

Estetisk erfaring og kunst som erkjennelseskilde

Nå for tiden tror folk at vitenskapsmenn er til for å belære dem; diktere, musikere, etc. for å behage dem. Det faller dem ikke inn at disse kunne ha noe å lære dem.¹

• — KJELL S. JOHANNESSEN

Begrepet om estetisk erfaring er et av kjernebegrepene i den filosofiske estetikken. Og mange har sagt mye om dette begrepet og den virkelighet det formodes å dekke. Noen avviser estetisk erfaring som en illusjon mens andre fremhever den som det primære i vår omgang med kunst, selv om slik erfaring også kan oppnås utenfor kunstens område. Wittgenstein synes å være tiltrukket av begge alternativene. For på den ene siden bærer hele senfilosofien – inklusive 1938-forelesningene i estetikk – preg av at "[e]n indre prosess har behov for ytre kriteria".² Følgelig skal vi se *utover*, ikke *innover*. Vi skal vende oss oppmerksomt mot selve verket og fordype oss i dets egenskaper. Da vil vi også fange den estetiske erfaringens spesielle karakter i det enkelte tilfellet. På den annen side snakker han om det overveldende i kunsten, "the tremendous things in art".³ Overfor kunstverk av dette slaget er det ikke tale om verdsetting. Det er heller snakk om at man blir bergtatt og fullstendig oppslukt. Wittgenstein benytter en sammenligning med det å bedømme et menneskes adferd for å tydeliggjøre og fremheve denne forskjellen. Noen ganger vil vi si "Han oppførte seg pent" og andre ganger hender det at vi sier: "Han gjorde et mektig inntrykk på meg". Den overveldende kunsten gjør altså et mektig inntrykk på oss – et logisk-grammatisk utsagn i tautologiens kappe. Og det er dette mektige inntrykket jeg er litt fascinert av. For her synes blikket å være

1. Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen* (i det følgende forkortet til VB), opprinnelig samlet og utgitt av Georg Henrik von Wright (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977). Boken foreligger nå i ny og omarbeidet utgave ved Alois Pichler fra Wittgensteinarkivet ved Universitetet i Bergen, Suhrkamp 1994. I denne utgaven finnes sitatet på s. 79. Bemerkningen er fra 1939-40. Det er Wittgensteins egen utheving.

2. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (Oxford: Basil Blackwell, 2. rev. utgave 1958), § 580.

3. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief* (Oxford: Basil Blackwell, 1966), I, § 23.

rettet mot *opplevelsen* og ikke mot verket som sådan. I tråd med dette sier han også at noen kunstverk taler til oss, og da svarer vi på dem ved å "svinge" i harmoni med dem, som det heter i en berømt passasje som er gjengitt i *Vermischte Bemerkungen*.⁴ I slike tilfeller skjer det noe med oss som har verdi i seg selv, noe som ikke lar seg påvise og undersøke ved å ta for seg kunstverkets egenskaper. Det er derfor ikke så enkelt som Francis J. Coleman en gang i tiden ville ha det til da han sammenfattet sin undersøkelse av Wittgensteins holdning til estetisk erfaring ved å si: "uttrykket 'estetisk erfaring' er ikke navn på en særlig slags følelse fordi det ikke er navn på en følelse i det hele tatt".⁵ For dem som er interessert i Wittgensteins senfilosofi er dette alene tilstrekkelig sprengstoff til å undersøke begrepet om estetisk erfaring nærmere. Men det finnes også andre grunner, som vi skal se om litt. Og de har ingenting med Wittgensteins filosofi å gjøre. I denne sammenhengen vil jeg derfor sette til side synspunkter av det slaget som Coleman gir uttrykk for. I stedet vil jeg ta for meg noen av de filosofer som har fremhevet betydningen av den særegne type av erfaring som vår omgang med kunstverk synes å gi opphav til. I særdeleshet vil jeg rette oppmerksomheten mot det innslaget i estetisk erfaring som kan kalles den *kognitive* komponenten.

