
Aspekter og paradigmer

Vårt perseptuelle forhold til estetisk ekspressivitet

• STEINAR BØYUM

Estetisk ekspressivitet fortsetter å skape filosofisk forvirring. Denne forvirringen oppstår ved at ulike tilbøyeligheter krysser hverandre. I omgang med kunstverk snakker vi instinktivt om "trist musikk", om at kunstverk "taler til oss" og om at vi kan se selve følelsen i et verk; "bildet utstråler livsglede". Slik sett er den enheten av det indre og det ytre som utgjør det ekspressive, naturlig for oss. Men når vi reflekterer over hva vi sier, drives vi gjerne til å benekte at kunstverk kan ha spesifikt menneskelige trekk. Bare mennesker kan være triste. Vi må derfor mene *noe annet* når vi sier at musikken lyder trist. Den utstrakte uenigheten om estetiske uttrykk kan dra oss i samme retning. Hvis du ser dyp melankoli der jeg ser dyp tomhet, må det emosjonelle innholdet være noe vi projiserer inn i verket. I lys av slike forhold kan vi være tilbøyelige til å si: Det indre kan *egentlig* ikke bli noe ytre. Det finnes i høyden en kvasi-ekspressivitet; det er *som om* fargene, tonene eller ordene var ladet med følelser.

Å løse opp de filosofiske knutene som estetisk ekspressivitet danner, trenger ikke bety å oppløse spenningen mellom hvordan vi spontant er tilbøyelige til å beskrive kunstverk og hva vi er tilbøyelige til å si når vi reflekterer. Disse motsatte tilbøyelighetene kan nemlig ha sitt utspring i våre liv med kunstverk. Spenningen kan være en *praktisk* spenning. Ved å anlegge et slikt perspektiv i denne artikkelen, avviker jeg fra en sentral forutsetning hos flere filosofer i den analytiske tradisjonen. For mitt mål er ikke å løse problemet ved å tilbakeføre estetisk ekspressivitet til kategorier som ikke skaper samme forvirring. Ved å fjerne forvirringen stenger man nemlig av for dens kilder, de logisk-grammatiske formasjonene som får våre tilbøyeligheter til å gå i motsatte retninger. Disse kildene kan gi oss innsikt i viktige trekk i den praksisen det er å se, behandle og tale om kunstverk som uttrykksfulle. For å belyse dette vil jeg i det følgende foreta en logisk-grammatisk undersøkelse av vårt perseptuelle forhold til kunstverks uttrykk, etter det mønster som Wittgensteins filosofiske undersøkelser utgjør.¹

I. Aspektpersepsjon

I *Philosophische Untersuchungen*, del II, innfører Wittgenstein begrepet *aspektsyn*.² Kjernen i dette begrepet er som kjent hvordan vi kan se på det samme uten å se det samme, som når jeg ser en likhet mellom to ansikter som du ikke ser, eller hvordan vi med ett kan se noe annerledes uten at det vi ser på forandres, som når et bilde av en hare blir til bildet av en and. Siden vår persepsjon av kunst fremviser noe av den samme strukturen, har mange estetikere funnet Wittgensteins begrep hensiktsmessig for å løse problemer knyttet til estetisk ekspressivitet.³ Denne anvendelsen har ikke vært ufruktbar. Den har hatt den funksjon å vise frem noe av det utifredsstillende i psykologistiske teorier, særlig hvordan de ignorerer tilbøyeligheten til å si at den uttrykte følelse er *i selve verket*. Likevel lider mange teorier av at begrepet om "seeing-as" ikke har vært utlagt grundig og presist nok, og at man derfor gjerne overdriver eller benekter dets plass i estetiske kontekster. For å gi et mer balansert bilde vil jeg i det følgende utvikle et begrep om aspektsyn som skiller seg fra andre varianter både i innhold og utførlighet. I artikkelens to siste deler vil jeg så forsøke å vise hvordan aspektpersepsjonens grammatikk krysser med grammatikken for estetisk ekspressivitet.

Et avgjørende trekk ved aspektsyn er det tilsynelatende enkle forhold at det dreier seg om en *erfaring*. Det innebærer for det første at aspekterfaring er en hendelse. Jeg *gjør* ingenting når haren blir til and. Noe *kommer* til syne. Det *skjer*, selv om jeg kan gjøre noe for å få det til å skje. Og når et aspekt glipper for meg, kan jeg kjempe for å holde det fast, men jeg trenger ikke lykkes. For det andre

1. For dette begrepet om logisk grammatikk, se Cora Diamond, "Rules. Looking in the Right Place", i D. Z. Phillips og P. Winch, red., *Attention to Particulars* (New York: St. Martin's Press, 1989), 12–34, og Kjell S. Johannessen, *Kunst, språk og estetisk praksis* (Bergen: Filosofisk Institutt, Universitetet i Bergen, 1984), 6–15.

2. Jeg henviser til Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations* (Oxford: Blackwell, 1953) med "PU". Oversettelsene er fra *Filosofiske undersøkelser* (Oslo: Pax, 1997), overs. Mikkel B. Tin. Ellers henviser jeg til følgende forkortelser for Wittgensteins skrifter: "B1", "B2": *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Band 1, Band 2, Werkausgabe Band 7 (Frankfurt: Suhrkamp, 1999/1984), min overs. "FK": *Filosofi og kultur. Spredte bemerkninger* (Oslo: Cappelen, 1995), overs. Knut Olav Åmås.

3. Virgil C. Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1963); Malcolm Budd, *Values of Art* (Harmondsworth: Penguin, 1996), kap. 4; Richard Wollheim, *Art and Its Objects*, 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), essay 5; Ben Tilghman, *But Is It Art?* (Oxford: Blackwell, 1984), kap. 6; Jerrold Levinson, *The Pleasures of Aesthetics* (Ithaca: Cornell University Press, 1996), kap. 6; Roger Scruton, *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press, 1997), kap. 6; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), kap. 5.

har aspekterfaringer hva Wittgenstein kaller *ekte varighet*. I motsetning til fortolkning er aspektsyn en kontinuerlig opplevelse. Hvis jeg sovner eller vender meg bort, forsvinner aspektet for meg. Aspektet beskjeftiger meg, og den tiden jeg er fiksert på det, kan avgrenses presist. Likheten mellom to ansikter kan lyse opp i et øyeblikk, for deretter å forsvinne. Bare en genuin erfaring kan være momentan på denne måten.

I følge Wittgenstein formidles erfaringer i *ytringer* ("Äusserungen"). Når jeg meddeler deg hvilket aspekt jeg ser, er dette et verbalt uttrykk for min erfaring, ikke en beskrivelse av eller påstand om erfaringen eller objektet. Dette bringer aspektpersepsjon i en særegen forbindelse til sannhet. Selv en tolkning, om enn den kanskje ikke kan være sann eller riktig, kan vurderes etter hvor god eller dårlig den er. En ytring derimot, f.eks. "Nå er det en hare!", er verken sann, riktig eller god (B1, § 8). Det betyr ikke at felt hvor aspekterfaringer er viktige, er overlatt til subjektivisme og vilkårlighet. For det første kan vi ikke bestemme hvilke erfaringer vi vil ha. Erfaringer tvinger seg på oss. Hvis vi er oppriktige, kan vi derfor ikke si hva vi vil. Å si sannheten er her å være ærlig (men hvordan man skal uttrykke sin erfaring kan være en vanskelig kunst). For det andre finnes det noe slikt som bekreftelse og avvisning av ytringer. Vi kan ta avstand fra en ytring når den er *malplassert*. Hvis du sier at du hører noe klagende i "An die Freude" fra Beethovens 9. symfoni, så tar jeg avstand fra det du sier. Ordet "klagende" virker ikke å passe inn her. Jeg hevder derfor at det du sier er falskt eller galt. Men "falskt" betyr ikke da manglende overensstemmelse med fakta, men med min *forståelse*. Min avstandtagen er ikke basert på en forutgående forståelse av utsagnet ditt, slik som når jeg sier meg uenig i en påstand om noe. Snarere tar jeg avstand fra det du sier fordi jeg ikke forstår det. Det betyr at ved aspekterfaringer så faller enighet og forståelse sammen. Og forståelse lar seg på sin side ikke skilles fra erfaring. Vi forstår hverandre når vi ser eller hører det samme.

