss avdekke helheten som et vitensforhold; vi er henvist til det usikre og til den uklare «uorden» som livsunderlaget frembyr. Hva betyr dette for vår mulighet til å finne støtte for våre begreper? At livsverdenen ikke etablerer sikre vitensforhold betyr for det første at filosofiens ønske om å finne sikre posisjoner ikke kan innfris. For Wittgenstein er det nettopp dette som ligger til grunn for filosofiens impulser; et dyp-menneskelige ønske eller behov for å komme til klarhet der det hverdagslige synes uoversiktlig. Samtidig hviler det noe forrædersk i dette ønske om å komme til full klarhet – noe i oss vil ikke vedkjenne oss livsverdenen og den «grunn» vi står på. Filosofen i oss er ikke fornøyd med sitt «jordiske statsborgerskap». Cavell, som er svært influert av Wittgenstein i sin tilnærming til filosofien, skriver godt om hvilken selvkonfrontasjon vi må gjøre, skal vi kunne fri oss fra den «luftsyken» vi som filosofier synes å lide av. Han siterer Samuel Beckett: “You’re on earth, there’s no cure for that!”¹⁰⁵ I stede for å fornekte den jordiske tilhørigheten må filosofen, som Cavell skriver, lære seg å leve med et “tap” av klarhet og sikkerhet i sitt fundament.¹⁰⁶ Spørsmålet som gjenstår blir selvfølgelig hvordan kan vi best respondere på dette tapet, uten å gi oss fullstendig over til skeptisismen og til fortvilelse.

¹⁰⁵ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* Se Preface xx

¹⁰⁶ Ibid.

I innledningen til KdU husker vi hvordan Kant skrev om en tapt «lyst» ved naturens forståelighet; en lyst som «en gang» var tilstede, men som gradvis går tapt med vårt så og si «foreldede» forhold til verden. Mens denne lysten riktignok ligger «skjult» for oss i det daglige, mente Kant det skjønne i naturen og kunsten kunne rive oss ut av dvalen og vekke synet og hørselen på ny. Det skjønnes funksjon var blant annet å gi oss en påminnelse om et tidligere og førspråklig fellesgrunnlag for mening. Når Wittgenstein i en passasje av *Filosofiske undersøkelser* skriver om hvordan betydningsfulle *aspekter* holdes skjult for oss, er det nettopp med et ordvalg som danner viktige tilknytningspunkter til Kants sitat i KdU. Wittgenstein skriver:

«De aspektene ved tingene som er viktigst for oss, skjuler seg på grunn av sin enkelhet og hverdagslighet. (Man legger ikke merke til det – fordi man stadig har det foran øynene.) Mennesket blir slett ikke slått av de egentlige grunnlagene for sin søken. Det skulle da være at *dette* en gang har slått oss. – Og det vil si: Vi blir ikke slått av det mest slående og sterkeste av alt, når vi først ser det.»¹⁰⁷

Wittgenstein skriver altså – i likhet med Kant - om hvordan det hverdagslige skjuler noe av sin betydning for oss, *men ikke fordi den egentlig er tilsløret*. Snarere unnslipper det betydningsfulle «– fordi man stadig har det foran øynene.» Et spørsmål - viktig for vår sammenheng, er hvordan vår erkjennende måte å være i verden på forholder seg til den seende måte å være i verden på; det er et spørsmål om språket, mening, og grense for det meningsfylte; synet og hørselens rolle i vår måte å orientere oss i en meningshorisont, og mot et fellesskap som gjør mening mulig. Hos Kant så vi at anerkjennelse av subjektivitetens grense samtidig var et steg for å gjeninnhente subjektets meningshorisont i verden som den eneste mulige horisont for mening. Kants narrativ om en tapt lyst som må avdekkes på ny kan ses inn i denne sammenheng - det peker mot et grunnleggende livsverdensforhold *før* erkjennelsesforholdet kommer inn i bildet. At kunsten kommer inn som en påminnelse om dette «første» vitner om at Kant legger sansefellesskapet – slik vi beskrev det - til grunn for det språklige fellesskapet. Hva med Wittgenstein? Wittgensteins sitat gjentar ikke Kants narrativ, men deler et fellestrekk med Kant: vi trenger en påminnelse om det hverdagslige, eller det vi har foran øynene, for å se at det var her meningen befant seg hele tiden. At Wittgenstein her legger det *å se* til grunn – tyder mot at også han innsetter synet i en viktig rolle med hensyn til vårt meningsgrunnlag. Kan det hos Wittgenstein være snakk om et

¹⁰⁷ Ludwig Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §129

sansefellesskap – på lignende måte som hos Kant?

For Wittgenstein er gjenoppdagelsen eller tilbakevendingen til hverdagsspråket det viktigste steget for å gjeninnsette subjektet *i verden*. Samtidig er denne tilbakevendingen ikke mer omfattende enn vi kanskje skulle tro, for hverdagsspråket er selv med på å legge ut snarer for oss der vi kommer til misforståelser og ti forenklete bilder av språket som vår egen språklige grammatikk er med på å foranledige. Et slik forenklet bilde finner Wittgenstein i det han kaller det *augustinske språkbildet*. I sin åpning fra *Filosofiske undersøkelser* siterer Wittgenstein en passasje fra Augustins bekjennelser der dette bildet av språket kommer frem:

«(Når de andre (de voksne) nevnte et ord og like etterpå gjorde en bevegelse i retning av et eller annet, skjønte jeg at det ordet de sa, var navnet på den tingen de ville vise meg, og det husket jeg. (...) Når jeg således hadde hørt ordet gjentatt ofte i forskjellige setningsforbindelser og med hvert ord på sin plass, lærte jeg litt etter litt hva de betegnet.»¹⁰⁸

At språkets orden står ferdig og at verden tas opp i denne ordenen ved at tingene henvises til *sin plass* i språket; *det* er det augustinske bildet av språket. En sentral oppfatning som ligger til grunn for dette bildet, er at navn og substantiver fungerer som *veivisere* inn i språket. Når Wittgenstein åpner FU med denne passasjen fra Augustin, er det ikke rent pga. et ønske om å tilbakevise denne forestillingen, men fordi han også forsøker å vise oss bildets gjennomslagskraft - hvordan det eksisterer blant oss som en grunnleggende forestilling eller oppfatning av språkets natur og vesen. Så fengende er dette bildet, i følge Wittgenstein, at det hindrer oss i å *se* språket skikkelig. Den er del av den tåken som legger seg rundt språket og hindrer oss i å se det klart.¹⁰⁹ Mennesket har en naturlig hang til å søke etter noen klare holdepunkter som kan lette dets tilværelse; dette gjelder ikke noe mindre for vårt forhold til språket. Også bak filosofiens pretensjoner om klarhet ligger det en naturlig menneskelig hang til grunn, men hvordan mener Wittgenstein det forholder seg, når det ut fra pretensjonen om klarhet oppstår tåke? Skal vi gjøre en første innrømmelse i møte med livsverden og hvordan ting forholder seg der, må det være en innrømmelse en uendelig *mangfoldsrikdom*.

Tidlig i FU innfører Wittgenstein begrepet om «språkspill» for å «understreke at det å

¹⁰⁸ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §1

¹⁰⁹ *Ibid* §5

snakke et språk er en del av en aktivitet eller en livsform». ¹¹⁰ Når Wittgenstein sier at språket vårt består av en mengde slike «språkspill» siktes det for det første til at språket ikke bare består av én, men av mange typer kommunikative ytringsformer og handlemåter, og for det andre at språket ikke har ett, men mange «sentra». Isteden for å se språket som lokalisert liksom utenfor livet, slik at livet må tas opp og innordnes i språket og dets fullbyrdede logikk, må vi se språket som *i dannelse* i selve livsgrunnlaget – så og si på bakkenivå. «[Å] forestille for seg et språk betyr å forestille seg en livsform», skriver Wittgenstein. ¹¹¹ Sammenveving av språk og livsform hos Wittgenstein, og av tale og handling, gjør det også mulig å si noe om hva han legger i forståelsen av språket som «komplett.» Språket er først og fremst et levd språk, og det er i egenskap av å være «levende» at vårt språk er fullkomment; ikke fordi det uttrykker et sømløst system av samordnede regler. Går vi så over til språket, slik det ble presentert ved det augustinske bildet, ser vi at det i hovedsak sentrerer seg rundt en klasse ord: substantiver og navn, slik som «bord», «stol» «brød» etc. ¹¹² Forestillingen Wittgenstein avdekker i det Augustinske bildet er en forestilling om at vi har én type ord isteden for mange, og at våre substantiver og navn inngår i én type ordbruk der vi i virkeligheten har en mengde forskjellige *språkspill*. Fortsetter vi forestillingsrekken som vi her er ledet inn i, ser vi hvordan det skapes et bilde av at alle navn og substantiver benyttes for å *benevne* eller *representere* fenomener. Ordet blir løsrevet fra alle dets forskjellige forbindelser i språket, til å gjøre dette ene. Ordet «kopp» blir satt til å *svare* til alle kopper. Ordet «kunst» blir satt til å *svare* til alle kunstverk. Spørsmål Wittgenstein stiller er hva vil det si for et ord å *svare* til fenomenet på denne måten? Ser vi nøye på språket, hevder Wittgenstein, vi vil nettopp se at det ikke finnes noe som er felles for *alle* de enkelte tilfellene der vi anvender et ord, som f.eks. kunst. Vi vil ikke kunne finne et «noe» som kan forklare hvorfor vi benytter det samme ordet om de forskjellige fenomenene. Snarere, fortsetter Wittgenstein, må vi se at det som binder fenomenene sammen skyldes innbyrdes *slektskapsforbindelser* mellom de ulike anvendelsesområdene for ordet. ¹¹³ Her er vi inne på det fenomenet som Wittgenstein kaller *familielighet*. For å illustrere hvordan anvendelsesområdene for våre ord ikke tegnes opp gjennom ren representasjon, og at det er slektskapsforbindelsene