I den ambisiøst anlagte læreboken *Philosophical Aesthetics. An Introduction*, redigert av Oswald Hanfling, foretar Diané Collinson en omfattende og grundig gjennomgang av noen av de mest kjente oppfatningene av estetisk erfaring: kontemplasjon (Aristoteles, Aquinas og Schopenhauer), ikke-involvertet (*detachment*, bl.a. Bell), psykisk distanse (Bullough) og forskjellige versjoner av desinteresserthet (bl.a. Kant). Resultatet av denne gjennomgangen er imidlertid ikke overraskende: "aesthetic experience [...] has no single defining feature".⁶ Fremstillingen avsluttes med en personlig vri på noen betraktninger om den estetiske erfaringens fenomenologi som T. J. Diffey skisserte i artikkelen "The Idea of Aesthetic Experience" fra 1986.⁷

Collinsons studie er uten tvil et kompetent arbeid. Ikke desto mindre finnes det bemerkelsesverdige svakheter i hennes fremstilling. Den historisk-kulturelle siden av begrepet om estetisk erfaring er for eksempel ikke tematisert. Wittgenstein-

4. VB, 116.

5. Francis J. Coleman, "A Critical Examination of Wittgenstein's Aesthetics", *American Philosophical Quarterly* 5:4 (1968), 265.

6. Oswald Hanfling, red., *Philosophical Aesthetics. An Introduction* (Oxford: Blackwell; Milton Keynes: The Open University, 1992), 170.

7. Se T. J. Diffey, "The Idea of Aesthetic Experience", i M. H. Mitias, red., *Possibilities of Aesthetic Experience* (Amsterdam: Nijhoff Publishers, 1986).

tradisjonen glimrer også med sitt fravær; det samme gjør vår tids kontinentale kunstfilosofi – å utelate Adorno og Gadamer i denne forbindelsen er jo ganske grovt. Heller ikke behandler hun de problemene som hefter ved den *kognitive* komponenten i den estetiske erfaringen, selv om hun ved en rekke anledninger (Aristoteles, Aquinas, Schopenhauer og Beardsley) streifer temaet. Hun kommer dermed til å overse noe som for meg kanskje er det mest interessante ved estetisk erfaring: spenningen mellom noe tilsynelatende *rent sansemessig* og noe *erkjennelsesmessig*. Det dreier seg jo aldri bare om en ren kildring av sansene. Da ville vi fint ha klart oss uten kunst. Et utsøkt måltid, en fremragende årgangsvin eller en god omgang i sengehalmen ville i så fall ha slått kunsten fullstendig av marken. Det sansemessige er selvsagt involvert, sogar essensielt involvert i og med at kunstverk i hovedsak blir tilgjengelig for oss gjennom sansene, selv om litteraturen kanskje representerer et problem i så måte. Men det dreier seg åpenbart om noe *annet* og noe *mer* enn bare sansemessig kildring eller behag. Den estetiske erfaring er heller ikke bare en skjønnhetsopplevelse, slik Kant fremhever. I den ves-terlandske tradisjonen har det faktisk utviklet seg et helt lite repertoar av klisjéer for å beskrive det som finnes *hinsides* den sansemessige kildring. God kunst sies ofte å *løfte* oss ut av dagliglivets strev og mas og gjøre oss til et *helt* menneske; den makter å *involvere oss emosjonelt* på en forunderlig *distansert* måte og gir oss samtidig en *følelse av frihet*. Den sies også å gi oss *kunnskap* eller *innsikt* av et særegent slag. Den dårlige kunsten er derimot intetsigende. Den lar oss forbli fullstendig uberørt. Dersom et kunstverk ikke gir oss noe, ikke taler til oss på noen som helst måte, har det forfeilet sin hensikt og fremstår som noe likegyldig, noe vi så avgjort kan være foruten. Selve uberørtheten er i seg selv et ubestridelig kriterium på dårlig kunst. Vi blir irritert og føler at vi kaster bort verdifull tid dersom vi ved en tilfeldighet skulle dumpe bort i en middelmådig konsert, en platt og tåpelig teaterforestilling, en pretensiøs og tanketom film, etc.

Synspunkter av dette slaget har like siden Aristoteles vært forfektet om den estetiske erfaring. Vi har altså *forventinger* til kunstverk, forventninger som skal innfris i det konkrete møtet med det enkelte verk. Vi betrakter med andre ord kunstverk som noe som er *tilvirket* for å bli erfart med konsentrert oppmerksomhet og reflekterende ettertanke. Og da forutsetter vi at denne beskjeftigelsen ikke er et slag i luften. Vi forventer at den skal gi oss et opplevelsesmessig utbytte. Det er således innebygget i vår omgang med kunstverk at deres overordnede mål er å *bevege* oss eller tale til oss på ulike måter. De kan glede og behage oss (den klassiske skjønnhetsopplevelsen); de kan forarge oss (overskride tabuer av forskjellige slag); de kan tilskynde oss til handling (politisk kunst); de kan gi stoff til ettertan-

ke (sette problemer under debatt – Ibsen); de kan (muligens) gi oss ny erkjennelse ved å ”holde et slags speil opp for naturen, å vise dyden dens egne trekk, dårskapen dens eget bilde, og samtiden dens preg og skikkelse” (*Hamlet*, III. akt, scene 2), etc., etc.