Aspekterfaringer har også hva Wittgenstein kaller *karakteristiske uttrykk*, som f.eks. utrop, hevede øyebryn eller at vi liksom arreteres i et forundret blikk (B1, § 862).⁴ I dette er aspektskiftet beslektet med overraskelsen, men også med det å

4. Et *karakteristisk* uttrykk inngår i grammatikken til tilstanden som uttrykkes, men spiller en annen rolle enn andre adferdsmessige kriterier. For det første er karakteristiske uttrykk forbundet med naturlige reaksjoner. Fordi de både kommer og reageres på instinktivt, fungerer de som paradigmer som læring av psykologiske begreper kan utvikles fra. Derfor oppfattes også karakteristiske uttrykk som *ett* med tilstanden de er uttrykk for ("gleden er i smilet"), noe som gjør dem relativt kontekstuaavhengige. Av den grunn inngår de ofte i fremstillingen av følelser i estetiske sammenhenger, men det åpner også for hykleri og spill i hverdagen.

bli grepet eller fascinert. Her kommer også det villedende ved Wittgensteins eksempler frem. Når jeg i det følgende snakker om aspekterfaringer, snakker jeg om noe som kommer til syne *for første gang* og som *betyr* noe for oss. Dette er det vanlige, men glemmes lett når vi studerer aspektsyn gjennom å stirre på hare-*and* figurer. Etter å sett haren bli til *and* og *anden* til hare hundre ganger, er det naturligvis ikke mye overraskelse igjen. Når jeg derimot ser det grufulle flamme opp i et bilde av Francis Bacon, er "overraskelse" altfor mildt. Jeg blir rystet, og ansiktet mitt kan mime bildets gru. Her er det lett å forestille seg hvordan man skulle etterligne en som ser aspektet bryte frem, noe som nettopp er et kriterium for at vi har med et *karakteristisk* uttrykk å gjøre.

Aspekterfaringer har dessuten karakteristiske *verbale gester*. Dette viser seg i hvordan ordene *kommer*, f.eks. instinktivt i et utrop – "Se hvor like de er!". Og selve *tilbøyeligheten* til å bruke ordet "se" er en del av grammatikken for aspektsyn (B1, §§ 12–13). Jeg har kanskje tolket en figur i et bilde som en svevende kule. Men så sier jeg at jeg formelig *ser* kulen sveve, og jeg betoner "ser". Den avgjørende forskjellen jeg da vil henlede oppmerksomheten på, er at man ikke bare kan tolke noe på ulike måter, men også *se* figuren i henhold til sin tolkning. Og "se" er det eneste ordet jeg kan bruke, noe jeg fremhever ved å aksentuere det. Vi står her i et særlig nært forhold til ordene, som er mulig gjort av at vi i språklæringen gjør ordene til våre egne. Ordene tvinger seg frem, på samme måte som smerten tvinger frem et skrik (PU, 197). Dette kan også skje i kognitive kontekster, men det normale er da at det er flere måter å si det samme på. Vi *velger* den beste måten. Vi benytter oss av språket som et instrument. I aspekterfaringer derimot, er det ikke jeg som velger ordet. Ordet velger meg.

Dette viser til den generelle *umiddelbarhet* som kjennetegner aspektsyn. Jeg reagerer momentant med visse ord, uttrykk eller gester, om enn bare en aldri så liten heving av øyebrynene eller et øyeblikks stopp i mine bevegelser. Det er ingen nøling eller tvil involvert. Når *anden* blir til en hare, behandler jeg ikke det jeg ser som et av flere alternativer, *selv om jeg vet at alternativer finnes*. Jeg sier ikke "Hm... Det kan visst være en hare også...", men bryter umiddelbart ut "Nå er det en hare!". Denne umiddelbarheten forplanter seg til den verden som aspektet åpner opp. Når aspektet demrer, demrer også en meningsfull helhet som jeg kan orientere meg i ("sich Auskennen", PU, 203b). Når musikkstykket åpner seg for meg og en viss form trer frem, kan jeg høre de ulike stemmene og deres forhold til hverandre, jeg gjenkjenner variasjoner av tema etc. Jeg kan bevege meg fortrolig rundt i stykkets rom, analogt med måten man går rundt i en by man kjenner godt til forskjell fra en man er fremmed i. En slik orienteringsevne er et kriteri-

um på at jeg faktisk *hører* aspektet, og ikke bare vet det eller har tolket meg frem til det. Aspekterfaringen er slik å ligne med gjenkjennelse, som når et kjent ansikt trer frem fra massen av mennesker på gaten.

I logisk-grammatisk forstand er aspektpersepsjon et sekundært fenomen. Vi må allerede være fortrolige med omgivelsene til det aktuelle stedet for aspekterfaring for at vi skal kunne sies å se aspekter. For å høre et klagende aspekt i et stykke musikk, må du ha erfaring med andre klagende melodier, jublende melodier, klagende mennesker etc. Men at vi må ha en forståelse av det som kommer til syne, betyr ikke at vi må kunne *si* hva vi ser. For å uttrykke at vi ser noe som en and eller som et smil, trenger vi ikke beherske *ordene* "and" eller "smil". Man kan i stedet herme etter anden, si "gakk-gakk", eller smile tilbake. Et aspekt kan slik lignedes med et ansikt, en fysiognomi, som vi mimer for å gjengi dets uttrykk. For å formidle hvordan vi hører melodien kan vi synge den, dirrigere et imaginært orkester eller danse. I kognitive kontekster, f.eks. ved interpretasjon, tyr vi bare til slike *mimetiske gester* i mangel av noe bedre, siden en klar begrepslig bestemmelse da er målet. Ved aspekterfaringer derimot, oppleves slike uttrykksmidler ofte som mer treffende enn deres verbale parallell, om de da i det hele tatt har en slik parallell. Aspekterfaringer foregår nemlig på det nivået av vår erfaring hvor ulike sansemodaliteter glir sammen, og analogier på tvers av uttrykksmedier melder seg.

Et trekk ved aspekterfaringer er så åpenbart at det er lett å overse: De uttrykkes med overraskelse og paradoksale ytringer. Wittgenstein sier til og med at det er noe "okkult" og "ubegripelig" ved aspektpersepsjon (B1, § 966). Jeg ser at objektet forandrer seg, samtidig som jeg ser at det ikke har forandret seg. Vi forventer at tingene skal diktere hvordan vi skal se dem, og når denne forventningen ikke innfris, opplever vi det som et forvirrende brudd på vår normale erfaring. Noen vil kanskje føle seg fristet til å fjerne denne forvirringen ved å analysere aspektsyn ut i et kognitivt og et visuelt element: "Vi ser det samme, men fortolker det forskjellig". Men da blander man to nivåer. Det er en ting å oppløse de forvirringer og paradokser som oppstår under det filosofiske blikk. Det er noe helt annet å ville forandre selve måten vi uttrykker aspektskifter på.⁵ Paradokset og forvirringen oppstår nemlig ikke bare i den filosofiske refleksjonen, men er en *del av aspektpersepsjonens logiske grammatikk*. "Det ubegripelige er nettopp at *ingenting* har forandret seg, og likevel har *alt* forandret seg. For bare slik kan man uttrykke det. Ikke slik: det har forandret seg i *en* henseende, men ikke i en annen. Det

5. For en slik misforståelse, se Stephen Mulhall, *On Being in the World. Wittgenstein and Heidegger on Seeing Aspects* (London: Routledge, 1993), 29–30.

ville det ikke vært noe selsomt ved" (B2, § 474). Aspektskifter er selsomme og paradoksale, men det trenger ikke signalisere at filosofien må inn og ordne opp.

Hvorfor nøler vi med å anerkjenne aspekter som et genuint *visuelt* fenomen? Denne nølingen kan gi oss innsikt i grammatiske forhold. En grunn er at den atmosfæren av overraskelse, lunefullhet og paradoks som omgir aspektet, mangler i vår "vanlige" persepsjon. Aspekter slår ikke inn i koppene og karene på kjøkkenet. Den gule boken gjennomgår ikke hamskifter og blir til andre ting. Vi kunne ikke levd hvis all persepsjon var slik. Normal persepsjon kjennetegnes av en sikker forståelse av omverdenen som gjør det mulig å handle uten å måtte se *etter*. Vi kan leve i tillit til at det ikke er alternativer. Denne tryggheten er det aspekterfaringen fjerner: Man kan bare se x som y der x også kan ses som noe annet enn y.

At aspektsyn alltid involverer aspekter, er også forutsetningen for det forhold at aspektsyn *står under viljen* (PU, 213). Det betyr ikke at aspektene er *styrt* av viljen. Ingen erfaring lar seg kontrollere. Til nød kan jeg bestemme meg for at jeg vil se figuren som en hare, men å høre melodien som klagende, er neppe noe jeg bestemmer meg for. Aspektene følger ikke våre ordre. De kan glippe for oss, og de kan trenge seg på. Men en svak og sårbar forbindelse til viljen er likevel tilstrekkelig til å skille aspektsyn fra vanlig persepsjon. Selv om aspektet *kommer* til syne, så kan vi legge forholdene til rette for det: Jeg leter etter likheten mellom to ansikter, og som følge av letingen ser jeg den. Og selv om jeg ikke lykkes, gir det likevel mening å si "Forsøk å se det slik" eller "Se det som en...", mens "Se boka som gul" eller "Se koppen som en flaske" krever meget aparte situasjoner for å gi mening.