¹¹⁰ Ibid §23

¹¹¹ Ibid §19

¹¹² Ibid §1

¹¹³ Ibid §65

mellom anvendelsessammenhengene og ikke ordets *definerbare* vesen som gir våre ord deres «klang», benytter Wittgenstein ordet «spill» som eksempel:

«Prøv en gang å undersøke f.eks. de prosessene vi kaller `spill`. Jeg mener brettspill, kortspill, ballspill osv. Hva er det som er felles for dem? (...) Se f.eks. på brettspillene med de mangfoldige slektskapene sine. Og gå så over til kortspillene: Her finner du mange trekk som svarer til den første klassen, men det er også felles trekk som forsvinner og nye som viser seg. Når vi nå går over til ballspillene, vil mye felles fremdeles være bevart, men mye også gått tapt. – Er alle spillene `underholdende`? Sammenlign sjakk med mølle. Eller har de alle sammen vinnere og tapere og konkurranse mellom de spillende? Tenk på kabaler»¹¹⁴

Det er ikke vanskelig å se hvordan dette sitatet har overføringsverdi til kunsten. Vi kan godt utpeke forbindelseslinjer mellom renessansemaleriet og de tidlige modernistiske maleriene; det vil heller ikke være vanskelig å peke på likheter mellom Bachs preluder og fuger fra barokken og Sjostakovitsj preluder og fuger fra 1950/51; mange har også beskrevet likheter mellom det modernistiske maleriet og den modernistiske musikk – men hvordan ville det være mulig å finne dette *ene* som skulle forbinder alle disse fenomener sammen? Følger vi Wittgensteins oppfordring om å *se etter* finner vi nettopp ikke *dette ene*, men fine forgreninger mellom ulike kunstarter og praksiser som binder disse til hverandre gjennom slektskap.

b) Kunstverden og livsverden

Som vi så, gav Wittgenstein det hverdagslige en helt sentral posisjon med hensyn til avdekningen av de betydningsfulle aspektene ved kunsten og dens begrepet. Sett mot denne bakgrunnen vil en kunstfilosofi – dersom det finnes en måte å videreføre denne - være pliktig til å gå i nærkontakt med den estetiske grunnsituasjonen, og med den situasjonen der vi snakker om og forholder oss til noe estetisk. Men hva henstilles filosofien til å gjøre i møtet med denne situasjonen? I hvilken stilling er det Wittgenstein etterlater kunstfilosofien med tanke på dens ønske om å bringe oss *vesentlige* innsikter i kunsten? Hva kan dens bidrag være mht. til å avdekke kunstverdenens mening? Ën inngang til kunstfilosofien starter med spørsmålet: «hva er kunst»? Spørsmålet inngir oss med en forventning om at noe skal snart klargjøres med hensyn til begrepets *allmenne* betydning. Går vi til den estetiske grunnsituasjonen ser vi snart hvordan denne oppgaven fortoner seg problematisk: kompleksitet i situasjonen; mangfoldet av kunstneriske uttrykksformer og

¹¹⁴ Ibid §66

stilarter, synes å kreve en tilsvarende kompleksitet i det teoretiske grunnlag som skal gjøre rede for det allmenne ved vårt begrep.

På 1950-tallet feiet en «vind» av wittgensteiniansk innflytelse feiet inn over den angloamerikanske estetikken. Særlig ble Wittgensteins begrep om *familielighet* her tatt opp og videreført i den anti-essensialistisk orientering i kunstfilosofien som sto særlig sterkt på denne tiden.¹¹⁵ Når Danto i *Modalities of history* går inn i spørsmålet om hvordan kunstverdenen forholder seg til livsverdenen er det nettopp i opposisjon til denne anti-essensialismen i kunsten, at Danto skriver følgende:

«The extreme heterogeneity of the term *artwork's* extension, especially in modern times, has at times formed the basis of the denial that the class of artworks has a defining set of attributes, and hence the affirmation, commonplace when I began my investigations into the philosophy of art, that art must, like games, be at best a family-resemblance class”¹¹⁶

Vi så hvordan Danto anerkjente *heterogeniteten* i livsverdenen – i dette forholdt også seg i høyeste grad til livsgrunnlaget som et forpliktende utgangspunkt for filosofien. At Danto forholder seg til denne forpliktelsen på en annen måte enn Wittgenstein ser vi når han skriver: «My contribution was that a definition must now be found which was not only consistent with the radical disjunctiveness of the class of artworks, but even explained how that disjunctiveness was possible”¹¹⁷ Vi så hvordan Greenberg mente at kunststartene var i stand til å «kapsle inn» sitt vesen gjennom det mediespesifikke. Deretter viste Danto hvordan det ligger noe problematisk i denne innkapslingen – kunsten synes nettopp ikke å la seg fange inn, eller avgrenses gjennom den «selvdefinisjonsakt» som Greenberg her holdt for sentral. Danto løste problemet med den klare grensen ved å oppløse kunstens avgrensning. Ved å etablere et nytt «nivå» av definisjon i en tid der kunstverkenes mangfoldighet gir seg til kjenne i livssituasjonen unngår Danto Greenbergs hermetiske lukning av kunstverdenen, og skaper samtidig en mer kompleks basis for abstraksjon enn når Greenberg - på den basis av det mediespesifikke - definerer kunstens vesen gjennom dens renhet. Samtidig er Dantos tilnærming til kunsten ikke egentlig et oppgjør med den essensialistiske tankegangen, noe Danto også fullt ut erkjenner. Han skriver: «[L]ike all

¹¹⁵ Se Terry Diffey” i essayet *Wittgenstein, Anti-essentialism and the Definition of Art* s.37 I

«Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy», Redigert av B.Lewis, Ashgate Publishing Company 2004.

¹¹⁶ Arthur Danto: *After the end of art*. s 194

¹¹⁷ Ibid.

definitions, mine (...) was entirely essentialist. By 'essentialist' I mean that it set out to be a definition through necessary and sufficient conditions, in the canonical philosophic manner"¹¹⁸

Ved å la sin kunstfilosofi basere seg på en form "konseptuell essensialisme", ser vi Danto gjøre en «tvist» i forhold til Greenbergs "materielle essensialisme».

Tatt i betraktning av at Danto videreutvikler og fortolker Hegels «tese» om «kunstens avslutning», kan det kanskje virke overraskende at Danto forsvarer at filosofien fortsatt har en plass i møte med kunsten, men for Dantos del sier «kunstens avslutning» først og fremst noe om at kunsten har nådd det punkt i historien der den «lokale» definisjonen av kunstens vesen har vist seg usann i et historisk perspektiv. Dantos tese om «kunstens ende» er nettopp ikke en tese som avslutter kunsten i betydning av å oppløse dens mening og verdi i en livsverden, men en tese som forsøker å si noe om kunstfilosofiens forhold til livsverdenens mangfold. Teorien om «kunstverdenen» er derfor ingen ren institusjonell teori, men en teori som forsøker å gjeninnsette livsverdenen i kunstbegrepet, og som beveger seg i motsatt retning av å avgrense kunsterfaringen til øyeblikkets hendelse. "Without the form of life in which (...) [works of art] has a meaning, in which works are made for their aesthetic qualities, our relationship to aesthetics is so external that one can seriously wonder what the point and purpose of such art can be."¹¹⁹ I ekko av Wittgenstein skriver Danto videre: "To imagine a work of art is to imagine a form of life in which it plays a role"¹²⁰.

Når Danto videre forsvarer sitt «bidrag» til filosofien - sin definisjonsmessige «tvist»; gjennom et «høyere nivå» av definisjon - skjer dette nettopp med en henvisning til livsverdenen. For kunsten å ha en naturlig plass i livsformen, innebærer - i følge Danto - at det allerede finnes «et komplekst system av mening» som den tar del i; følgelig må filosofien også kunne spille en rolle med hensyn til det å kunne henlede vår oppmerksomhet på dette komplekse systemet.¹²¹ Det er nettopp til livsformens "komplekse system av mening» vi nå skal vende oss når vi skal gå nærmere inn på Wittgensteins begreper om «språkspill», «grammatikk» og det som er blitt kalt hans bruksteori om mening. Kanskje vil dette kunne bringe oss videre med hensyn til det «kyndighetsdilemmaet» som vi så utspille seg i forrige kapittel: Dilemmaet mellom den såkalte

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Ibid s.203

¹²⁰ Ibid s.202, Danto anvender her Wittgensteins sitat om språkets forhold til livsformen, men forandrer det en tanke for å gjøre et poeng om kunstens forhold til livsverdenen.

¹²¹ Ibid s.203

«estetisk sensibiliteten» og det «å mestre» i forbindelse med den konseptuelle kunsten.

c) Wittgensteins bruksteori om mening (språkspilletts plass i en livsform)

Når Wittgenstein snakket om slektskap mellom fenomener gikk han samtidig vekk fra forestillingen om at ordenes *vesen* lar seg beskrive i form av en fellesnevner for alle de fenomener som vi kaller kunst. Hvordan skal vi på grunnlag av dette konkludere om den sanne oppgaven for kunstfilosofien? Her kunne et svar være: Når fellesnevneren for alle de tilfeller der vi anvender ordet «kunst» forsvinner, vil filosofiens studieobjekt oppløses og den meningsfylte oppgaven forsvinne fra filosofien. Det eneste som gjenstår for den er aktiviteten med å «demonstrere dens meningsløshet»¹²². Det er slik Danto konkluderer på Wittgensteins vegne. Han ser i *Filosofiske undersøkelser* en filosofi «i oppløsning», og et verk som forsøker å stenge dørene til filosofien bak seg.