Å bli beveget av kunst på dette viset er å gjøre en *estetisk* erfaring. Men hva kjenne-tegner estetiske erfaringer med opprinnelse i kunstverk? Har de fellestrekk som gjør det mulig å skille dem fra andre typer av erfaringer? Vi trenger nemlig ikke definisjoner for å kunne gjøre distinksjoner av dette slaget, kun rimelig presise beskrivelser av idealtypisk art. Når vi innser det, kan vi stille en mengde spørsmål av stor rekkevidde. Er f.eks. estetiske erfaringer nødvendigvis *umiddelbare* erfaringer eller er de bestandig forankret i kulturspesifikke forhold? Er de nødvendig knyttet til estetiske *dommer* eller utgjør de råstoffet for slike dommer? Kan estetiske erfaringer inneholde *interpretative* innslag eller er enhver estetisk erfaring noe som er hinsides det verbalspråklig artikulerbare? Kan estetiske erfaringer formidles i språket på en fullgyldig måte? Hva er det for slags kunnskap eller innsikt som sies å bli tilgjengelig for oss gjennom møtet med individuelle kunstverk?

Hvert enkelt av disse spørsmålene vil bare kunne besvares tilfredsstillende i avhandlingens format. Men jeg vil likevel gjøre et forsøk på å pirke litt i det forholdet som noen ganger kalles den estetiske erfaringens *kognitive* komponent, det som Shakespeare fremhever som skuespillkunstens tidløse siktemål. Men det er langt fra enkelt å danne seg et rimelig klart bilde av hva som berettiget kan omtales som et kognitivt moment i den estetiske erfaringen. For både helhetsoppfatningen av den estetiske erfaring og synet på det erkjennelsesmessige innslags rolle varierer fra filosof til filosof. Dessuten inngår vanligvis refleksjonen over den estetiske erfaring i en større sammenheng hvor bestemte oppfatninger av både kunstens og erkjennelsens natur utgjør rammene. Det er kanskje den viktigste av de faktorene som gjør det problematisk å foreta en isolert analyse av begrepet om estetisk erfaring.

I. Estetisk erfaring og erkjennelse i et historisk perspektiv

Aristoteles var den første som tillot seg å snakke om at vår opplevelse av en type kunst, nemlig tragedien, hadde et innslag av erkjennelsesmessig art. I *Poetikken* hevder han nemlig at den som overværer fremføringen av en tragedie erfarer et slags lystbetont behag og dette velbehaget er særegent for tragedien i den forstand at den både fremkaller medynk og frykt og samtidig nøytraliserer dem som incitament til handling. Opplevelsen har karakter av emosjonell renselse (*kathar-*

sis). Denne særegne form for estetisk erfaring er videre forbundet med kunnskap. Grunnen til det er at tragedien – gjennom sin *avbildning* av et mulig (eller nødvendig) handlingsforløp – gir oss innsikt i menneskets natur, og ”det å lære noe er den største av alle gleder ikke bare for filosofene, men også for resten av menneskeheten” (*Poetikken*, 1448b, linje 13–15). Ettersom Aristoteles i *Poetikken* også sier at diktningens utsagn er universelle mens historiens utsagn er partikulære, så har det forledet mang en kunstfilosof til overtolkninger som nærmest er bisarre. Den velkjente Aristoteles-fortolkeren S. H. Butcher er en av dem. I sin bok *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* hevder han f.eks. at kunstverkets etterligninger

avdekker de permanente og vesensmessige trekkene ved originalen. Det (kunstverket) oppdager den formen (eidos) som objektet streber mot, det resultatet som naturen forsøker å realisere, men sjelden eller aldri makter å fullbyrde. Under det individuelle finner den det universelle.⁸