Selv om aspektet kommer utenfra, så er aspektvekslingen likevel ikke en endring i den "ytre verden". Dette bringer aspektsyn i logisk-grammatisk slektskap til forestillinger, tanker og tolkninger, som også står under viljen uten at det betyr at vi har overnaturlige evner. Derfor kan Wittgenstein beskrive et aspektsyn med en metafor som "Ein im Sehen nachhallender Gedanke" (PU, 212). Dette er den lille sannhet som finnes i reaksjonen "Men jeg *ser* det egentlig ikke!" – den gjør oss oppmerksom på begrepsmessige forskjeller (B1, § 1102). Men den lille sannheten må ikke få oss til å si at vi egentlig ikke ser aspekter. Heller bør aspektsyn lære oss at våre forventninger om hva persepsjon er, er for snevre.

II. Aspekter og paradigmer

Kan utsagn som "musikken er trist" forstås som uttrykk for aspektpersepsjon? Det finnes grunner for å anta det. I likhet med aspektsyn, er det å se hva et kunstverk uttrykker, ikke noe rent sansemessig. Hvis du ikke hører sorgen i Chopins sørge-

marsj, er det ikke ørene dine det er noe galt med. Ved å henlede oppmerksomheten på noe ved verket, kan jeg få deg til å høre det samme uttrykket som jeg. Ekspressiv persepsjon er også ofte kjennetegnet av et umiddelbart forhold til det vi ser eller hører. Jeg trenger ikke tolke meg frem til at en sørgemarsj uttrykker sorg. Dette utgjør også et kriterium for at vi *hører* sorgen i musikken.

Så det finnes likheter. Men hvis en bare ser disse, ender man opp med å se aspekter over alt.⁶ Og da ignorerer man forskjellene som ved nærmere ettersyn skygger over likhetene. Aspektpersepsjon mangler for eksempel den *enigheten* som hersker rundt sentrale estetiske uttrykk. Den som ikke forstår et paradigmatisk estetisk uttrykk, slik som sorgen i Chopins sørgemarsj, vil bli anklaget for å være inkompetent eller bortimot umenneskelig. En slik mistanke rettes ikke mot en som ikke ser haren i hare-anden. Videre nærer vi en dyp fortrolighet med en rekke estetiske uttrykk. Derfor har ekspressiv persepsjon normalt sett ikke de samme karakteristiske uttrykkene som typiske aspekterfaringer, nemlig overraskelse, fascinasjon og tilbøyelighet til å bruke paradokser. Disse forskjellene hviler på en underliggende: Aspektsyn forutsetter muligheten av aspektskifter (PU, 195). Hvis jeg sier "Jeg ser det som en ...", så inviterer jeg spørsmålet "Hva annet kan det være?". Derfor er det normalt meningsløst å si at man ser gaffelen som en gaffel. Av samme grunn sier vi ikke "Jeg hører den som trist" eller "Nå er det sørgelig!" når vi hører Chopins sørgemarsj spilt i passende omstendigheter. Det finnes ingen alternativer. Tesen om at ekspressiv persepsjon er en form for aspektsyn overser nettopp den fortroligheten og stabiliteten som preger kompetent omgang med mange estetiske uttrykk og som fører oss sammen i en *felles* måte å se disse på.

Det finnes en type argument, anvendt hyppig av Stephen Mulhall, som søker å utsette denne forskjellen mellom aspektpersepsjonens ustabilitet og det kompetente blikkets sikkerhet.⁷ Et slikt "universaliseringsargument" forsøker å avdekke at alle estetiske uttrykk er aspekter ved å vise at det alltid finnes muligheter for aspektvekslinger i ekspressiv persepsjon. Det synes nemlig å være aspekter som kan slå inn i enhver kunsterfaring. Vi kjenner alle til hvordan fremmedartet musikk kan fremtre som et kaos av rene *lyder*. Men noe lignende kan også inntreffe i forhold til verk vi er fortrolige med. I visse situasjoner kan de med ett virke frem-

6. Roger Scruton og Stephen Mulhall er filosofer som begge, om enn på svært forskjellig måte, lar begrepet om aspektpersepsjon forklare vårt forhold til estetiske uttrykk (og representasjon) *generelt* (se nn. 3 og 5).

7. Mulhall, *On Being in the World*, 134–137.

mede. Vi trer så å si ut av situasjonen, og erfarer en Sartresk kvalme i forhold til verket, som nå ikke *sier oss* noe lengre. Kunstverket mister ansikt, og fremtrer som en blott og bar *ting*. Muligheten av et slikt aspektsyn, sier argumentet, viser at jeg tidligere også så verket *som* noe, nemlig som et uttrykksfullt kunstverk. "Jeg ser verket *som* melankolsk", eller mer generelt, "Jeg ser det *som* et kunstverk", er derfor meningsfull i enhver situasjon, fordi jeg også kan se verket som en blott og bar ting. Dermed, konkluderer argumentet, er det bevist at vårt forhold til kunstverk er en kontinuerlig "seeing-as", og at ethvert uttrykk er et aspekt.

Er dette argumentet gyldig? Det er riktig at det rent fysiske ved et kunstverk kan slå inn som et aspekt. Det er også riktig at det ekspressive ved et kunstverk kan demre som et aspekt, enten som en avløsning av et rent tinglig aspekt, eller i et verk som vi allerede ser som uttrykksfullt. Det kan også tenkes at disse aspektene kan slå inn når som helst i våre liv med kunstverk. Men det følger likevel ikke at vårt perseptuelle forhold til kunstverk generelt er en type aspektsyn. Argumentet hviler nemlig på den feil å anse kontrære alternativer som kontradiktoriske: "Enten ser vi det som et kunstverk (som uttrykksfullt) eller så ser vi det som en fysisk ting". Disse alternativene er kontrære, fordi de *begge* kan være falske i visse tilfeller. Det kan finnes situasjoner, kall dem gjerne "hverdagslige", der vi ikke ser verket som noe i det hele tatt. For i en situasjon hvor *tvil* ikke kommer inn, får heller ikke begrepet "seeing-as" fotfeste: Jeg sitter i et rolig og stille rom og hører på Chopins sørgemarsj – hører jeg musikken *som* trist? Når jeg blir presset, kanskje når jeg driver filosofi, må jeg si "ja", for jeg vil ikke implisere at jeg hørte den som noe annet enn trist, f.eks. som jublende. Men jeg ville aldri sagt det selv. Dette er ikke den type situasjon der vi sier at vi hører noe *som* noe, for det ville implisert at det fantes alternativer. Jeg hører simpelthen bare musikkens tristhet og reagerer adekvat deretter, kanskje med å bli trist selv, med å bli ettertenksom eller med å fordømme den som sentimental. Og dette er også vår normale innstilling til kunstverk.

Det betyr at ekspressivitet ikke kan forstås ut fra aspektpersepsjon alene, for da overser man det som aspektene fremtrer på bakgrunn av, det *fortrolige blick* for kunstverkene og det de sier: Vi kan se en hare-and figur som en hare eller en and, men at det er et bilde, tar vi for gitt. Likheten mellom to ansikter kan demre for meg, men en annen kan ha sett likheten hele tiden. Jeg ser Munchs *Skrik*. Plutselig blir bildets angst levende for meg. Men jeg så hele tiden at bildet uttrykte angst. Disse eksemplene fastsetter en distinksjon mellom aspektsyn og fortrolig blick, mellom det som demrer eller slår inn, og det som ligger fast og tas for gitt.