Nå finnes det imidlertid de som sporer en litt annen misjon i *Filosofiske undersøkelser*; særlig har Wittgensteins hverdagsspråks-appell inspirert mange til å gjennomføre en «vending» i filosofien. Vi så at Wittgenstein gikk vekk fra tanken om at kunsten kan beskrives i form av et «definerende sett attributter» - og at han derfor reiste tvil om at vi kan belyse kunstbegrepets vesen gjennom definisjoner som angir en fellesnevner for alle de tilfellene der vi anvender ordet «kunst». Betyr dette at at Wittgenstein må avskrive definisjonen som et nyttig eller veiledende hjelpemiddel, og innebærer det at teorier ikke kan være nyttige eller effektive, eller at de er ute av stand til å fremme noe *vesentlig*?

På bakgrunn av Wittgensteins bemerkning om familielikheter er det lett å få inntrykk av at Wittgenstein har en *nominalistisk* tilnærming til språket. Avvisningen av at det finnes mentale «prototyper» som sikrer våre uttrykk en mening synes å falle sammen med nominalismens avvisning av det abstrakte objektet som det egentlige grunnlag for mening. Wittgenstein skriver: «Vi analyserer ikke et fenomen (...), men et begrep (...), og altså anvendelsen av et ord. Det kan således se ut som om det er nominalisme vi bedriver»¹²³ (383) Og allikevel – om den grammatiske undersøkelsen kunne *se ut* som en form for nominalisme, og selv om det kunne *se ut* som at den grammatiske undersøkelsen beveger seg bort fra ethvert *vesensgrunnlag* i språket, er dette ikke riktig. For Wittgenstein mener at også det nominalistiske språksynet er preget av det

¹²² Danto: *After the end of art* s. 34

¹²³ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser*, §383

augustinske språkbildet. «Nominalister begår den feilen at de tolker alle ord som *navn*, og at de altså ikke virkelig beskriver deres anvendelse, men så og si bare skriver ut en anvisning på en slik beskrivelse»¹²⁴

Vi så Wittgenstein avdekke at det knytter seg noen sterke `myter` til språket vårt: *En slik myte er at mening kommer til i språket på grunnlag av benevnelse, og at språklig mening gis som mentale representasjoner i form av «bilder» eller forestillinger. En annen myte er knyttet til en idé om hva det er som gjør språket komplett, og henger sammen med bildet av språket som et logisk-operativt system, med kraft til å utføre «interne» operasjoner i sitt selvdrevne maskineri. Går vi igjen til kunsten ser hvordan denne myten er beslektet med en forestillingen som ofte oppstår i møtet med de musikalske og estetiske formuniversene – synet på at alle disse formene er av ett slag. Dersom vi godtar at begge disse forestillingene er «myter» – hvordan skal vi da gå frem for å få øye på hvordan språkspillene våre «bærer» mening?*

Det er viktig å se Wittgensteins poeng om ordenes familielikheter i sammenheng med hans *bruksteori* om mening – denne henstiller oss til å dreie det filosofiske spørsmålet fra å spørre om av hva ting, begreper eller fenomener dypest sett *er* eller står for, til å spørre hvordan og i hvilke sammenhenger vi *braker* ord som kunst. etc.¹²⁵ Begrepsforståelsen vår må myntes på observasjoner, slik at vi kan lære oss å *se* hvordan ordene våre faktisk benyttes. I denne oppfordringen ligger det mer *enn* en oppfordring om å klargjøre hva vi *legger* i våre begreper; den *grammatiske undersøkelsen* – studiet av hva vi sier, og under hvilke sammenhenger og omstendigheter – skal også *vis*e noe angående det som er felles. Som Wittgenstein skriver: «Vesenet er uttrykt i grammatikken»¹²⁶

Hva Wittgenstein viser med utsagnet om familielikheter er for det første at noe er *kontingent* i språket vårt. Dette er en oppdagelsen som kan være med på å utløse «filosofisk bekymring» - og en engstelse forbundet med spørsmålet om hvordan vi skal kunne *rettferdiggjøre* våre utsagn. Det finnes grunner til å ta denne engstelsen alvorlig. Følger vi Cavells lesning av Wittgenstein er det ikke Wittgensteins siktemål å gjendrive skeptisismen i form av endelige *beviser*; ved å anerkjenne *det reelle* i filosofiens bekymring, bevarer Wittgenstein snarere noe av skeptikerens stemme.¹²⁷ I kjernen av filosofiens bekymring kan vi

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §370

¹²⁶ Ibid §370 og 371

¹²⁷ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* S.61-62

spore en usikkerhet knyttet til meddelelse og kommunikasjon. For dersom *nødvendighet* bak mine ikke kan føres til bake til en mening som mine ord *svarer til*: Hvordan kan jeg da vite at jeg anvender ordet «kunst» på en meningsfylt måte? Og dersom måten jeg bruker ordet `kunst` ikke *tilstrekkelig* kan gjøres rede for ved hjelp av teori – hvordan kan jeg da *vite* at jeg med ordet kunst *snakker* om det samme som deg? Går vi til Wittgenstein her, vil vi nettopp få til svar at vi *ikke kan vite* at vi snakker om det samme. Når Wittgenstein besvarer skeptisismen, er det ikke altså ikke ved å avvise usikkerheten som skeptisismen springer ut av. Det er skeptisismens overgivelse til det meningsløse Wittgenstein avviser. Den forhastede slutning som den filosofiske menings-skeptisismen gjør er denne: Vi erkjenner at vi ikke kan trekke klare grenser for undersøkelsen; dermed finnes det heller ingenting å undersøke. Det forhastede i denne slutningen er noe Wittgenstein viser gjennom et illustrerende eksempel. Han spør: «Er et uskarpt fotografi overhodet bilde av et menneske?»¹²⁸ Et ledene oppfølgingsspørsmål i denne sammenheng er: ville vi i det heletatt stille spørsmålsteget ved at det uskarpe fotografiet var et bilde av et menneske? Wittgenstein spør:

«Hvis jeg kommer med beskrivelsen: «Bakken var fullstendig dekket av planter», - vil du da si at jeg ikke vet hva jeg snakker om, før jeg kan gi deg en definisjon på plante?

En tegning og ordene «Omtrent slik så bakken ut» ville f.eks. være en forklaring av hva jeg mener.»¹²⁹

I sin lesning av Wittgenstein understreker Cavell altså at Wittgenstein ikke tilbakeviser skeptisismen; Cavell vil snarere ha oss til å få øye på et poeng han ser gjennomsyre *Filosofiske undersøkelser*, nemlig at tvilen ikke er i stand til å oppnå samme meningskontinuitet som den kontinuitet av mening som avdekkes i den erfarte verden.¹³⁰ En annen måte å si dette på, er at verden trenger seg på tvileren med større kraft, enn tvilen trenger seg på ham. Dette er ikke ensbetydende med at tvilen er uten kraft. Tvilen uttrykker også noe ved vårt grunnleggende forhold til verden, og den sier noe om en grunnleggende usikkerhet i vårt forhold til den. Tvilen erkjenner muligheten for å «miste grepet» med omverdenen, den erkjenner det utilgjengelige, det ikke kontrollerbare og den berører også en erfaring med våre medmennesker. Skeptikerens tvil er med andre ord ikke grunnløs. Men det gjelder for den tvil som filosofien retter mot eksistensen av

¹²⁸ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §71

¹²⁹ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §70

¹³⁰ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* S.61

verden, at tvilen ikke er i stand til å utviske den soliditet som finnes i det meningsfelleskapet og den samstemthet mellom oss som avdekkes i livsverdenen.

Jeg snakket om at Wittgenstein avdekket en kontingens i språkspillet. At noe er kontingent, innebærer riktignok at vi ikke vil kunne legge et *opprinnelig* eksempel til grunn for en hele vår anvendelsesmetode. Når det er sagt, betyr dette imidlertid ikke at eksempler er fånyttede, eller at de ikke kan lære oss noe mht. ordenes anvendelse. Tvert om; eksemplene spiller i vår livsform en helt sentral funksjon. Å si noe om at språkspillet og dets måte å tilrettelegge for mening er vilkårlig, er å si at grunnleggende forhold som utgjør «bakkenivået» i vår livsverden – at de forhold som gir retning til en livsform – kunne ha vært annerledes.¹³¹ Saken er at vi ikke kan komme unna det tilfeldige og det vilkårlige i språket vårt. Spørsmålet vi da må stille er om dette egentlig forhindrer oss fra å finne fotfeste. At saker og omstendigheter kunne ha forholdt seg annerledes på en grunnleggende måte, behøver ikke bety at jeg ikke har gode grunner til å handle som jeg gjør i visse omstendigheter eller at meningsfylte ordforbindelser knyttes rent tilfeldig. Kanskje må vi se etter om vi misforstår noe i forholdet mellom den nødvendige og det vilkårlige – og om vi muligens opptrekker denne grensen for skarpt. En god analogi kan kanskje peke på hva jeg skal frem til her. Tenkt på den verktøykassen som Wittgenstein sammenlignet språket med.¹³² Her er det en sag, en hammer, en skrutrekker, en tang – og kunne vi kanskje ikke se for oss at det lå helt andre verktøy i verktøykassen? Og er det av den grunn *rent tilfeldig* at de fleste verktøykasser er fylt opp av hamre, spikre, skrutrekker og sag? Er det kanskje uten grunn at dette er de verktøyene vi benytter oss av?