Her går Butcher langt utover rammene for det som epoken og kulturen tillater av tolkninger. Han glemmer fullstendig at kunstneren i oldtiden var å anse som en håndverker, dvs. en person som i spesielle tilfeller kunne være i besittelse av praktisk kunnskap (*technē*) i en beundringsverdig grad, men som ikke på noen måte ville kunne frembringe noe som resulterte i *epistēmē*. Ikke desto mindre er det innlysende at tragediedikteren ideelt sett må ha menneskekunnskap i betydelig grad. Og den slags kunnskap vil man selvsagt kunne tenke seg å uttrykke i universelle utsagn – i motsetning til historien om Alkibiades, som vil være en serie av berettende singulære utsagn som forteller hva som skjedde med dette konkrete individet. Ifølge Beardsleys fortolkning av estetikkens historie er det slik vi må tolke bemerkningen til Aristoteles om at diktningen er universell mens historien er partikulær.⁹

Men her vil mange uten tvil være fristet til å protestere. For Beardsleys opptatt-
het av universelle *utsagn* kan åpenbart være villedende. Vi kan nemlig godt tenke oss at det finnes universelle *innsikter* uten at det behøver å finnes universelle utsagn som artikulere dem. Oldtidens dramaer er jo ikke annet enn konkrete og enhetlige handlingsforløp. For å forstå den universelle innsiktens status er det til-

8. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, 4th ed. (New York: Dover Publications, 1951), 150.

9. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. From Classical Greece to the Present* (New York: Macmillan, 1966), 63.

strekkelig å tenke på den slags universalitet som Kant tilskriver estetiske dommer. Den lar seg utelukkende formidle av *partikulære* kunstverk og bare av dem. Derfor sier også Kant at denne form for universalitet er *eksemplarisk* forankret. Og hans begrunnelse er nettopp at den regel som følges ikke lar seg formulere. Og hos Hegel utvikles denne tanken videre ved at kunstverket kort og godt blir betraktet som et konkret universale. Den analytiske filosofiens tilbøyelighet til å håndtere alle filosofiske problemer på et utsagnsmessig plan kan derfor noen ganger påføre oss skylapper i stedet for å åpne for en ny og mer fruktbar tilnæringsmåte.

La meg etter dette ekskurset vende tilbake til Aristoteles og rette oppmerksomheten mot den filosofiske *konteksten* for hans syn på opplevelsen av kunst. Vi vil da oppdage at den utgjøres av tre sentrale komponenter: (a) en variant av *imitatio*-teorien om kunstens natur, (b) den aristoteliske versjonen av vesenstenkningens ontologi og (c) den aristoteliske epistemologien hvor *epistēmē*, *phronēsis* og *technē* utgjør de tre hovedformene for kunnskap. Det er noe Martha Nussbaum er på det rene med når hun i artikkelen "The Discernment of Perception. An Aristotelian Conception of Private and Public Rationality" foreslår at den slags kunnskap det egentlig dreier seg om er av praktisk-moralsk karakter. Å vite hvordan man skal handle rett er ikke noe mennesket kan få innsikt i ved teoretiske resonnementer alene. I tillegg behøver vi gode forbilder, lang øvelse og korrigerende inngrep fra eldre og mer erfarne mennesker. Nussbaums utlegning av praktisk-moralsk kunnskap peker i retning av en type kunnskap som ikke lar seg artikulere på en fullverdig måte ved verbalspråklige midler alene, altså noe som vi idag trolig ville karakterisere som en slags *taus* kunnskap. For i logisk henseende vil den nødvendigvis være knyttet til *eksempler* (forbilder) og kyndig veiledning og den vil primært komme til uttrykk som dømmekraft i vårt handlingsliv. Det er derfor vi her kan snakke om en art *phronēsis*-kunnskap.¹⁰

Dette aspektet ved vår estetiske erfaring er så godt som ikke-eksisterende i den analytiske kunstfilosofien. Derimot har Hans-Georg Gadamer sett at det her finnes interessante muligheter. Han undersøker noen av dem i sitt hovedverk *Wahrheit und Methode*. For ham er den estetiske erfaring selve paradigmet på erfaring overhodet. Gadamer selv ordlegger seg på følgende måte: "Das ästhetische Erlebnis ist nicht nur eine Art von Erlebnis neben anderen, sondern repräsentiert

10. Se Martha Nussbaum, "The Discernment of Perception. An Aristotelian Conception of Private and Public Rationality", i Nussbaum, *Love's Knowledge* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1990).

die Wesensart von Erlebnis überhaupt”.¹¹ Anne Marie Olesen har nylig skrevet en innsiktsfull artikkel om Gadamers syn på sammenhengen mellom begrepet om kropp og begrepet om estetisk erfaring. Der går hun blant annet nærmere inn på den estetiske erfaringens primat hos Gadamer.¹² Hun er riktignok litt ukritisk til Gadamers euforiske håndtering av den estetiske erfaringens plass i menneskenes liv. Men hun er så avgjort på sporet av noe viktig når hun fremhever *phronēsis*-begrepet som et kjernebegrep i denne sammenhengen. Koblingen mellom estetisk erfaring og *phronēsis* byr så avgjort på spennende muligheter, ikke minst fordi selve begrepet om erfaring på dette viset blir langt rikere enn det man tradisjonelt arbeider med i analytisk kunstfilosofi.