Det vi har et slikt fortrolig blikk for, er hva jeg over kalte "paradigmatiske uttrykk", eller som jeg vil si fra nå av, *paradigmene*: Den myke harmonien i Rafaels bilder av den hellige familie, den elegante melankolien i en nocturne av Chopin, skrekken i Picassos *Guernica*, den mørke irrasjonaliteten i Coppolas *Apocalypse Now*, den sorgmuntre livsgleden i en tidlig singel fra The Beatles eller den navnløse skyldfølelsen i et prosastykke av Kafka.⁸ Å gjenkjenne slike uttrykk inngår i den grunnleggende kompetansen som deltagerne i en estetisk kultur har felles, og slik ekspressivitet forholder vi oss ikke til gjennom noen "seeing-as". Derimot kan vi på bakgrunn av en fortrolighet med paradigmer ha konkrete erfaringer hvor et uttrykk slår oss som et aspekt, et aspekt som andre ikke trenger å se selv om de ser på det samme. Til denne distinksjonen svarer altså to typer persepsjon: Det fortrolige blikket, som ikke betegner en type erfaring, men en evne til å omgås kunstverk med forståelse, og aspektpersepsjon (seeing-as), en genuin erfaring som ofte bryter med vårt tillærte blikk. Paradigmer er så velkjente at vi vet hva de uttrykker uten å ha en spesiell erfaring av dem, selv om vi naturligvis *kan* erfare dem. En slik lært kompetanse kan derimot aldri gi oss kontroll over uttrykksaspekter – du må se det, og hvorvidt du ser det eller ikke, er utenfor din makt (likevel holdes vi ansvarlig for det vi ser, et paradoks som allerede Kant så). En slik distinksjon er avgjørende for å lokalisere de rollene som erfaring, forståelse og persepsjon spiller i det estetiske feltet. Vi skal nå se nærmere på denne distinksjonen.⁹

Chopins sørgemarsj er med på definere hva "trist" betyr i estetiske kontekster. Evnen til å høre at den er trist er derfor en forutsetning for å forstå "trist" også om andre kunstverk. Slik enighet i "dommer" utgjør grunnlaget for vår estetiske kultur. Og hvis paradigmene forandrer seg, forandrer også forståelsen av *andre* uttrykk enn de paradigmatiske seg. Enigheten i paradigmer er ikke rent konvensjonell, for den forutsetter overensstemmelse i "naturlige reaksjoner".¹⁰ Paradigmene ville ikke vært paradigmatiske *uttrykk* dersom vi ikke kunne reagere på et pa-

8. Dette begrepet om et paradigme er inspirert av Johannessen, *Kunst, språk og estetisk praksis*, 43–44. For diskusjonens skyld har jeg valgt velkjente eksempler. Men et paradigme trenger ikke være store kunstverk, noe barnesanger viser. De trenger heller ikke være velkjente. Det er tilstrekkelig at uttrykket *ville vært* selvinnløsende for enhver deltager i den estetiske kulturen.

9. Distinksjonen er ikke uttømmende. Det finnes f.eks. uttrykk som man bare finner ved å *undersøke* verket.

10. For dette begrepet om "naturlige" eller "primitive" reaksjoner, se Lars Hertzberg, "Pain, Anger and Primitive Reactions", i Kjell S. Johannessen, red., *Wittgenstein and Aesthetics* (Bergen: Filosofisk Institutt, Universitetet i Bergen, 1997). Se også Simo Sääätelä, *Aesthetics as Grammar* (Uppsala: Department of Aesthetics, Uppsala University, 1998).

radigmatisk trist verk på en slik måte at vi blir tilbøyelige til å bruke ordet "trist". Hvis vi manglet evnen til slike reaksjoner, ville paradigmat bare vært en konvensjon om å kalle visse verk for "triste", slik Dickie hevder.¹¹ Forbindelsen mellom "trist" og verket ville da vært ekstern, og ikke internt formidlet av en *respons*. Men forbindelsen mellom uttrykk og reaksjon utelukker ikke det like viktige grammatiske forholdet at reaksjonen gjør seg overflødig i den kompetente omgangen med paradigmer. En umiddelbar respons på et smil er en forutsetning for at barnet skal lære seg å beherske ord som "glede", men når vi først har lært dette, trenger vi ikke lenger reagere på noen spesiell måte for å forstå hva smilet uttrykker. På samme måte er det fortrolige blikket for estetiske paradigmer kjennetegnet av at vi ikke trenger å reagere på noen bestemt måte for å vite at et paradigmatisk trist verk er trist.

For å bli anerkjent som deltager i en estetisk kultur er det også forventet at vi behandler paradigmene som *selvinnblysende*. Hvis du begynner å lure på hva et paradigme uttrykker, kan din kompetanse trekkes i tvil. Deres "aksiomatiske" status gjør også at vi normalt ikke utsier de dommene som paradigmene inkorporerer. Hvis noen sier med en ettertenksom mine at Chopins sørgemarsj er trist, kan vi reagere med samme undring som når et voksent menneske med ett proklamerer at to pluss to er fire: "Naturligvis, men hva kan han ha ment med det?". Slike ting blir sagt, men det har da ikke har den funksjon å skulle beskrive eller felle en dom over noe. Det spiller snarere rollen som en tematisering av selve den estetiske kulturen, rammeverket for våre liv med kunstverk, heller enn kunstverkene selv. Vi sier ikke at sørgemarsjen er sorgtung for opplyse noen, verken om verket eller oss selv, men for å undersøke om vi har de andre med oss. En estetisk kultur hviler på et skjørt underlag, og når vi føler at dette grunnlaget er truet, kan vi ville forsikre oss om at det fortsatt utøver sin bindende funksjon ved å utsi paradigmene. Da har utsagnet mer karakter av en bønn eller appell, i analogi til "Vi er fortsatt venner, ikke sant?". Siden de henviser til praksisens grunnlag, kan slike utsagn også brukes til å innlemme noen i vår estetiske kultur: "Dette kaller vi "trist". Hvis du sier noe annet, har du misforstått." Men bare hvis personen deler våre reaksjoner, kan han gjøre ordet til sitt eget og bruke det med forståelse i fortsettelsen.

Paradigmets logisk-grammatisk status hviler ikke på at vi alle erfarer dem på samme måte. Det som gjør dem paradigmatisk, er heller at vi oppfatter deres fy-

11. George Dickie, *An Introduction to Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1997), kap. 12.

siognomi uten å erfare dem. Jeg vet for eksempel godt hva Munchs *Skrik* uttrykker, nasjonalt ikon som det er, men jeg har aldri hatt noen spesiell erfaring av bildets uttrykk. Min forståelse av bildet, mitt fortrolige blikk for det, viser seg ikke i at jeg står oppslukt foran det, men i hvordan jeg ”behandler” bildet: hvilke verk jeg sammenligner det med, hvordan jeg relaterer bildet til mitt eget eller kunstnerens liv etc. Det typiske tilfellet av aspektsyn derimot, innebærer at en ser ulike aspekter uavhengig av hvordan man anvender eller behandler det man ser (B1, §411). Dette gjør aspektpersepsjon til en typisk erfaring, noe som inntreffer på et bestemt tidspunkt, pågår mens jeg følger med, og forsvinner når det ikke lenger er nytt og påfallende (PU, 210). Aspektet står alltid frem med en friskhet som setter det i relieff til bakgrunnen, det som vi tar for gitt og ikke trenger å ofre oppmerksomhet. Slik utgjør aspekterfaringen et *brudd* med det fortrolige blikket. Mens paradigmenene utgjør et betryggende rammeverk, så innvarsler aspektsynet en foruroligende åpenhet. Det finnes alternativer til det vi ser, *og vi vet det*. Derfor kan det ikke tre tilbake i bakgrunnen som noe vi ikke stiller spørsmål ved, men krever en engasjert oppmerksomhet. Det betyr ikke at vi må være oppmerksom eller engasjert *på forhånd* for å se aspekter. Typisk for aspekter er nemlig at de utøver en tvang over oss. De *tiltrekker* seg oppmerksomhet og *gjør oss* engasjerte. Vi kan derfor ikke tvinge frem et aspekt, men må motta det som en gave fra kunstverket. Mens paradigmenene binder oss sammen i en estetisk kultur, så binder aspektet meg til verket.

Aspekterfaringen bryter også med det fortrolige blikket ved at det rykker *meg* ut av bakgrunnen. Og med det blir jeg synlig for andre, noe som kan avdekke forskjeller mellom oss. Paradigmenene utgjør det vi har felles og begrenser uenigheten i enkeltdommer. Men dermed viser heller ikke *særpreget* mitt seg i min forståelse av paradigmer. At jeg oppfatter Chopins sørgemarsj som sørgelig, sier ingenting om meg. Men hvilke *aspekt* jeg ser, er med på å gjøre meg til den jeg er. Aspekterfaringene utgjør min *sensus individualis*, i motsetning til den *sensus communis* som paradigmenene bærer bud om. Derfor introduserer aspekterfaringer typisk uenighet i det estetiske feltet. Men kanskje er ikke ”uenighet” det riktige ordet. For uttrykket for et aspektsyn er ikke en beskrivelse av objektet, men en ytring for min erfaring. Den manglende overensstemmelsen viser derfor ikke til en uenighet om objektet, men til en forskjell mellom *oss*.

Selv om paradigmer essensielt er noe vi har felles, kan det oppstå uoverensstemmelser om partikulære paradigmer. Dette er riktignok sjeldent, men *muligheten* for at noe slikt kan inntreffe, farger hele vår estetiske praksis. Et tillitsbrudd fra et menneske som står deg nært, kan lede til utrygghet også i forhold til andre mennesker. På samme måte preger en abrupt strid om et paradigme *bele* det estetiske

feltet med en viss skjørhet. Et slikt brudd kan være foruroligende. I mellommenneskelige forhold vil vi derfor lengst mulig unngå å mistenke de som står oss nær for å unngå å bli konfrontert med det ubehagelige faktum at også de kan svikte. På samme måte forsøker vi å føye uenighet om estetiske uttrykk inn i det rammeverket som den estetiske kulturen utgjør, for slik å hindre at den undergraver paradigmenes status.