3.2 Fra transcendentale til grammatisk undersøkelse

a) Slektskapet mellom Kant og Wittgenstein

Forstandens grense ble av Kant, som vi husker, trukket opp i KdrV med begrepet om «tingen i seg» (das Ding an sich). Denne grensen satt en ramme for det erfarbare. Tingens i seg viste til et absolutt uvisse - et område *utenfor* enhver mulig erfaring. Vi så en annen grensdragning tre sterkere i fokus i KdU. Kant fant at erfaringen med det skjønne rommer et meningssjikt som *ikke* lar seg direkte formidle. Selv om skjønnheten - følelsen og smakdommens spill – ikke lar seg meddele direkte gjennom bestemte begreper, lar den seg allikevel *vis* og kommuniseres indirekte

¹³¹ Arild Utaker: Wittgenstein og Foucault, Språk, grenser s.199 i Wittgenstein og den Europeiske filosofien

¹³² Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §11

til andre. Dette skjer enten i form av rene smaksdommer, i form av en smakskritikk, eller gjennom kunstens fremstilling av skjønne former og estetiske ideer. Slik synes en grense å kunne trekkes innenfor område av det meddelbare: mellom det som lar seg fremstille direkte ved bestemte begreper, og det som bare kan fremstilles indirekte.¹³³ Meningssjiktet som fremkommer gjennom den indirekte fremstilling, viste ikke bare til det indre følelsesrom, men fant tilhold i det ytre. Skjønnheten springer oss i øynene i det naturskjønne - der det skjønne ligger «åpent i dagen» - eller i kunstens fremstilling. Uten at det lar seg formidle gjennom bestemte begreper, er skjønnetens tilsynekomst allikevel ingen «blind anskuelse».

Om at Wittgenstein utviser et slektskap med Kant kan det være liten tvil. Når denne forbindelsen er blitt trukket frem i kommentarlitteraturen, er det ofte den tidligere Wittgenstein som blir satt i søkelyset. I *Tractatus* stiller Wittgenstein spørsmålet om språkets grense - om hvordan grensene for mening skal tegnes innenfor rammen av livsverdenen eller det erfarbare - og om hva språket grenser opp mot. Den tidlige Wittgenstein ser språket som noe som trekker opp grenser for verdenserfaringen. Vi kan spore forbindelsen til Kants første kritikk: subjektets «mulighetsbetingelser» for erkjennelse – i Wittgensteins tilfelle språket – setter grenser for mening og for det vi kan erkjenne, eller som Kant ville ha sagt: for «verden for oss». Videre deler Kant og Wittgenstein den «kritiske» innfallsvinkelen til filosofien. Det dreier seg om en undersøkelse - hos Kant – av fakultetene og hvordan disse avgrensar «områder» for teoretisk og praktisk fornuft, for moral og viten, og hos Wittgenstein; om språkets grense.¹³⁴

I *Tractatus* skriver Wittgenstein også gjentatte ganger, som blant annet påpekt av Espen Dahl, om hvordan språkets grense oppvises som en grense mellom det som lar seg utsi, og det unevnelig eller uutsigelig. Det *estetiske* plasseres i området for det som ikke lar seg utsi; det som vi må tie om fordi det ikke har noen klar mening. Dette betyr imidlertid ikke at det uklare og

¹³³ Det skjer også en annen interressant grensedragnig i KdU som jeg ikke har gått videre inn på i denne avhandlingen, men som kort kan nevnes. Dette er den grensen som opptrer mellom det skjønne og det subline. Skillet mellom det skjønne og det sublike kunne være et interessant spor å følge med tanke på en utdypning av Kants forstandsbegrep – særlig fordi det subline representerer en slags *motstand* mot forstanden; en motstand som likefullt oppleves og utspilles *innenfor* området av mulig erfaring. At det ikke-fattbare slik spiller inn i det erfarbares område, tyder hen mot at Kants forstandbegrep i den tredje kritikken har en mindre klar ramme enn den som trekkes i den første kritikken. Interessant, med tanke på forstandbegrepet i KdU, er også det naturskjønnes evne til å opptre «som om det var gjort for forstanden» men allikevel, som «av en annen forstand en vår egen». Også her skjer det en oppmykning av forstandens grense hos Kant.

¹³⁴ Se P.M.S Hacker «The autonomy of humanistic understanding» s. 39 i Wittgenstein, *Theory and the Arts*

unevnelige ikke tilkjennes noen verdi hos Wittgenstein. Det siver stadig inn i livene våre fra et *verdiområde* så og si *utenfor* verden - noe transcendent som ikke kan dekkes gjennom fremstilling av fakta-forhold.¹³⁵ Oppsummert: grensen i *Tractatus* er den mellom det som er meningsbærende i språket og det som ikke lar seg utsi i språket, men som har *verdi*.

Hvordan trekkes grensene for mening i FU? Wittgenstein skriver her: «Bare i et språk kan jeg mene noe med noe».¹³⁶ Selv om det dermed kunne synes som om Wittgenstein også her avviser mening utenfor det som lar seg utsi i språket, skal vi også huske hvordan Wittgenstein i *Filosofiske undersøkelser* radikalt har endret oppfatning av språkets «natur» eller «vesen».

FU nærmer seg tematikken rundt språket, grenser og mening fra et hold enn *Tractatus*. Muligheten for å trekke opp klare grenser for mening ble tatt i spørsmål gjennom behandling av familielikheter. Grensene viste seg nettopp uskarpe her. Mens *Tractatus* trekker opp skillet mellom det som kan utsies i språk (det meningsfylte), og det som ikke lar seg utsi (det verdifulle), stiller *Filosofiske undersøkelser* spørsmål ved om mening i det hele tatt *kan utsies*. Utsigelsens akt – trylleakten der språket så og si *utfører* meningen – er en forestilling heftet til språket vårt. Beslektet er forestilling om at representasjonen er den eneste bærebjelke for mening i språket. *Filosofiske undersøkelser* utfordrer disse forestillingene, og utfordrer bildet av at mening består i språklige *representasjoner* av fakta-forhold i verden. Men hvis mening ikke kommer til gjennom representasjon; hvordan kan vi da si at noe er meningsbærende i språket, eller i kunsten for den saks skyld?

På samme måte som vi i tilfellet med den «tidlige» Kant (*Kritikk av den rene fornuft*) og den «tidlige» Wittgenstein (*Tractatus*) kan finne likheter med hensyn til deres tematisering av fakultetenes eller språkets grenser, som grenser for den mulige erfarbare Kant og erkjennbare verden; finner vi hos den sene Wittgenstein – som hos den sene Kant – at grensene for mening blir gjort mer uklare eller udefinerbare.

På hvilken måte er det at den grammatiske undersøkelsen kan ses som relevant i forbindelse med Kant og det transcendentalfilosofiske prosjektet? Hva ligger det i at en undersøkelse er grammatisk? Dette skal jeg forsøke å konkretisere nærmere når jeg snart vil følge Wittgenstein i hans tilnærming til de estetiske språkspillene, men først vil jeg forsøke å si noe om rammen for slike grammatiske undersøkelser på et litt mer generelt plan. Når Wittgenstein

¹³⁵ Se Espen Dahl: *Lær deg grammatikken til ordet Gud – Wittgenstein og den dialektiske teologi*, s.171 i *Wittgenstein og den europeiske filosofien*.

¹³⁶ Se Wittgenstein, *Filosofiske undersøkelser*, tillegget til §38.

understreker at grammatikken tilhører språkspillene; at alle språkspill har sin unike grammatikk, settes fokuset på den hverdagslige språkbruken og hvordan vi faktisk ytrer oss i ulike livssituasjoner og sammenhenger. I dette ligger det et oppgjør med metafysikken, men Wittgenstein vil med fokus på hverdagsspråket også si noe om rammene for hva den «analytiske» eller innsiktssøkende holdning kan foreta seg i undersøkelsen.

I forbindelse med språkets grammatikk snakker Wittgenstein både om en *overflategrammatikk* og en *dybdegrammatikk*.¹³⁷ Vi har en mengde overflatestrukturer; gjenkjennelige språkmønstre, dagligdagse og vanlige ordforbindelser. Vi har det vi gjenkjenner som fullstendige og ufullstendige setninger i forskjellige kontekster, vi kan snakke om setningssubjekt og setningsobjekt. Alt dette er del av det vi kunne kalle språkets «økonomi» - noe som er med på å bidra til at språket får en gjenkjennelig overflate. Når vi fort kan ledes til å trå feil i undersøkelsen av språket, har dette en sammenheng med overflateøkonomien. Overflategrammatikken skaper et inntrykk av at alle de vidt forskjellige funksjoner og roller som våre ord og uttrykk kan spille i språket vårt, så og si inngår i et sømløst system eller en homogen enhet. Vi lar oss rett og slett forhekse av språkets midler. Vi må huske at setningene bare utgjør en «overflate» i språket vårt, men det er samtidig viktig at vi må styre klar av den «filosofiske fristelsen» til å tenke at setningene våre bare utgjør den del av bevissthetens «isberg» som befinner seg over vann, og at dybdegrammatikken – for å holde oss i det samme metaforiske landskapet - må spores *under* vannflaten. Med dybdegrammatikken henspiller Wittgenstein nemlig ikke på det «indre skjulte rommet», der de mentale operasjoner utføres. Så hva da med Wittgensteins dybdegrammatikk? Hva vil Wittgenstein frem til når han sier at språket har dybde og hvor kan den lokaliseres? Med «dybde» er mulig å si at Wittgenstein sikter til alt det som er med på å gi erfaringen «volum»; vi snakker her om livets mulighets- og tidshorisonter, det ytre handlingsrommet og kroppens tilstedeværelse i en erfaringssituasjonen, forløpet i våre ulike handlinger og bakgrunnen som gjør umiddelbare væremåter og tilskyndelser forståelige i et lengre perspektiv.