II. Den estetiske erfaring og analytisk filosofi

Innen denne grenen av kunstfilosofien har blant annet Monroe C. Beardsley gjort flere forsøk på å innsirkle den estetiske erfaringens særtrekk. Til å begynne med skjedde det i klassisk begrepsanalytisk stil, som f.eks. i boken *Aesthetics. The Philosophy of Criticism* (1958). Hans siste ansats er imidlertid betydelig oppmyket i og med at han kun fremhever kjennetegn som sies å være *typiske* for denne slags erfaring uten å insistere på at det dreier seg om nødvendige og tilstrekkelige vilkår for at den estetiske erfaring berettiget skal sies å foreligge. Denne ansatsen finnes i artikkelen ”Aesthetic Experience” fra 1982. Der fremhever han fem kriterier for hva han mener er relevant for avgrensningen av denne slags erfaring. Det dreier seg om

1. *Rettethet mot objektet* i den forstand at man frivillig lar sin bevissthet fylles av det han kaller fenomenelt objektive egenskaper ved verket;
2. *Opplevd frihet* fra praktiske og andre gjøremål;
3. En opplevelse av *emosjonell distanse*;
4. *Aktiv utforskning* av objekt for bl.a. å oppløse potensielt konflikterende stimuli.
5. En opplevelse av *helhet* som person. Det dreier seg her om ”being restored to

11. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (Tübingen: J.C.B. Mohr, 1960), 66.

12. Se Anne Marie Olesen, ”The Concept of (Aesthetic) Experience in Gadamer’s Hermeneutics and Its Anthropological Implications”, *Nordisk estetisk tidskrift* 22 (2000), 73–82.

wholeness from distracting and disruptive influences, [...] and a corresponding contentment that involves self-acceptance and self-expansion”.¹³

Jeg vil spare leseren for en kritisk gjennomgang av de enkelte momentene. Det er ikke relevant i denne sammenhengen. Jeg vil nøye meg med å påpeke at dette i store trekk svarer til det jeg tidligere omtalte som vår kulturs klisjéer på dette feltet. Min interesse knytter seg utelukkende til det fjerde kriteriet som vedrører det kognitive innslaget i den estetiske erfaring. Det er nemlig nytt i Beardsleys analyse – sammen med svekkelsen av kriterienes logiske status fra nødvendig til typisk. I sin kommentar til dette momentet sier han at det er tenkere som Ernst Gombrich, Nelson Goodman og Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception*) som har fått ham til å innse at dette er ”one of the central components of art experience”. Det handler om en erfaring som skriver seg fra det at man makter å skaffe seg innsikt i kunstverkets organisasjon og indre sammenheng (s. 292). Han noterer også i forbifarten at dette aspektet ved den estetiske erfaring er beslektet med arbeidet på forskningsfronten – en opplevelse av å mestre utfordringer. Han er selvsagt helt på det rene med at dette utforskende innslaget ikke alltid har like stort spillerom. Å betrakte et minimalistisk maleri gir ikke albuerom av det slaget man har når man gir seg i kast med Goethes *Faust*. Men det vil alltid være noe i et kunstverk som utgjør en slags utfordring og det vil alltid finne sted noe som berettiget kan kalles *forståelse*.

Her ordlegger han seg på en måte som minner påfallende om den som benyttes når man formulerer et nødvendig kjennetegn. For det dreier seg jo ikke om empiriske utsagn. Men det viktige for meg i denne sammenhengen er å få frem at mens Nussbaum fremhever at ifølge Aristoteles kan man lære noe om livet gjennom kunsten, så begrenser Beardsley den kognitive utfoldelsen til *verkimmanente* forhold. I vår sammenheng byr ikke Beardsleys versjon på spesielle problemer, selv om grensdragningen kan være vanskelig i det enkelte tilfellet. Dersom vi leser et dikt av Olaf Bull og lærer noe om det norske språkets uttrykksmuligheter i sin alminnelighet, så har vi åpenbart forlatt diktets univers. Men nok om det. For det er Nussbaums posisjon som representerer utfordringen og de spennende mulighetene. Så la oss derfor reflektere litt over hva det kan bety at kunsten kan være en erkjennelseskilde i den nussbaumske varianten hvor kunstverket sies å gi oss innsikt eller kunnskap om *verkeksterne* forhold.