En dag bemerker du at du hører noe særdeles lystig i Chopins sørgemarsj. For å unngå å ta deg alvorlig, tenker jeg at vi "sikkert bare legger forskjellige ting i det samme ordet". Eller jeg kan avfeie det som en spøk, et meningsløst innfall eller forsøk på provokasjon. Men hvis disse mulighetene avskjæres, må det sterkere midler til for at jeg skal unngå å ta inn over meg muligheten for at en normal og kompetent person virkelig kan mene noe slikt. Jeg kan forsøke å ufarliggjøre deg ved å stemple deg som *inkompetent*. Da er jeg ikke forpliktet til å ta deg alvorlig som et meningsberettiget medlem av vår estetiske kultur. Men så kan det skje at dine øvrige utsagn tyder på at du er fullt ut kompetent i estetiske spørsmål. Da kan den mistanken jeg hadde til din kompetanse, utvide seg til å gjelde enten den estetiske *kulturen* eller *deg*. I det første tilfellet blir utsagnet ditt til et symptom på en estetisk kultur i forfall. I det andre tilfellet lar jeg kulturen stå urørt, men lar deg rammes desto hardere. Som sagt kan hva vi erfarer ikke skilles fra hvem vi er, aller minst på det estetiske feltet. Kunst kan involvere oss som personer ved å engasjere våre dypeste verdier og betraktningmåter. Når det da inntreffer et brudd på forståelsen som er så radikalt at vi ikke klarer å inkorporere det i en overgripende overensstemmelse, kan jeg få vansker med å forholde meg til deg overhodet. Jeg kan så å si mistenke deg for å være gal. Det ligger i sakens natur at uenigheten sjelden drives så langt. Men muligheten for det, og vår implisitte kunnskap om at det er den estetiske uenighetens ytterste konsekvens, preger det estetiske feltet. På denne måten er vårt fortrolige blikk for paradigmer logisk-grammatisk forbundet med spørsmål om inkompetanse og galskap, og dermed med spørsmål om forskjellen mellom "oss" og "de andre".¹²

Visse aspekterfaringer kan nettopp skape slik usikkerhet omkring vår estetiske kultur og det som konstituerer denne, paradigmenes. Ethvert aspektskifte bryter med det fortrolige blikket ved å desautomatisere oss. Noen aspekter bryter i tillegg

12. "Galskap" må ikke forstås i sin psykiatriske betydning. Likevel er begrepet uunngåelig. Ikke noe annet ord fanger inn den manglende anerkjennelsen av deg som et forståelsesbrudd av denne dybden (det finnes ingen dypere forståelse som vi kan falle tilbake på) og bredden (den involverer hele mennesket) fører til.

med paradigmer ved å undergrave dem.¹³ Men sa jeg ikke at det fortrolige blikket for paradigmer er kjennetegnet av at det ikke vurderer alternativer? Jo. Men det betyr ikke at det ikke *er* alternativer. Dette er en av innsiktene som historisk forståelse gir oss: Hva som blir tatt for gitt, varierer med historisk kontekst. Det jeg nå vil forsøke å vise, er at denne innsikten også kan presse seg på oss i en konkret erfaring. I denne typen aspekterfaring blir en slik erkjennelse levende for oss gjennom å ramme oss selv. Men å se *seg selv* som et historisk bestemt vesen, er ikke uproblematisk.

Jeg har alltid forstått et visst italiensk renessansemaleri som et mønstereksempel på uanstrengt eleganse og harmoni, og for alt jeg vet, er dette like innlysende for andre. Men så sier noen om det samme bildet: "Ser du ikke hvordan bildet uttrykker en anstrengt uro på grensen til det bisarre?"¹⁴ Først blir jeg forvirret. Jeg forsøker med ulike strategier for å unngå å overveie om det jeg behandlet som et paradigme kanskje ikke er det likevel. Men så sier også andre det samme. Hva er det som foregår? Og så ser også jeg det. En ny fysiognomi demrer. Med ett ser jeg den angstfylte uroen i den uanstrengte elegansen. Et aspektskifte har funnet sted. Det som var så opplagt at jeg ikke ofret det en tanke, er nå satt under tvil.

Man kunne være fristet til å slutte fra det faktum at harmonien i bildet kunne forsvinne for meg, selv om den var aldri så åpenbar, til at også denne harmonien var et aspekt, og at derfor alle estetiske uttrykk likevel er aspekter. Men dette er en kortslutning. Selv om vårt blikk for paradigmatiske uttrykk kan hjemsesøkes av aspektskifter, så utsletter ikke det forskjellen mellom disse to formene for persepsjon av uttrykk. Mens blikket kjennetegnes av et sikkert grep om kjente uttrykk, så bryter aspektskiftet inn med noe *nytt*, noe som vi ikke har kontroll over. En slik transformasjon introduserer ustabilitet i verden, for vi vet at det som har kommet til syne, kan forsvinne igjen. Men et slikt prekært forhold hadde jeg ikke til verket før aspektskiftet. Spørsmålet om hvorvidt maleriet kanskje var disharmonisk, streifet meg ikke en gang. Og i det enkle forholdet ligger distinksjonen mellom paradigmer og aspekter.

At aspekter kan demre når som helst, avliver altså ikke det fortrolige blikket som

13. Andre typer aspekter avløser bare andre aspekter. "Og mens han den gang hadde ant et smertelig drag i dets (motivets) smil, i det klare og skuffede tonefallet, syntes han nå at det i sin lette ynde snarere uttrykte var i nesten munter resignasjon"; Marcel Proust, *På sporet av den tapte tid*, I (Oslo: Gyldendal, 1984), 455.

14. Eksempelet er løst basert på forandringen i persepsjon av manierismen tidlig på 1900-tallet. Aspektskiftets årsaker var i dette tilfellet en ny kunstnerisk (ekspresjonismen) og samfunnsmessig (i. verdenskrig) kontekst.

logisk-grammatisk forhold. Selv om jeg ble tvunget til en helomvending i akkurat dette tilfellet, slutter jeg ikke å umiddelbart se paradigmatiske uttrykk som uttrykk for "sine" følelser. En slik mistanke til paradigmer ville gjort meg ute av stand til å omgå kunstverk. Og hvis mistanken ble universell, ville vår estetiske kultur vært erstattet med entropi. Da ville vi ikke hatt noe begrep om paradigme, men vi ville heller ikke hatt våre begreper om kunst og uttrykk, og det er våre begreper vi nå vil forstå, ikke begreper for en annen livsform. Og vårt begrep om "å se hva et kunstverk uttrykker", forstått som det fortrolige blikk, innebærer at jeg ikke behandler det jeg ser som ett av flere alternativer. Å se et paradigmatiske melankolsk bilde *som* melankolsk, gir like lite mening som å se en gaffel som en gaffel. Og det kritikken av universaliseringsargumentet lærte oss, er at dette gjelder selv om en gaffel *kan* ses som et mordvåpen, og selv om et paradigme *kan* undergraves av en aspekterfaring. Derfor er "aspektdemring" mer betegnende for vårt eksempel enn "aspektskifte", for vi gikk ikke fra et aspekt til et annet, men et aspekt stod frem fra en bakgrunn som vi tok for gitt.

I en annen forstand er likevel "aspektskifte" passende også for vårt eksempel. For selv om jeg ikke gikk fra et aspekt til et annet, så fører aspektdemringen til at det jeg så tidligere også *fremstår som bare et aspekt, bare en måte å se tingene på*. Det som gjør aspektperspeksjonen sårbar, er erkjennelsen av at aspektene er *likeverdige*. Jeg ser figuren som en hare, men det kan like godt være en and. Jeg hører et smertelig drag i motivet, mens du hører en munter resignasjon. Et slikt likeverd mellom dommer aksepterer vi i mange estetiske sammenhenger. Men ikke om paradigmer. Da er likeverd ensbetydende med relativisme. Når jeg hører ekstatisk glede i Beethovens "An die Freude", er ikke dette en av flere likestilte måter å høre det på. Hvis du ikke hører det, men for øvrig viser at du er kompetent i estetiske spørsmål, kan jeg begynne å lure på hva slags person du egentlig er.