I kommentarlitteraturen til FU er det blitt skrevet mye om Wittgensteins såkalte avvisning av førstepersonsperspektivet. Hva innebærer dette for en eventuell undersøkelse av den «estetiske sensibiliteten»? Kant betraktet smaken som en grunnleggende subjektiv evne, og i møte med Kants smakskritikk påtreffer vi også et vokabular som inneholder en mengde betegnelser for

¹³⁷ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser*, §664

«indre tilstander» så som den rene «følelsen av lyst», «sansefølelser», «forestillinger», «samstemthet» osv. Wittgenstein uttrykker en generell skepsis mot hvordan filosofien tradisjonelt behandler dette subjektivitetsvokabularet. Slik jeg ser det, og som jeg vil gi nærmere belegg for i det følgende, gjøres subjektivitetsperspektivet ikke av den grunn *irrelevant* hos Wittgenstein. Problemet med filosofiens tradisjonelle behandling av ord som «forestilling», «opplevelse» og «sanseintrykk» slik Wittgenstein ser det, er at den tar ordene ut at de sammenhenger der de har sin dagligdagse og naturlige mening for oss. På den måten oppstår det forvirring når filosofien stiller seg spørsmål om hva forestillinger, sanseintrykk eller opplevelser er *i og for seg*. En forvirring, kunne vi si, med hensyn til *stedet* i språket. Vi vet ikke lenger hvilke anledningen eller omstendigheten som gjør at våre utsagn kan etterprøves ved videre handlinger, oppfølgingsspørsmål etc. I tilknytning til Kant så vi f.eks. hvilke problemer som oppsto så snart vi rettet oss mot en ren undersøkelsen av samspillet mellom de aprioriske evnene qua evner. Problemet med den filosofiske språkbrukens «ånd» er at den karakteristisk påberoper seg å være hevet over ethvert gjenkjennelig «sted» i språket. I dette kronisk ubestemte terrenget mangler ordene våre skikkelig «gnidningsmotstand». Det samme skjer når den filosofiske estetikken spør seg om hva det skjønne er «i og for seg», om hva kunst «er», eller hva det *egentlig* vil si å gjøre en estetisk erfaring. Wittgenstein skriver: «Når filosofien bruker et ord – «viten», «væren», «gjenstand», «jeg», «setning», «navn» - og forsøker å gripe tingenes *vesen*, må man bestandig spørre seg: Bli ordet noensinne virkelig brukt slik i språket, der det hører hjemme?»¹³⁸ Det viktige i grammatikkens perspektivforskyvning er at den søker seg ut i det åpne: «Avgjørende for undersøkelsen vår er (...) [at vi] vil *forstå* noe som allerede ligger åpenbart fremfor oss. For det er *det* vi i en eller annen forstand ikke later til å skjønne»¹³⁹ Når vil skal se at den grammatiske undersøkelsen gjør en perspektivforflytning fra det å beskrive indre opplevelser mot det å søke «kjensgjerninger», og mot å vise til språkspillet – slik dette spilles - og dets synlige «trekk», blir våre ytringer og handlinger tatt som et første utgangspunkt for å avdekke og utdype subjektiviteten. På spørsmålet om hvordan den grammatiske undersøkelsens studier skal gå frem, er det første svaret vi kan gi at den må gå bort fra den tradisjonelle *analysen* av utsagnsformer, til en mer voluminøs studie av språkspillet og dets *trekk* og handlinger, slik disse faktisk *ytrer* seg og kommer til syne i livsformen.

¹³⁸ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §116

¹³⁹ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §89

Hvordan kan det å beskrive språkspillet *trekk* ha sammenheng med Kants transcendentale prosjekt der det var snakk om å finne frem til et forutsetningsgrunnlag for det å kunne felle dommer? I den grammatiske undersøkelsens innstilling ligger det en anerkjennelse av det problematiske ved det å skulle utforske erfaringsuavhengige *førsteprinsipper* for viten, bevissthet, dom og erkjennelse. I stedet retter den grammatiske undersøkelsen seg mot våre *kriterier* for mening, viten og forståelse slik disse påtreffes i erfaringen. Om det her allikevel er snakk om en slags *førstebetingelser* i betydning av bærende betingelser skal undersøkes i det følgende. Slik språkbegrepet hos Wittgenstein var en samlebetegnelse for alle mulige former for kommunikative handlinger, sier grammatikkbegrepet noe om alt det som danner bærebjelker for språkspillene og om som derfor *muliggjør* mening. Dette anknytningspunktet mellom Kants transcendentale logikk og Wittgensteins tilnærming til de hverdagslige er også påpekt av Cavell.¹⁴⁰ Han siteres også Wittgensteins passasje fra *Filosofiske undersøkelser* der Wittgenstein skriver:

«Vår undersøkelse retter seg (...) ikke mot *fenomenene*, men, kunne man si, mot fenomenenes `muligheter`. Vi besinner oss med andre ord på *den form utsagn* som vi fremsetter om fenomenene. (...) Derfor er vår undersøkelse grammatisk. Og den virker oppklarende på problemet vårt fordi den rydder misforståelser av veien»¹⁴¹

b) Grammatisk undersøkelse av estetiske dommer

I gjenopptakelsen av spørsmålet om den estetiske sensibiliteten skal vi igjen - for et øyeblikk - vende oss mot smaksdommen slik denne ble beskrevet hos Kant. Hos ham så vi at smaksdommens betydning på et vis var *todelt*. For det *første* tilkjente Kant denne dommen en umiddelbar betydning for subjektet – i smakens frie *spill* mellom innbilningskraften og forstanden. Betydningen her lå ikke utelukkende i subjektets refleksjon over spillets iverksettelse (og i refleksjonen over følelsen), men også i subjektets overgivelse til spillets spontanitet, til det «førindividuelle» og «interesseløse» momentet i spillet, der smaksdommen oppviste en grunnleggende interesse for det som ligger foran øynene på oss. Vi så også at det som utgjorde «støtten» for smaksdommen – det som spillet var rettet mot – var av ikke-representasjonell karakter. Dvs. at det som viste seg meningsantydende i det frie spillet ikke var underlagt identitetstenkningens bestemmende domshandling, men hadde karakter av å «vise seg»

¹⁴⁰ Se Stanley Cavell *Must we mean what we say*, Preface to updated edition xx.

¹⁴¹ Se Wittgenstein *Filosofiske undersøkelser* §90. Jeg siterer her den norske utgaven av *Filosofiske undersøkelser* og gjengir et lengre sittat enn Cavell.

uavhengig av forutliggende bestemmelser om hva gjenstanden skulle være eller «forestille». For det *andre* viste Kant til en *utvidet* betydning av smaksdommen der smaksevnen dannet grunnlag for den videre oppgaven med å «fremstille regler»; enten i form av kunst, en vitenskap om smaken, eller i form av en smakskritikk. Der det først i forbindelse med den rene smaksdommen dreiet som om å få øye på en spontantilskyndelse eller en umiddelbar hengivelse i spillet, ser vi i forbindelse med smakens utvidede betydning at dreier seg om en oppgave forbundet med *meddelbarhet* eller fremstilling.

Hvilke rolle blir «skjønnhet», «estetiske dommer» og «sensibilitet» tildelt hos den sene Wittgenstein? *Filosofiske undersøkelser* gir oss få svar i dette henseende. Ordene estetisk, kunst og skjønnhet blir bare leilighetsvis nevnt i Wittgensteins fragmenter, og gjerne da i de mer kryptiske av Wittgensteins passasjer. For å finne noe annet å støtte oss på skal vi derfor se kort på noen av eksempler fra Amroses og Moore's referater over Wittgensteins berømte forelesninger over emnet estetikk som Kjell S. Johannessen har trukket frem i artikkelen Wittgenstein og det estetiske feltet. Vi har sett hvordan Wittgenstein sjelden skuffer med hensyn til det å vise og fremstille gjennom eksempler. Hans anvendelse av eksempler er så utstrakt at det kan være fristende å snakke om at han benytter eksemplet som et metodisk utgangspunkt. Også i møte med «estetikkens felt» kan Wittgensteins eksempler være med på å gi oss viktig innsyn i hans forståelse av emnet. Johannessen siterer følgende eksempel fra Ambroses referat over Wittgensteins 1933-forelesning, der Wittgenstein skal ha sagt følgende:

Odet «skjønn» benyttes om tusen forskjellige ting. Et ansikts skjønnhet er forskjellig fra skjønnheten til blomster og dyr. At man spiller totalt forskjellige spill fremgår at den forskjellen som kommer til syne i diskusjonen av hver enkelt av dem.¹⁴²

At han unnlater generelle spørsmål, og bruken av et eksempel som skjerper oss inn mot erfaringsgrunnlaget, er karakteristisk for Wittgensteins filosofiske form. Dette er for det første en måte å *kontekstualisere* smaksspørsmålet på. Skal vi snakke om den estetiske dommens *sensibilitet*, kan vi ikke lukke sensitiviteten for dommens kontekst ute fra den. Hva det vil si å omtale noe som skjønt må ses på bakgrunn av de forskjellige sammenhenger der vi snakker om det skjønnne. Tanken om at smaksdommen representerer en apriorisk evne tåkelegger

¹⁴² Ambroses referat til 1933-forelesningen, sitert etter Johannessen s. 121 i artikkelen Wittgenstein og det estetiske feltet, i Nordisk estetisk tidsskrift 20-21 (2000)

skjønnhetens *grammatikk*. Vi så Kant skille mellom rene og urene tilfeller av smaksdommer og mellom tilfeller av å bedømme fri og vedhengende skjønnhet. Det sistnevnte skillet hos Kant gikk kort sagt ut på at vi kunne skille mellom tilfeller der det skjønnne var knyttet til forestillingen om hva gjenstanden er, og tilfeller der det skjønnne ikke lot seg knytte til noen slik forestilling, men ble knyttet opp mot subjektet og «formens formålsløse formålstjenlighet» for forstanden. Tilfellene der smaksdommen var uren, eller knyttet opp mot en forestilling, ble av Kant karakterisert som tilfeller av *vedhengende* skjønnhet. Her ble det frie spillet «innskrenket» av et konsept, eller av et begrep om tingens formål. Leter vi etter eksempler på fri skjønnhet kan vi bevege oss over i det naturskjønnes sfære, der en roses skjønnhet og skjønnheten ved en solnedgang vitner om betydning løst fra en klar formålstankegang.