13. Monroe C. Beardsley, ”Aesthetic Experience”, i M. J. Wreen og D. M. Callen, red., *The Aesthetic Point of View. Selected Essays of Monroe C. Beardsley* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 288–289.

III. *Kunsten som erkjennelseskilde*

Vi har allerede notert oss at det alltid finnes en videre kontekst for å drøfte et spørsmål av dette slaget. Men jeg kan selvsagt ikke her rulle opp *imitatio*-teorien, den aristoteliske versjonen av vesenstenkningens ontologi og den aristoteliske epistemologien. Det er heller ikke nødvendig om vi bare ønsker å undersøke *arten* av en mulig kognitiv relasjon mellom kunst og virkelighet som formodes å bli realisert i vår estetisk erfaring. Derimot vi kommer ikke utenom å se litt på begrepene om kunnskap og kunst. Jeg vil begynne med kunnskapsbegrepet.

Dersom vi begrenser all erkjennelse til den slags erkjennelse som restløst lar seg artikulere bringe på begrep i verbalspråklig eller notasjonsmessig form, så gir vi empiristene og etterfølgerne av de logiske positivistene rett uten videre. Og deres syn er fremdeles den dominerende oppfatningen i epistemologien. Det tradisjonelle synet på kunnskap tar nemlig som gitt at alt som berettiget kan kalles erkjennelse eller viten må oppfylle to grunnleggende vilkår: (a) det må alltid være mulig å uttrykke kunnskapen i verbalspråklig eller notasjonsmessig form; og (b) vi må alltid kunne belegge vår viten på erfaringsmessig eller formalt grunnlag. Dette etablerer et indre eller *vesensmessig* forhold mellom kunnskap og språk, noe som alltid har stått sentralt i vitenskapsfilosofiske analyser av kunnskap hvor eksempler hentet fra teoretisk fysikk har dominert. Det er slik et *utsagnsorientert* kunnskapsideal vokser frem.

Dersom vår problemformulering skal gi god mening, må vi altså bryte med dette synet på kunnskap, slik Martha Nussbaum antyder i forbindelse med Aristoteles. Og det finnes det belegg for å gjøre, sogar i naturvitenskapenes vitenskapsfilosofi. For om vi følger Thomas S. Kuhns pragmatisk inspirerte syn på kunnskapens natur, kan vi trekke et skille mellom vitenskapelig viten og vitenskapelig *relevant* viten. Den første gruppen inneholder da kunnskaper som fullt ut lar seg artikulere verbalspråklig eller notasjonsmessig mens den andre gruppen av kunnskaper innbefatter det som er blitt kalt "taus kunnskap", dvs. kunnskap som av *logiske* grunner ikke lar seg fullgodt artikulere verbalspråklig eller notasjonsmessig. Og denne slags kunnskaper er *nødvendige* for å kunne etablere den rene vitenskapelige kunnskapen. Foreløpig trenger vi ikke å gjøre noe annet enn å gi vår tilslutning til en oppfatning av dette slaget på erkjennelsens område. Men det er viktig å notere seg at vi allerede her kan skimte konturene av en *phronēsis*-komponent i det tradisjonelle begrepet om vitenskapelig kunnskap.

På kunstens område står vi overfor et langt mer komplekst problem. For der har vi å gjøre med en rekke innbyrdes ulike oppfatninger av kunstens natur som

eksisterer side om side og som kan tilordnes et historisk og kontekstuel begrenset virkefelt. I noen sammenhenger (eldre kunst) gir det god mening å reagere på kunstverk utfra forestillingen om at kunst er *etterligning*.¹⁴ I forbindelse med romantikkens kunst er det rimelig å forholde seg til denne periodens verker som helhetlige og strukturerte *følelsesuttrykk*. For det var slik man selv så på kunst på denne tiden. Mot slutten av det nittende århundre begynte visse formalistiske tendenser å gjøre seg gjeldende i kunstsynet og tidlig i det tyvende århundre ble idéen om kunsten som *meningsfull form* unnfanget. Men den ble hurtig utfordret av en rekke andre synspunkter som alle mente å ha grepet kunstens vesen. La meg bare nevne noen av dem: kunst er følelsesmessig kommunikasjon (Tolstoy), kunst er intuisjon (Croce), kunst er viljesuttrykk (De Witt Parker), eller som den amerikanske kunstfilosofen George Dickie uttrykte det i 1974: kunst er *institusjonsmessig konstituerte artefakter*.