Men var det ikke det som hendte i eksempelet med det italienske renessansemaleriet, der de andre så noe annet enn meg i et paradigmatiske uttrykk? Jo. Etter at jeg, som en følge av hva andre sier, ser en ny fysiognomi tre frem, kan jeg spørre meg selv: "Hvordan kunne jeg se uanstrengt harmoni i et bilde som er så fylt av anstrengt uro? Hvor mange andre opplagte ting er det jeg ikke ser? Er det noe galt med *meg*?" Ved å så tvil om det som jeg tar for gitt, viser aspektskiftet hvordan spørsmål om inkompetanse og galskap er grammatisk forbundet med det fortrolige blikket for paradigmer, men denne gangen er det ikke de andres kompetanse og normalitet som står på spill, men *min egen*. Aspektskiftet i vårt eksempel rokket ikke ved denne grammatiske forbindelsen, men det åpnet for at *jeg* kan være den som ikke deler "vår" (de andres) oppfatning av paradigmatiske uttrykk. Mis-

tanken jeg hadde til deg, vender seg nå mot meg selv. Jeg kan føle at Bob Dylans ord er rettet til meg: "Because something is happening here, and you don't know what it is – do you, Mr. Jones?"¹⁵

Tvilen stopper ikke ved meg selv. Gjennom å så tvil om min egen kompetanse og dømmekraft, problematiserer aspekterfaringen også den estetiske kulturen som jeg er en del av, eller som jeg trodde jeg var trygt rotfestet i inntil nå. Aspektskiftet forekommer oss nemlig i *aspekterfaringen* å undergrave fundamentet for den estetiske kulturen, nemlig paradigmene. Det synes ikke å være noen standarder lenger, ingen paradigmer som jeg kan organisere min forståelse omkring. "Alt er relativt", kan jeg tenke etter et slikt aspektskifte. Alt er bare ulike "ways of seeing" uten grunnlag i noe annet enn nettopp våre måter å se ting på. Verket selv er bare et fysisk objekt som hvem som helst kan legge hva som helst i, subjektivt og vilkårlig. Ideen om en "sensus communis" som danner en estetisk kultur, er en illusjon. Jeg innser med ett at mitt fortrolige blikk og våre paradigmer er grunnløse. De hviler ikke på noe annet enn våre reaksjoner, og når disse endrer seg, kan vi ikke holde igjen. For det finnes ikke noe dypere grunnlag som de kan bedømmes som feilaktige ut fra. De naturlige reaksjonene var ikke naturlige likevel. De var bare menneskelige, altfor menneskelige.

Men denne foruroligende følelsen av entropi varer ikke, og den kan ikke vare. Når vi er ute av aspekterfaringen, ser vi det ikke slik lenger. Relativisme virker ikke da som noen reell trussel. Nå er det entropien som fremstår som en illusjon. Det finnes fremdeles en bindende kultur. Enten glir vi tilbake til det gamle, aspekterfaringen ble et virkningsløst unntak eller meningsløst innfall, eller så blir det som viste seg i aspektet, til det nye bindende paradigmet. I det siste tilfellet har den estetiske kulturen endret seg. Det er et faktum at hva vi regner som paradigmer, er i kontinuerlig forandring. Men i vår normale omgang med kunstverk glemmer vi det. Først i aspekterfaringen blir vi var at paradigmene er i bevegelse, og at de ikke er selvfølgelige. Det betyr ikke at paradigmene egentlig ikke er selvfølgelige, eller at det egentlig ikke finnes paradigmer, eller at alt egentlig er relativt. Det jeg sier, er at i *aspekterfaringen* kan det virke som om det ikke finnes paradigmer, og at alt derfor er relativt. Det er et karakteristisk trekk ved grammatikken for estetiske uttrykk at ethvert aspekt som slår inn og bryter med et paradigme, forekommer oss å så tvil om vår estetiske kultur.

15. Bob Dylan, "Ballad of a Thin Man", *Highway 61 Revisited* (Columbia Records 1965). Hele Dylans tekst er en fremstilling av hvordan ting blir fremmede og uforståelige for meg når kulturen har forandret seg, men ikke jeg.

La meg forklare dette nærmere. I aspekterfaringer blir ting prekære og satt på spill. Her er det typisk uoverensstemmelser. Og dette aksepterer vi. Jeg vet jo at det kan ses på flere måter. Men usikkerheten som uoverensstemmelsen skaper, har *tilbakevirkende kraft*. Ved å vise at vi kan være uenige om noe vi trodde var opplagt, smitter aspektenes lunefullhet over på paradigmene og den estetiske kulturen som de forener oss i. Slik *utfordrer* aspektskifter den trygge bakgrunnen, vårt fortrolige blikk for paradigmatisk uttrykk. Man må akseptere tvil og uenighet om noe man trodde var hevet over tvil og uenighet, og dette kan være rystende, fordi vi definerer oss selv gjennom hva vi regner som selvfølgelig. Slik åpenbarer og levendegjør aspektskiftet den grammatiske forbindelsen mellom det fortrolige blikk og den kompetansen som forener oss i en estetisk kultur, men så å si ad negativ vei: Først når det ikke lenger kan tas for gitt, merker vi det vi tidligere tok for gitt. Det er dette aspektpersepsjonens universalitet består i: Ikke at all persepsjon er aspektpersepsjon, heller ikke at all ekspressiv persepsjon er aspektpersepsjon, men at den kaster et prekært lys over det som ikke er prekært.

Forskjellen mellom fortrolig blikk og aspektsyn ligger som sagt ikke i typen av objekt en ser, men i måten en forholder seg til objektet på. Det som på et tidspunkt er et aspekt, kan på et annet tidspunkt være et paradigme som i kraft av sin selvfølgelighet synes å være en objektiv egenskap ved verket. Vi skal se på vårt tidligere eksempel. Aspektet av angstfull uro er kommet til syne i maleriet. Jeg fortsetter, forundret eller overrumplet, å se på bildet.¹⁶ Etter hvert blir det umulig for meg igjen å se bildet som harmonisk. Det *er* angstfullt. Aspektet har trådt tilbake i bakgrunnen. Nå kan bildets angstfulle uro bli et av de selvinnløsende uttrykkene som jeg organiserer min forståelse av kunstverk rundt. Det er nå blitt en del av hvordan ting *er*, ikke bare av hva jeg ser ting som. Når vi er ute av aspektets tryllekrets og faren for aspektskifter ikke foresvever oss lengre, noe som ikke betyr at faren ikke er der, blir det fortrolige blikket igjen vår måte å se på. For aspekterfaringen må forbli en unntakserfaring. Den får sin næring fra det fundamentale grammatiske forhold at vårt syn normalt *ikke* er prekært. For hvis aspekterfaringer ble universelle, om denne antagelsen i det hele tatt gir mening, ville det ikke vært noe de kunne så tvil om. Alt kan ikke være sårbart.

III. Noen typer ekspressive aspekter

Vi skal nå forlate det fortrolige blikket og se nærmere på noen former for ekspres-

16. Dette er hva Wittgenstein kaller "vedvarende aspektpersepsjon" (PU, 194a) som inntreffer i etterdønningene av et aspektskifte når vi så å si makter å "balansere figuren i et aspekt" (B2, § 539).

sive aspekter. Disse tre erfaringstypene bryter på hver sin måte med det fortrolige, og innfører noe nytt og utfordrende. Slik utgjør denne delen en utdypning av forholdet mellom paradigmer og aspekter, mellom bakgrunnen vi tar for gitt, og det som står frem fra bakgrunnen og slår oss.

1. Jeg ser på et velkjent bilde. Jeg har sett det mange ganger før, uten å ha blitt grepet av det. Bildet uttrykker sorg, det vet jeg. Så ser jeg med ett bildet med nye øyne. Sorgen blir levende. Nå først ser jeg den *virkelige*. Jeg ser ikke lenger kunstverket "i et reflektert lys, men i sitt eget lys" (B2, § 170). Aspektet som trer frem, er en *intensivering* av verkets uttrykk. Alle aspektskifter viser noe nytt, men her er det ikke noe nytt som avløser noe gammelt, men heller en *fornyning* av det gamle. Derfor uttrykker jeg gjerne erfaringen med de samme ordene som før, men jeg forsøker å mime den forhøyningen av erfaringen som en slik intensivering er, ved å aksentuere visse ord: Jeg så sorgen før også, men nå først ser jeg *selve sorgen* i verket. Intensivering utgjør dermed en form for forståelse som ikke kan fanges i ordene vi bruker, men bare i hvordan ordene *sies*, det jeg i artikkelens første del kalte "verbale gester".

Den forskjellen som en slik intensivering innfører, kan også uttrykkes som en forskjell mellom "å se" og "bare å vite": Jeg visste at bildet uttrykte sorg, men nå først *ser* jeg det. Slike forskjeller er sentrale i menneskets erfaring av verden overhead: Jeg visste at du var fortvilt, men nå først *ser* jeg det. Jeg har hele tiden visst at livet i stor grad styres av tilfeldigheter, men nå først *innser* jeg det. Jeg kjenner og behersker bruken av ordet "skyld", men nå først vet jeg hva det *betyr*. Den aspekt-erfaringen som jeg har kalt intensivering, er slik innskrevet i en videre horisont av beslektede forskjeller som er med på å gi den estetiske intensiveringens dens vekt. Men intensivering har sine grenser. For det er menneskets lodd at intensiteten ikke kan vare. Før eller siden glir vi tilbake til det hverdagslige. Men det betyr ikke at intensitetserfaringen var uten virkning. Tvert imot. Den karakteriseres av at den ofte preger oss som mennesker. Kanskje tar livet mitt en ny retning. Kanskje erfarer jeg ting annerledes nå enn før, selv om dette kan være umerkelig for andre.