Er det et lignende skille Wittgenstein når han sier at et ansikts skjønnhet er forskjellig fra blomstenes skjønnhet? Johannessen har i sammenheng med overstående sitat kommentert at vi i en tradisjonell tilnærming kan oppfatte som et implisitt skille mellom det naturskjønne og det kunsts skjønne hos Wittgenstein, men poengterer at hovedsaken i sitatet trolig er å formidle hvordan forskjellige type objekter gjør krav på å drøftes på egne premisser.¹⁴³ Her kan vi spørre om eksemplet overfor dermed illustrerer at den estetiske dommen må ses i sammenheng med *forestillingen* om hva en gjenstand er? Nå skal vi ikke glemme Wittgensteins forsøk på å løsne opp i det augustinske språkbildet i *Filosofiske undersøkelser*. Når Wittgenstein henleder vår oppmerksomhet mot *konteksten* for smaksdommen - mot at det spilles flere forskjellige språkspill her – vil jeg for det første minne om at den skjønnne «gjenstand» ikke er et empirisk, men et *grammatisk* objekt. Hvordan en gjenstand og dens betydning er «gitt» for oss, kan dermed ikke bringes tilbake på noen entydig modell. Inndelingen i ulike typer gjenstander må forstås som en grammatisk inndeling. Johannessen trekker også frem Wittgensteins åpningsreplikk i 1933-forelesningen, der Wittgenstein skal ha startet med å si at den tradisjonelle estetikkens studieobjekt er «svært omfattende og fullstendig misforstått».¹⁴⁴ Slik jeg leser det er dette et utsagn som er med på å bringe bevissthet om hvordan filosofien tradisjonelt har underkjent det estetiske språkspillet grammatikk, med store konsekvenser for hvordan den filosofiske estetikken har utviklet sitt vokabular. Johannessen påpeker også hvordan Wittgenstein her er ute

¹⁴³ Se Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 121

¹⁴⁴ Kjell S. Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 120

etter å trekke det virkelige språkspillet frem for på den måten å avdekke den tradisjonelle estetikkens «parodiske» forenklinger.¹⁴⁵ Igjen passer det å minne om det Wittgenstein sier når han i *Filosofiske undersøkelser* skriver at den er grammatikken som forteller oss hvilken form for gjenstand noe er.¹⁴⁶ Som et grammatisk objekt er den skjønne gjenstands betydning vevet inn i den estetisk-grammatiske «grunnsituasjonen»: inn våre *handlingsmønstre*; i hva vi sier, hva vi gjør. Den grammatiske undersøkelsen starter ikke med å spørre hva slags type objekter vi har å gjøre med i kunsten - i og for seg - men betrakter hvordan vi *responderer* på kunstverker, hvordan vi behandler dem, hvordan vi snakker om dem og hvilke trekk vi følger i det estetiske språkspillet.

c) Studier av det estetiske språkspillet trekk

Vi så tidligere at Greenbergs måte å tenke autonomi på tok sitt utgangspunkt i at praksisformene selv måtte få definere sine egne kriterier og at kunstartene selv måtte få sette sin egen uttrykksstandard. Både Greenberg og Wittgenstein oppfordrer på hver sine måter til en praksisnærhet i tenkningen. En viktig forskjellen ligger allikevel i hvordan Greenberg og Wittgenstein behandler forholdet mellom praksisens «vesen» og dens «grenser».

Hvor mye av den grammatiske konteksten legges åpent i dagen for oss ut fra våre dommer om det skjønne? I hvilken utstrekning benytter vi ordet «skjønn» i den estetiske grunnsituasjonen? Fra notatene som finnes til Wittgensteins forelesninger over estetikk går det frem at han ikke la så stor vekt på skjønnhetsbegrepet, rett og slett fordi ord som «skjønn», «fin», «vakker» etc. sjeldent forekommer i samtaler over det estetiske.¹⁴⁷ Er dette et uttrykk for at Wittgenstein rangerer diskusjonen over den estetiske sensibiliteten? Wittgensteins hovedgrunn for å nedtone skjønnhetsbegrepets rolle i estetikken skyldes nok først og fremst at det er andre talemåter som forekommer hyppigere og som derfor fortjener vår oppmerksomhet i de estetiske språkspillene, slik Kjell S. Johannessen også påpeker.¹⁴⁸ For å illustrere ytterligere siterer Johannessen et notat fra Moores forelesningsreferat over 1933-forelesningen:

¹⁴⁵ Kjell S. Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 122.

¹⁴⁶ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §373.

¹⁴⁷ Kjell S. Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 122.

¹⁴⁸ Kjell S. Johannessen: *Wittgenstein og det estetiske feltet*, s. 122.

«(H)an sa at selve ordet «skjønn» knapt blir bruk i estetiske kontroverser: at vi er mer tilbøyelige til å bruke ord som «riktig», f.eks. i «Det ser ennå ikke helt riktig ut», eller når vi sier om et forlag til akkompagnement til en sang «Dette passer ikke; det er feil».¹⁴⁹

Et lignende sitat kan vi også finne i Filosofiske undersøkelser der Wittgenstein trekker frem hvordan «estetiske» samtaler eller diskurser ofte er dreiet rundt det å kartlegge eller fremheve estetiske *nyanser*:

«Om en fin estetisk nyanse er det *mangt* å si – det er viktig. Den første ytringen kan selvsagt være: `Dette ordet passer, *det* passer ikke` - eller noe lignende. Men så kan man også *drøfte* alle de vidt forgrenede sammenhengene som hvert enkelt ord knytter. Det er nettopp *ikke* gjort med denne første bedømmelsen»¹⁵⁰

I forbindelse Moore-eksempelet som han trekker frem i sin artikkel, gjør Johannessen en viktig påpekning av at et kyndighetsaspekt kommer inn i de estetiske diskursene for Wittgenstein. «Strengt tatt er det bare de som mangler estetisk kyndighet og derfor ikke kan uttrykke seg skikkelig, som benytter seg av den slags type utsagn som for Kant var det eneste viktige i estetikken, nemlig utsagt av typen `Denne er skjønn`.»¹⁵¹ Også i det eksemplet jeg har hentet fra *Filosofiske undersøkelser* går det klart frem at det dreier seg om en form for kyndighet eller kompetanse i de estetiske språkspillene. I det siste eksempelet skiller Wittgenstein også klart mellom førstetilskyndelsen «dette passer» etc., og den *videre drøftingen*, utdypingen eller begrunnelsen av de estetiske nyansene og deres «vidt forgrenede sammenhenger». Vi merker oss at Wittgenstein legger vekt på hvordan den kompetente språkbruker i forbindelse med de estetiske språkspill gjerne lar seg engasjere i en utstrakt estetisk samtale over estetiske nyanser. Den spontane førstetilskyndelsen «passer/passet ikke» utgjør slik bare er en *begynnelse* i det estetiske språkspillet, og den kyndige eller kompetente vil kunne tilføre samtalen mye utover denne førstebemerkningen.

Kant skrev at vi stopper ørene igjen for smakskritikerens *argumenter*, men er ikke sannheten den at stiller oss rede til å ta våre estetiske ytringsformer i forsvar; dvs, at vi forsøker å gi dekke for disse ytringene? Wittgenstein belyser hvordan former for begrunnelser faktisk *blir*

¹⁴⁹ Moores referat fra 1933-forelesningen, sitert etter Johannessen, *Wittgenstein og det estetiske feltet* s.123.

¹⁵⁰ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser*, del 2. s.249

¹⁵¹ Johannessen, *Wittgenstein og det estetiske feltet* s.122.

gitt i forbindelse med de estetiske språkspillene. Å kunne *begrunne* det man ser eller hører for de andre som deltar i den estetiske diskusjonen; å kunne si noe om hvorfor *denne* linjen, dette musikalske temaet, denne musikalske overgangen er vakker, eller å kunne si noe om spillet mellom sidde fargene er vakkert/estetisk interessant, hører med til det vi regner som *ferdigheter* i det estetiske språkspillet. Vi kan også si at det hører med til å ha utviklet en «sans» for det estetiske språkspillet særegne grammatikk. Men hva gjør vi når vi gir grunner for at noe passer sammen, hva er interessen vår her? Hva slags kyndighet eller kompetanse siktes det til når Wittgenstein skriver om hvordan vi drøfter «vidt forgrenede sammenhenger»? Jeg vil understreke at det hverken er opplagt at Wittgenstein regner det første trekket i det estetiske språkspillet for uvesentlig, eller at Kant – slik Johannessen synes å hevde – utelukker et videre kyndighetsaspekt i sin behandling av estetiske diskurser og deres betydning for oss i forbindelse med kunsten.