Vi skal selvsagt ikke gå nærmere inn på noen av disse synspunktene. Jeg nevner dem utelukkende for å minne om mangfoldet og kompleksiteten som kjenne-tegner spørsmålet om kunstens vesen. Derimot skal jeg om litt ta for meg en kunstteori som helt uttrykkelig ble formulert i en erkjennelsesmessig kontekst som er direkte relevant for vårt formål. Jeg tenker her på nykantianeren Ernst Cassirer som hevder at "Kunst er intuisjon av tingenes form".¹⁵ En kort gjennomgang av den vil avdekke noen av de problemene som vi ikke kan unngå å møte når vi tematiserer forholdet mellom kunst og erkjennelse i et forsøk på å komme nærmere inn på livet av den kognitive komponenten i den estetiske erfaringen.

Uansett hva vi ellers måtte mene om de klassiske problemene som hefter ved forsøkene på å innholdsbestemme kunstens natur, så finnes det andre forhold som i begrepsmessig henseende er uryddige i den problemformuleringen som er utgangspunktet for disse betraktningene. Jeg tenker her i første rekke på den viktige distinksjonen mellom det å betrakte kunsten som en erkjennelsesmessig *inspirasjonskilde* og som et redskap til å frembringe *ny* viten. De fleste ville vel egentlig ikke ha mange innsigelser til en påstand om at kunsten kan være en viktig kilde til inspirasjon i ulike former for intellektuelt arbeid. Derimot kan jeg forestille meg at ganske mange mennesker vil stille seg tvilende til en påstand om at ulike former for kunst kan tjene som redskaper til å frembringe ny viten, dvs. en viten som

14. Men selv her støter vi på store problemer. Platon oppfattet begrepet om etterligning ganske bokstavelig, mens Aristoteles mente at kunsten kunne forbedre og forskjønne naturen.

15. Ernst Cassirer, *Et essay om mennesket* (i det følgende forkortet til EM) (Oslo: H. Aschehoug & Co., 1965), 147. Henvisningene til EM er i det følgende innarbeidet i teksten.

går *utover* utforskningen av det kunstneriske mediet, slik Beardsley velger å avgrense forholdet. For det er uproblematisk at en ny stil gir oss ny viten om maleriets muligheter som *maleri*.

I denne forbindelse kan vi erindre at ifølge kunsthistorikeren Ernst H. Gombrich omtalte Constable sine malerier som vitenskapelige eksperimenter.¹⁶ En slik idé ligger i grenselandet mellom det å utforske maleriets muligheter som maleri og det å utforske og derigjennom utvikle vår evne til å se naturens mange former på nye og uventede måter. Den form for viten vi søker må nødvendigvis være av det siste slaget. Den må vise *utover* det kunstimmanente og vedrøre *ny* viten om naturen, samfunnet og oss selv som mennesker. Malerkunsten har i denne sammenheng vært fremhevet som eksempel. For den ga et substansielt bidrag til en endret oppfatning av naturens skjønnhet. Det var gjennom maleriet at vi lærte å se et landskap som pittoresk. Dette skjedde imidlertid ikke gjennom et enkelt maleri, men i kraft av det forhold at landskapet ble et yndet tema for malerkunsten i sin alminnelighet.

Ikke desto mindre er det nyttig å trekke distinksjonen mellom kunsten som inspirasjonskilde og kunsten som erkjennelsesredskap. Den peker nemlig på et annet viktig forhold som kan være av betydning for vårt syn på kunsten som erkjennelseskilde – nemlig skillet mellom kunstnerens *kreative arbeid* og de eventuelle forventinger vi måtte ha til *produktet* av dette arbeidet. For når vi snakker om kunst i all alminnelighet innbefatter vi både kunstnerens virksomhet og de resultater som nås. Kan produktet (kunstverket) speile den kreative prosessen på en slik måte at vi på dette viset erverver oss innsikt i kreativt arbeid? Det ville i så fall være én type *verkekstern* viten. Kan kunstverk også gi oss *ny* viten om menneskesinnet, samfunnet og den fysiske natur? Da ville vi også få verkekstern viten av et mer tradisjonelt slag.