Slike livgivende øyeblikk kan også finne andre ytringsformer. Mens mitt normale, vante blikk definerer hvordan *jeg ser* verket, så innebærer en intensivering at denne ordenen inverteres. Nå er det verket som ser på meg. Dets øyne utfordrer meg.¹⁷ Heidegger uttrykker en lignende erfaring i den berømte og beryktede for-

17. En slik erfaring kan også inntreffe i møte med naturlige ting: "Why is it that painters have so often said, as did Cézanne and Paul Klee, that the forest was speaking in them, or the trees were looking at them?"; Galen A. Johnson i *Encyclopedia of Aesthetics* (1998), bind 3, 207.

tellingen om sitt møte med van Goghs "Et par sko".¹⁸ Og "møte" er akkurat det rette ordet. For det var det det ble. Men det begynte dårlig. Heidegger ser *på* bildet og snakker *om* det. Bildet representerer det og det og det er tilsynelatende alt: "Et par bondesko og intet mere". Men er det alt? For med ett skjer det noe. En intensivering inntreffer, bebudet av Heidegger gjennom ordene "Und dennoch", hvorpå følger Heideggers høystemte gjengivelse av bildets uttrykk. Vi ser ikke lenger på kunstverket, men blir nå sett på av verket. Vi snakker ikke lenger *om* verket, men verket taler *til* oss. "Det bildet sier meg, er seg selv", sier Wittgenstein (PU, § 523, min overs.). Men dette må ikke universaliseres. For verket taler ikke alltid. Av og til er det taust. Ofte taler det i gåter. Gudene kan forlate tempelet, sjelen kan forlate verket.

Bekrefter ikke Heideggers van Gogh-utlegning mistanken om at dette til syvende og sist er en subjektiv projeksjon? Det er vanskelig å fri seg fra tanken om at det slett ikke er bildet som taler, men Heidegger selv. For er det ikke Heideggers egen bonderomantikk som gjør at han "hører" noe bonderomantisk i van Goghs bilde? Andre ville kanskje heller "hørt" verket tale om den urbane kunstners vanskelige kår. Dette kan være en relevant kritikk av Heidegger, all den tid han hevder at kunstverket gir et *folk* en sannhet. Men hviler innvendingen likevel på en misforståelse? For man kunne hevde, som Gadamer, at estetisk forståelse er en *formidling* mellom verk og fortolker. Det er verket som taler, men samtidig er vår egen situasjon medbestemmende for hva vi hører verket si. En slik tåkelegging omkring hvem som taler i verket, er derfor et signal om at begrepene om subjektiv og objektiv ikke gir mening i relasjon til visse kunsterfaringer. Verket taler gjennom meg, og jeg taler gjennom verket. Denne dobbelheten er kjernen i Gadamer begrep om verkets *Selbstdarstellung*, og som jeg med begrepet om intensivering har forsøkt å gi en logisk-grammatisk variant av.

2. I forbindelse med begrepet *Menschenkenntnis* nevner Wittgenstein at man kan oppfatte et ansiktuttrykk som uekte uten å kunne formulere grunner for hvorfor (PU, 226). Kan det finnes noe analogt innen den estetiske sfæren? Det virker slik: Jeg kan f.eks. med ett se noe hult eller uærlig i et verk, noe jeg ikke så før og som andre ikke ser, men hvorfor jeg nå ser det slik, kan jeg ikke si. Det gikk så å si *en skygge over verkets ansikt*. Vi møter her det Wittgenstein kaller "imponderabelt belegg" ("unwägbare Evidenz"), som er en uutslettelig del av vårt forhold til kunst og mennesker. Når et slikt imponderabelt aspekt demrer, trer det uutsigelige frem i forgrunnen fra den bakgrunnen som Wittgenstein ellers tenkte seg at det var loka-

18. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Stuttgart: Reclam, 1960), 27.

lisert i (FK, 49). Jeg har grunner for det jeg er overbevist om, men jeg kan ikke spesifisere dem, og de har en aura av det gåtefulle. Grunnene er *uutgrunnelige*.

Paradigmatiske uttrykk er åpenbare for enhver. Det imponderable i uttrykket derimot, er alt annet enn åpenbart, selv om det er overbevisende. Flere av oss kan se det, men jeg kan også være alene om det. Det er flyktig, og kan være borte med det samme det er sett. Det er essensielt ukontrollerbart, og derfor er det ofte det imponderable som skiller det sublime fra det som bare er godt. Mens paradigmatiske uttrykk angår verkets fysiognomiske grovstruktur, har det imponderable med de *fine nyanser* å gjøre, men med fine nyanser som kan være altavgjørende, f.eks. en viss dragning eller rytme i skuespillerens spill. Mens vi ikke kan annet enn å se gleden i det portretterte ansiktets smil, kan smilets farge, som forandrer det glade smilet til et melankolsk smil, unnsnippe oss. Og hvis det unnsnipper deg, kan ikke forklaringer hjelpe deg. Du må se det, det *kan* ikke annet enn ses. Vi kan derfor kalle dette *imponderabel persepsjon*, selv om "persepsjon av imponderabilia" er mer presist. I slike hendelser får vi øye på et pregnant punkt som samler mer i seg enn vi kan begripe.

Hvis vi stemmer overens i persepsjon av slike subtile, flyktige forhold, kan vi tenke at det består en dypere affinitet mellom oss. Vår felles klangbunn gjør at selv de fineste nyanser kan resonnerer med samme klang i oss. Noen mennesker har en særlig utviklet sans for slike nyanser. En slik "connaissance" gjenkjennes på at han ofte feller dommer som vi er enige i. Han sier kanskje noe som vi aldri har tenkt på, men som etter at han har bemerket det, blir tydelig for oss, eller han sier noe som vi rister på hodet av, men som vi senere må gi ham rett i. Men det han ikke kan, er å argumentere for sitt syn. Vi kan aldri gi bevis for hva et verk uttrykker, men i forhold til det imponderable kan vi ikke en gang begrunne det vi sier. Vi har ikke noe annet å gå etter enn det som slår oss. Men jeg kan gi deg et *vink*, kanskje en metafor, og håpe at du tar det. Kanskje makter jeg ikke det en gang. Jeg "føler bare på meg at det er noe". Hvis du ikke deler min anelse, står vi i patt. Det er ikke mer å si.

Likevel er ikke dette helt riktig. Det som slår en, er riktignok det eneste vi har å gå etter i *øyeblikket*, og dommer basert på imponderabelt belegg baserer seg på noe i øyeblikket. Men et estetisk uttrykk er konstituert av verkets helhetlige struktur, og det betyr at selv det imponderable ikke står isolert. Min erfaring av verket som helhet kan derfor få meg til å innrømme at jeg nok tok feil med hensyn til det jeg så på et spesifikt punkt. Det var visst bare noe jeg innbilte meg. Men verket kan også bekrefte min anelse. Det som slo meg som et aspekt, kan bre seg utover og bli til verkets helhetlige uttrykk. Ofte blir ikke spørsmålet avklart i det

hele tatt, men fortsetter som en uavklart spenning i verket. Dette kan gi hele verket en uutgrunnelig karakter. Verkets ansikt får da en gåtefull aura over seg.

3. Hvordan er ekspressive aspekter forbundet med det eksempelet som Wittgenstein innførte begrepet om aspektpersepsjon med, nemlig det å se *likheten* mellom to ansikter? En betydning av "å se likheter" kan være det vi har kalt et "fortrolig blikk" for likhetene, en evne til å nevne likheter, til å sortere objekter etc., alt etter situasjonens art. Men i Wittgensteins eksempel er det ikke et blikk for likheter som er temaet, men et genuint *syn*: "Jeg betrakter et ansikt, med ett bemerkker jeg dets likhet med et annet. Jeg *ser* at det ikke har forandret seg; og ser det ikke desto mindre på en ny måte" (PU, 193). En likhet trer frem som et aspekt på et bestemt tidspunkt, blir stående en viss tid, og trer så tilbake igjen, enten ved å forsvinne eller ved å smelte inn i erfaringens bakgrunn. Kan en slik aspekterfaring forekomme, ikke bare i forbindelse med "nære" objekter som to ansikter, men også mellom "fjerne" objekter, som når det ikke-menneskelige antar et menneskelig ansikt? Kan analogier vise seg som aspekter? I diktet "Herbst" av Rainer Maria Rilke finner vi følgende åpningsvers:

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Når jeg leste dette diktet første gang, opplevde jeg beskrivelsen av bladenes fall, "de faller med benektende gester", som et vakkert og treffende bilde både på bladenes fall, høsten og den kosmiske sammenhengen som etableres videre i diktet. Hvis jeg da hadde blitt spurt, ville jeg sagt at jeg forstod hva diktet sa. Men en tid senere, en stille høstdag, ble jeg sittende og se på hvordan bladene falt utenfor vinduet. Med ett husket jeg Rilkes ord. Og først da, vil jeg si, forstod jeg hva som lå i "de faller med benektende gester". For nå først *så* jeg dette. Jeg formelig så hvordan bladene falt i en hjelpeløs og resignert protest, på samme måte som et menneske kan riste stille og sakte på hodet i en oppgitt protest mot noe det ikke kan gjøre noe med. Jeg så en slik gest i bladenes fall, analogt med hvordan Wittgenstein plutselig så et ansikt i et annet. Vi kan ikke vite om det var et slikt aspektsyn som var kilden til Rilkes linje. Men det *kan* ha vært det. Å bli slått av en analogi, å se noe i noe helt annet, kan være en bestanddel i dannelsen og forståelsen av et poetisk bilde. Aspekterfaringer kan slik inngå i den *billedskapende evne*.¹⁹

19. Jeg pretenderer ikke at forbindelsen er allmenn, men sier bare at aspekterfaringer *kan* inngå i dannelsen og forståelsen av metaforer. Derfor rammes jeg heller ikke av Norman Kemp ("Meta-

Ideen om at et slikt *syn* kan være involvert i dannelsen og forståelsen av metaforer, har en lang historie. Den finnes allerede hos Aristoteles, i hvert fall i visse oversettelser; ”det å finne den adekvate metafor, det er å se likheter i det som er forskjellig”.²⁰ Det har også blitt sagt at et slikt analogisyn er *kreativt*. Budd for eksempel, nevner at det finnes en type likhetspersepsjon som *skaper* sine likheter.²¹ Kanskje Rilke regelrett skapte likhetene mellom bladenes fall og menneskets gester. Men det finnes også en tradisjon for å si at det kreative momentet ikke består i at poeten skaper likhetene, men at poetens ”hemmelige øye” kan *oppdage* skjulte likheter. En berømt variant finnes hos Baudelaire, for hvem poetens talent bestod i at han kan lese i naturens bok og få øye på de korrespondanser som er nedlagt der.

Var analogien mellom bladene og gestene noe Rilke skapte eller fant? Vel, Rilke fikk oss i hvert fall til å sammenligne noe som ingen hadde tenkt på å sammenligne før. Dette svaret er vagt, men det staker ut en retning som vi nå skal følge. Vi må forflytte blikket fra likhetene til sammenligningen, fra abstrakte relasjoner til handlingen, og vi må fastholde at likheter alltid gis eller ses i en bestemt situasjon.²² Enhver sammenligning må ha en *retning*. Den må inngå i en kontekst som gir den et poeng, og som konkretiserer et henseende som det skal sammenlignes i. Sammenligningen og dens retning kan vi kalle et *sammenligningsprosjekt*. I dette perspektivet gjelder ikke prinsippet om at alt ligner alt, slik vi finner det hos f.eks. Davidson.²³ Bare i et logisk vakuum, abstrahert fra enhver situasjon, vil alt ligne på alt. Relativt til et prosjekt derimot, trenger ikke to vilkårlige objekter ligne hverandre.

Nødvendigheten av et sammenligningsprosjekt betyr ikke at prosjektet må foreligge på forhånd, så å si som en praktisk oppgave. Det som skjer når analogier blir aspekter, er nettopp at en viss likhet *slår* oss. Her er sammenligningen ikke en formålstyrt aktivitet, men en *bendelse*. Likevel utelukker ikke det nødvendigheten av en retning for sammenligningen. Heller ikke i Wittgensteins eksempel, hvor likheten mellom to ansikter slår en uten at en kan si hva likheten består i,

phor and Aspect-Perception”, *Analysis* [1991], 84–90) og David E. Cooper (*Metaphor* [Oxford: Blackwell, 1986], 227–238) sin kritikk av aspektpersepsjonens relevans for metaforer.

20. Sitert etter Kjell S. Johannessen, ”Metafor og vitenskap”, i Siri Meyer, red., *Fra estetikk til vitenskap – fra vitenskap til estetikk* (Oslo: Universitetsforlaget, 1994), 212.

21. Budd, *Values of Art*, 206

22. Se også Tilghman, *But Is It Art?*, kap. 2.

23. Donald Davidson, ”What Metaphors Mean”, i S. Sacks, red., *On Metaphor* (Chicago: University of Chicago Press, 1978).

henger likheten i løse luften. Kanskje så ansiktene ut som ansiktene til personer i samme slekt, og dette er tilstrekkelig til å angi sammenligningens retning. Men vi kunne også blitt slått av hvordan de to ansiktene uttrykte det samme. Slik sett var det ikke bare likhetene som slo oss, men *også selve retningen* for sammenligningen.

La oss tenke oss at Rilke ble slått av likheten mellom bladene og visse menneskelige gester, at han erfarte denne analogien som et aspekt. Kunne vi ikke sagt hvordan disse lignet på hverandre også før Rilke hadde erfaringen? Jo, men poenget er at *ingen gjorde dette*. Og det betyr ikke at likhetene ble til i persepsjonen, eller at ingen hadde oppdaget likhetene før Rilke, for ideen om likheter som eksisterer uavhengig av enhver sammenligning gir ikke mening, og dermed heller ikke ideen om det motsatte. Først i og med Rilkes erfaring ble bladenes fall og gesten *sammenlignbare*. Når Rilke så gesten i bladenes fall, var det ikke likhetene mellom de to som ble til, men det rommet som likheter først kunne utfolde seg i. Analogierfaringens kreativitet ligger i at den skaper et sammenligningsprosjekt. I det fjerne elementer treffer hverandre i et lykkelig sammentreff, *melder* et sammenligningsprosjekt seg.

Det gjenstår så for leseren å se likheten mellom det som bringes sammen. Men når en leser tar opp dette prosjektet, kan ulike ting skje. Jeg kan synes det er en interessant analogi, men uten å egentlig bli truffet av den. Men så kan det skje at jeg *ser* analogien. De to elementene reagerer med hverandre; det ene omdannes i lys av det andre. En forståelse som slik får liv gjennom et syn, kan med rette kalles *innsikt*, og denne innsikten vil jeg føle at forklaringer er uten makt til å overføre.²⁴ Også her truer aspekterfaringens karakteristiske sårbarhet. For analogiaspektet kan forsvinne for meg. Bladenes fall og de benektende gestene går ikke lenger sammen, men står ved siden av hverandre. Analogien har mistet sin aspektuelle karakter og blitt til "bare" en analogi. Den har trådt tilbake i bakgrunnen, på samme måte som en du tar avskjed med, forsvinner inn i massen av mennesker.

Vi kan nå vende tilbake til Wittgensteins eksempel. Man ser med ett likheten mellom to ansikter i den forstand at man ser at det er far og sønn. Denne likheterfaringen kan være intransitiv. Likheten som viser seg, gir ikke opphav til ytterligere likheter. Her kommer vi på sporet av et annet begrep om familielikhet enn det som er virksomt i de berømte spill-paragrafene (PU, §§ 65–67). Der sier Wittgenstein at språkspillene ikke har noe felles, men at det kun er familielikhet mel-

24. En slik erfaring kan også gi nytt liv til døde metaforer ("Nå vet jeg hvorfor det heter *truede skyer!*").

lom dem, et "komplisert nettverk av likheter som griper inn i hverandre og krysser hverandre". Men dette er noe helt annet enn *aspektuell familielikhet*, hvor det nettopp ikke er spesifikke egenskaper involvert. Vi ser likheten uten å kunne si hva ansiktene har felles. Det begrepet om familielikhet som hersker mellom spill, handler derimot om spesifikke egenskaper, noe som gjør at denne relasjonen bare kan foreligge mellom *flere enn to elementer*, for ellers vil nettet av kryssende likheter ikke lenger være noe nett, men bli til et sett egenskaper som de to har felles. Til forskjell fra dette forsøker jeg nå å antyde en erfaring hvor en imponerende familielikhet viser seg som et aspekt. Og en slik familielikhet kan foreligge også i et *par*. Medlemmene av familien hører sammen, men i kraft av noe som ikke kan festes i begreper, kun ses. Dette viser forbindelsen til et særegent begrep om *essens*, som også er virksomt i Wittgensteins skrifter, nemlig det *karakteristiske*. Det karakteristiske får sin allmenne funksjon, ikke ved å fange inn bestemte felles egenskaper, men ved å fange inn de partikulære tilfellenes *fysiognomi*. Slik peker begrepet om estetisk ekspressivitet ut over det estetiske, og mot et territorium som kanskje filosofien også kan hente næring fra.