Jeg viste hvordan Kant gir smaken eller den estetiske sensibiliteten en *utvidet betydning* i forbindelse med kunsten, ved at denne retter en spesiell oppgave til vår evne til «*allmenn meddelbarhet av en følelse*». Selv om Kant skriver om hvordan vi med stor skepsis lytter til smakskritikerens *argumenter*, og på den måten synes å «lukke» den estetiske diskursen for en videre utvikling, begrenser den estetiske dømmekraftens betydning seg ikke til dommen «Denne er skjønn» for Kant. Det viktige her er hvilken grammatisk betydning den rene smaksdommen får hos Kant, på grunnlag av at den er med på å antyde hvilken *holdning* som her legges til grunn i betraktningen. Dette utelukker allikevel ikke kyndighetsaspektet fra Kants estetikk. Snarere mener jeg vi kan se et klart uttrykk for et slikt kyndighetsmoment når Kant skriver følgende om den unge dikterens modningsprosess:

«Smaksdommen er (...) ikke basert på begreper. (...) Således lar en ung dikter, som er overbevist om at hans dikt er skjønt, seg ikke overtale av publikums dom eller sine venner til å forandre mening. Lytter han til dem, så skjer ikke dette fordi han nå dømmer annerledes, men fordi han i sitt begjær etter bifall – uansett om hele hans publikum (...) har dårlig smak – finner grunn til å innrette seg etter den utbredte feilvurderingen (selv når den motsier hans egen dom). *Først senere*, når hans dømmekraft er blitt ytterligere *skjerp* gjennom øvelse, tar han frivillig avstand fra sine tidligere dommer, på samme måte som han gjør med dommer som beror på fornuften.»¹⁵²

Selv om det estetiske sensibiliteten for Kant er en apriorisk evne tenker ikke Kant seg den som

¹⁵² Kant, KdU §31 s,159-160, min uthevelse.

ferdig gitt, på den måten at den ikke kan utvikles, skjerpes eller oppøves. Når Kant likevel står fast på betydningen av den rene smaksdommen, er Kants poeng først og fremst at vi kan ikke *overtales* i spørsmål om smak. Understrekingen ligger her i at smaken alltid må representere vår egen *evne*. Selv om denne evnen står åpen mot verden – slik vi ser når dikteren med tiden faktisk er i stand til å *bedømme* annerledes på grunnlag av tilegnelse gjennom øvelse – må dommen i ethvert enkelt tilfelle gi uttrykk for noe dypt *autentisk*. Går vi tilbake til det eksemplet der jeg skrev om middagsselskapet hos Inge og Anne husker vi hvordan Per fortvilte når Inge satte Haydn i LP-spilleren. Måten Inge reagerte på, var ved å nærmest å forsøke å trumfe igjennom sin egen smak ved å skru lyden opp til full styrke, noe som selvfølgelig ikke hjalp det minste mot Pers aversjon mot Paukeslagssymfonien. «[At] andre har likt en gjenstand, kan aldri ligge til grunn for en estetisk dom», skriver Kant.¹⁵³ Det nytter fint lite å skru opp volumknappen når vi vil formidle vår estetiske *innsikt*. Kant konkluderer: «Smaken krever kun autonomi. Å gjøre andres *dommer* til bestemmelsesgrunner for ens egne ville være heteronomi.»¹⁵⁴ Dette er på dette grunnlag Kant hevder at vi «stopper igjen ørene» for smakskritikeren og hans «argumenter». Samtidig skriver Kant i paragraf 34 at «kritikere kan og bør resonnerer slik at våre smaksdommer korrigeres og utvides».¹⁵⁵ Avslutningsvis i denne avhandlingen skal vi gå dypere inn spørsmålet om hvor rasjonalitetsmomentet ligger i smakskritikkens oppgave.

d) Avslutning. Drøfting av den estetiske diskusjonens rasjonalitet.

Vi ville neppe kunne oppnå en estetisk diskusjon om det ikke var for at noe i samtalen her sikter seg inn på enten enighet eller oppklaring, men hva slags form for uoverensstemmelser er det egentlig snakk om her, og hvilken oppklaring er det smakskritikkens oppgave sikter seg inn mot?

Når Wittgenstein oppfordrer oss til å betrakte språkspillene som fullkomne kan dette ses som et uttrykk for at det «estetisk-autonome» holdes i hevd. Selv om Wittgenstein ikke finner grunnlag for å kunne fastlegge autonomien til de estetiske språkspillene via et apriorisk *prinsipp*, hevdet jeg tidligere at den grammatiske undersøkelsen på ett vis viderefører noe av Kants transcendentale prosjekt. Dette kan ses i sammenheng med Wittgensteins skisseringen av språkspilletts sentrale *trekk*.

For Kant er det deduksjonen av smaksdommen som rettferdiggjør dens «rasjonalitet».

¹⁵³ Kant, KdU §33, 161

¹⁵⁴ Kant, KdU §32, 160

¹⁵⁵ Kant, KdU §34, 163

Som han skriver er det deduksjonens oppgave å søke garanti for en doms rettmessighet, der denne rettmessigheten er påkrevd¹⁵⁶ Påkrevet er deduksjonen i tilfellet smaksdommen i følge Kant fordi den fremsetter en fordring på vegne av oss alle ved at «[velbehaget] til én enkelt (...) fremsettes som regel for alle andre»¹⁵⁷ Fordringen her, slik Kant ser det, angår følelsen av lyst og ulyst. Den angår den følelse som tingen inngir oss med, når tingen – gjennom sin beskaffenhet – retter seg etter vår grunnleggende måte å oppfatte på.¹⁵⁸ Det er hvordan denne følelsen kan melde seg som gyldig for enhver det må søkes en begrunnelse for. Dommen som uttrykker et harmoniforhold, eller en følelse av samsvar mellom subjektet og dets omverden, må *visse seg* allment gyldig. Vårt spørsmål, som skal over i et grammatisk spor, og som derfor må stilles ut fra horisonten av hva språkspillet legger *åpent* for oss, lyder: er det virkelig slik at de estetiske fordringer *ytter* seg som fordringer om følelser og fornemmelser? Er *føl* det imperativet jeg uttaler, dersom jeg vil gjøre deg oppmerksom på noe jeg har festet blikket mitt ved? Måtte vi ikke - dersom vi skulle oppstille viktige imperativer i forbindelse med de estetiske språkspillene - inkludere imperativet: Se! Hvor ofte sier vi vel ikke, når vi lytter til musikk; *hør nå!* Og så kanskje ikke Per, når han la Mahler i LP-spillere, «nå skal dere få *høre...*» Et sted skriver Wittgenstein at det noen ganger er som om vi peker med synet og hørselen.¹⁵⁹ Dersom det ligger en fordring i dette, hvordan kan så hørsels- og synsfordringer forstås, og hva vil det si å rettferdiggjøre dem på et allment grunnlag?

Når Kant ville rettferdiggjøre smaksdommens gyldighet startet han for det første med å fastlegge noe med hensyn til smaksdommens logiske status eller «særegenheter», slik dette fremkommer ved studiet av dens kjennetegn og i sammenligning med de «objektive dommers form».¹⁶⁰ Den første av de to særegenheter Kant oppnevner er at smaksdommen fastslår en allmenngyldighet *a priori*. Den andre er at smaksdommen er nødvendig. Disse særegenhetene kommer Kant frem gjennom at smaksdommens domslogikk utviser følgende:

- 1: smaksdommen felles *som om* den var en objektiv dom
- 2: smaksdommen forblir grunnleggende subjektiv

¹⁵⁶ Kant, KdU §31, 157

¹⁵⁷ Kant, KdU §31

¹⁵⁸ Kant, KdU §32

¹⁵⁹ Se Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §669

¹⁶⁰ Kant, KdU §32, s.158-159

Kant kom frem til at vi i en smaksdom hverken har behov for å konsultere andre med hensyn til deres dommer, eller hente inn faktaopplysninger eller informasjon om gjenstanden. Slik later den erkjennelsesmessige betydningen av en smaksdom på den ene siden å ligge i det genuint subjektive. Med andre ord hører det med til vår bevissthet om smaken at den oppfattes som *grunnleggende* subjektiv, og at den angår subjektets eget *verdensforhold* eller «*livsfølelse*» på en vesentlig måte. *Samtidig* finner Kant i deduksjon av smaken at dens fordring om allmenngyldighet ikke skyldes en fornuftsbasert postulasjon, men at denne snarere viser oss en måte vi er *grunnleggende innstilt* på i smakens holdning.

Vi ser at noe grunnleggende paradoksalt ligger til kjernen for smaksdommens domslogikk, og er i en forstand uendelig problematisk. Det vil si: Dommen, slik den her fremstår, vedblir å være problematisk for så lenge fester oss ved det paradoksale som noe som behøver forklaring ut fra beviser. Det ser ikke ut til at vi kan *bevise* smaken som et uttrykk for en fellessans; snarere *viser den seg* i våre estetiske omgangsformer som en *spontan holdning* og tilskyndelse. Slik understreker også Kant at fellesskapet alltid er *forutsatt* i en smaksdom: vi regner ikke med de andres tilslutning til en denne fordi de mange ganger har vist seg enige, men vi *fordrer* det av de andre skriver Kant.¹⁶¹ Kants hovedpoeng ligger i at smaken ikke interesserer seg for å *forutse* resultatet av den andres dom, men at den selv *fremsetter* en fordring med på vegne av den andre hensyn til selve *domsgrunnlaget*. Dette kan ikke tjene som et endelig *bevis* med hensyn til gyldigheten av en smaksdom, men *viser* at smakens spontane *tilskyndelse* er umiddelbart innrettet mot en forutsetningen om at noe vi har felles. «Vår fordring om å felle smaksdommer viser at vi faktisk forutsetter fellessansens ubestemte norm», skriver Kant.¹⁶² Altså er det som den estetiske fordringen starter i en form for *tillitt*. Til tross for at jeg ikke kan *vite* om du vil høre det samme *i* det jeg hører, og selv om jeg vet at det jeg oppfatter *i denne passasjen* er noe grunnleggende subjektivt, starter jeg med troen på at det *er* noe *i* denne passasjen som *lar seg høre*. Jeg starter med en oppfatning om at det jeg hører i denne passasjen angår alle, og at det jeg hører i den derfor *angår* saken selv. Smakens spesielle rasjonalitetsmoment ligger altså ikke i dens *postulasjon* av fellessansen på kognitivt grunnlag; den gir uttrykk for en grunnleggende måte jeg forholder meg.

¹⁶¹ Kant KdU §7 s.81-82

¹⁶² Kant KdU, paragraf 7 s.81-82

Der Kant skrev at det å meddele sikter seg inn på å «*meddele andre vår lyst*», retter Wittgenstein nok en gang fokuset ut i det åpne. Når vi snakker om følelse og fornemmelse i sammenheng med de estetiske dommene, trår vi ofte feil i grammatikken for ordene «følelse» og «fornemmelse»; dvs. vi trår feil i grammatikken for hvordan vi snakker om forholdet mellom synsinntrykket og det *vi ser*. I Kants estetikk kan det fremstå som om det er selve *følelsen av anknytning* (når våre subjektive evner harmonerer med gjenstanden og dens beskaffenhet) som *bærer meningen* og innholdet i grammatikken for det skjønne. Oppgaven på meddelbarheten i forbindelse med kunsten var forbundet med å det å skulle uttrykke «den uutsigelige tilstanden i sinnet som følger av en viss forestilling».¹⁶³ Her kan vi stille spørsmål til Kant: er det egentlig følelsen, fornemmelsen, og sanseinntrykket som *bærer meningen* i det estetiske språkspillet?

Wittgenstein skriver: «Hvis man sier om den reseptive innstillingen at den `peker` på noe, - da kan det ikke være på den fornemmelsen vi får gjennom den.»¹⁶⁴ Wittgenstein anerkjenner følelsen og fornemmelsens betydning for det å kunne oppleve en tilhørighet med verden, og dermed også i forhold til det å kunne «felle dommer» overhode, men ber oss samtidig igjen om å rette blikket utover. For som Wittgenstein poengterer: enhver «indre prosess» har behov for ytre kriterier for at de skal kunne gjøres forståelig for oss. Den må kunne *ytre seg*, før de kan tas opp i den grammatikken som gir disse «indre tilstandene» en mening i livsverdenen.¹⁶⁵

Vi skal nå vende tilbake til smakskritikkens rasjonalitetsmoment og til hvordan våre smaksdommer kan «korrigeres» og «utvides». Her skal vi bevege oss til Stanley Cavells behandling av smakskritikkens oppgave i *Must we mean what we say*. Cavell trekker frem et essay av Hume, der Hume i illustrasjon av smakskritikerens oppgave siterer en livlig passasje fra *Don Quijote*, der den gode smakskritikeren presenteres som en som er i stand til å distingvere mellom fine sansenyanser, og som – ved å smake på vinen – kan si oss at den kommer fra et fat hvor det ligger en lærrem og en nøkkel på bunnen.¹⁶⁶ Den oppgaven som Hume her fremstiller for smakskritikken er en der kriteriene for smaken er forbundet med det empiriske objektet. Dermed er smakens funksjon hos Hume forbundet dens muligheter for å uttrykke en smaksstandard, eller en felles *kunnskap* om objektet; basert på objektets sansbare «objektive» egenskaper. Så er spørsmålet: Er dette i tråd med hvordan de estetiske språkspillene *faktisk*

¹⁶³ Kants: *Kritikk av dømmekraften* §49, s. 198, min uthevelse.

¹⁶⁴ Wittgenstein: *Filosofiske undersøkelser* §672

¹⁶⁵ *Ibid.* §578-580

¹⁶⁶ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* s.87

spilles? Er det smakens «objektive riktighet» som gir kriteriene for hvor vidt en begrunnelse i den estetiske argumentasjonen «treffer»? Kan smakskritikerens utsagn legitimeres i det vintønnen er tømt og alle kan se at det ligger en lærrem og en nøkkel i bunnen, spør Cavell. Ligger ikke den spesielle oppgaven som det estetiske språkspillet presenterer oss for et annet sted? Cavell fremmer et kantiansk poeng her: rasjonaliteten i smaken er ikke forbundet med det som kan objektivt etterprøves. Snarere ligger kritikkens sanne oppgave i det å få de andre til å kjenne lærremmen og nøkkelen *i vinen*, dvs. i det å henlede den andres oppmerksomhet på noe, slik at også den andre skal se det vi ser, høre det vi hører. Humes syn på smakskritikken kommer i skarp kontrast til den form for smakskritikk som Kant forsøker legitimere i KdU. Smaksdommens «spesielle ånd» hos Kant er at den allerede *forutsetter* det som er felles; den utviser en tillitt til et sansefellesskap, selv om det ikke kan gis noen garanti for den. Cavell skriver:

«If we say that the hope of agreement motivates our engaging in these various patterns of support, then we must also say, what I have taken Kant to have seen, that even were agreement in fact to emerge, our judgements, so far as aesthetic, would remain as essentially subjective, in his sense, as they ever were. Otherwise, art and the criticism of art would not have their special importance nor elicit their own forms of distrust and gratitude. The problem of critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways. Then his work outlasts the fashions and arguments of a particular age. That is the beauty of it.»¹⁶⁷

Dette er fullt ut i tråd med hva Kant sier når han i paragraf 34 konkluderer med at smakskritikkens oppgave ligger i fremstilling gjennom eksempler. Når smakskritikeren sikter seg inn på å formidle et innhold på denne måter er smakskritikkens øvelse faktisk en øvelse som ligner kunstens oppgave.¹⁶⁸ Det sentrale i begge tilfeller handler om å gjøre eksemplarisk bruk av subjektivitet. Det er altså i tråd med Kant vi kan si at den estetiske kyndighet og kompetanse kommer inn i utviklingen eller skjerpningen av evnen til å meddele oss, enten dette gjelder i forbindelse med å skape kunst, utøve musikk eller om det skjer i forbindelse med estetiske diskusjoner eller samtaler. Samtidig er det viktig å huske på den estetiske diskusjonens *fordringer*. Wittgenstein og Cavell er med på å bringe fokus på en side ved den estetiske praksisen som nesten er totaloversett i den filosofiske estetikkens sammenheng: Den *instruerende* talemåtenes rolle. F.eks. er det svært utbredt i undervisningssituasjoner i musikk at instrumentallæreren gir veiledende «hint» ved hjelp av utsagn som f.eks.: «denne frasen behøver mere vekt»,

¹⁶⁷ Ibid s.94.

¹⁶⁸ Ibid. §34 s.164

eller «her kan du ta deg mere tid», eller «*her* krever overgangen til den nye tonearten en annen og lettere tonekvalitet». Dersom eleven ikke oppfatter hva som foregår, vil våre fordringer bringes for dagen. Spillelæreren vil nå ta frem instrumentet og si noe i retningen av: «Hører du det når jeg spiller det *slik?*» Som Cavell skriver:

“It is essential to making an aesthetic judgement that at some point we be prepared to say in its support: don’t you see, don’t you hear, don’t you dig? The best critic will know the best points. Because if you do not see *something*, without explanation, then there is nothing further to discuss. Which does not mean that the critic has no recourse: he can start training and instructing you and preaching at you – a direction in which criticism invariably will start to veer.”¹⁶⁹

Denne oppgavens forsvar for den estetiske sensibiliteten er et forsvar for at den estetiske sensibiliteten faktisk yrer seg. Det handler om hvordan de estetiske språkspillene finner *støtte* for sine dommer, og hvordan vi her gjør bruk av talemåter som tilhører det estetiske språkspillet grammatikk.

¹⁶⁹ Stanley Cavell: *Must we mean what we say?* s.93

Referanseliste:

Allen, Richard og Turvey, Malcom (red): *Wittgenstein, Theory and the Arts*. Routledge London 2001

Crowther, Paul: *The Kantian Aesthetics: From knowledge to the Avant-Garde*, Oxford University Press 2010 (Første opplag)

Cavell, Stanley: *Must we mean what we say?* Annen utgave. Cambridge University Press, først publisert 2002

Bernstein, J.M.: *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, The Pennsylvania State University Press University Park, Pennsylvania 1992

Danto, Arthur: *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, New Jersey. 1997

Danto, Arthur: *The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art*. Open Court Publishing Company 2003

Finke R.S, Ståle og Svendesen, Lars Fr.H (red): *Wittgenstein og den europeiske filosofien*. Akribe forlag 2001

Gadamer, Hans-Georg: *Sannhet og Metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*, oversatt av Lars Holm-Hansen, 6.opplag Tübingen 1990, Norsk utgave Pax Forlag 2010

Greenberg, C.: *Den modernistiske kunsten*, oversatt av Agnete Øye, Utgitt på Pax Artes Oslo 2004

Kant, Immanuel: *Kritikk av den rene fornuft*, (Originaltittel: *Kritik der reinen Vernunft*) oversatt ved Mathisen Steinar, Serck-Hanssen Camilla Og Skar Øystein. Norsk utgave utgitt på Pax Forlag 2005.

Kant, Immanuel: *Kritikk av dømmekraften*, (Originaltittel: *Kritik der Urteilskraft*) oversatt ved Espen Hammer. Norsk utgave utgitt på Pax Forlag 1995.

Kulenkampff, Jens.: *Kants Logik des asthetischen Urteils*, Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main, 1978

Lewis, B. Peter (red): *Wittgenstein, Aesthetics and Philosophy*, Ashgate Press 2004

Merleau-Ponty, Maurice: *Øyet og Ånden*. Oversatt av Mikkel B. Tinn, norsk utgave utgitt på Pax artes-serien 2000

Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenology of Perception*. Oversatt av Donald A. Landes, (editert utgave) Routledge London 2012

Nerheim, Hjørdis: *Estetisk rasjonalitet*. En analyse av konsitusjonsbegrepet i Kants Kritik der Urteilkraft, Utgitt på Solum Forlag 1991.

Reich, Willi: *Arnold Schönberg oder der Konservative Revolutionär*, Deutscher Taschenbuch Verlag 1974

Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiske undersøkelser* (oversatt Mikkel B. Tin,) Pax Forlag, Oslo 2010

Zammito, John H.: *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, The University of Chicago Press 1992

Artikkel:

Johannessen Kjell S.: *Wittgenstein og det estetiske feltet* i Nordisk estetisk tidsskrift 20-21 (2000)