Vi kan presisere og utdype spørsmål av dette slaget ved å ta for oss en filosof som i detalj har utarbeidet et syn på relasjonen mellom kunst og erkjennelse hvor standpunktet er at kunsten gir oss en type innsikt i virkeligheten som ikke kan tilgnes på annet vis. Det er den tidligere omtalte Ernst Cassirer jeg har i tankene. Hans konklusjon har jeg allerede sitert: "Kunst er intuisjon av tingenes form". Men la oss se nærmere på hvordan han utvikler og begrunnet denne oppfatningen. For det kan gi oss en pekepinn om den kompleksitet som kjennetegner forsøkene på å si noe fornuftig om den estetiske erfaringens egenart og mulige kognitive status.

16. Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Oxford: Phaidon Press, 1960), 256.

IV. Cassirer om kunst og erkjennelse

I sitt kulturfilosofiske alderdomsverk, *Et Essay om mennesket* (1944) reiser Cassirer spørsmålet om kunst og erkjennelse i sin fulle bredde. Han tar sitt utgangspunkt i *imitatio*-teoriens utilstrekkelighet som teori om kunstens vesen. Hverken musikk eller lyrisk diktning passer særlig godt inn i en teori som hevder at kunstens vesen er å finne i en etterligning av naturen som samtidig fullender dens potensiale. Det byr nærmest på uoverstigelige problemer å identifisere det som etterlignes og forskjønnes. Derfor hadde egentlig de romantiske kunstteoretikerne en forholdsvis lett oppgave, ifølge Cassirer. Kunst er langt mer enn bare etterligning. Den er først og fremst et bevisst formet og helhetlig *følelsesuttrykk*. Den er "en stormflod av følelser og lidenskaper", som Rousseau på sin litt voldsomme måte uttrykte det. I en mer avdempet og reflektert tone snakker Goethe om karakteristisk eller *uttrykksfull* kunst og sier at dens viktigste kjennetegn er å gi *form* til et materiale for "den kan ikke være uttrykksfull uten å være *formskapende*" (EM, 145). Og det formskapende arbeidet utføres alltid i et sansbart materiale. Farger, linjer, toner, rytmer og ord er derfor å betrakte som *nødvendige* aspekter ved skapelsesprosessen. Men de er på ingen måte tilstrekkelige, slik R. G. Collingwood hadde implisert i den intuisjonsteorien om kunstens natur som han utviklet i boken *The Principles of Art*. Der hevdet han nemlig at "hver ytring og hver gest [...] er et kunstverk".¹⁶ I polemisk kontrast til Collingwoods oppfatning hevder Cassirer at

[h]ver individuell ytring er en del av et sammenhengende strukturert hele. Trykket og rytmen i ordene, moduleringen av stemmen, ansiktsuttrykket, kroppstillingen – alt dette stiler mot samme mål – å fremstille menneskenaturen. (EM, 146)

Det er med andre ord noe helt annet enn ytringer alene vi har å gjøre med når vi står overfor et kunstverk. Det dreier seg om "fremstilling og fortolkning". Skapelsesprosessen er således en meget bevisst handling som søker å gi *form* til et gitt materiale. Kunstneren kan derfor ikke hengi seg til sine egne følelser. Han må tvertimot etablere en distanse til materialet for å kunne utføre sin skapergjerning på en tilfredsstillende måte. Derfor er det heller ikke berettiget å si at kunsten bare er en gjengivelse eller en forskjønnelse av en allerede foreliggende virkelighet. Den må snarere betraktes som "en av de veier som fører frem til et objektivt syn på

16. Se R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (London: Oxford University Press, 1938), 279 f.

tingene og menneskelivet" (ibid.). Kunsten er således et særdeles velegnet middel til å "oppdage virkeligheten", som Cassirer uttrykker det. Men det skjer på en måte som er meget forskjellig fra det som finner sted i vitenskapen. I en forskningsmessig kontekst klassifiserer vi våre sanseinntrykk og samler dem under almene begreper og regler "for å gi dem en objektiv mening". En slik virksomhet er et karakteristisk uttrykk for stadige forsøk på å forenkle og skape oversikt. I så henseende er vitenskap og kunst beslektet. For også et kunstverk kan sies å innbefatte en "slik akt av sammentrengning og konsentrasjon" (ibid.). For et drama gir oss f.eks. en "enkelt handling, som i seg selv danner et fullstendig hele med hele den organiske enhet som en levende skapning har" (EM, 146-147). Men kunsten er ingen forenkling eller forkortning av virkeligheten. "[K]unsten er en intensivering av virkeligheten" (EM, 147). Vitenskapen abstraherer, kunsten konkretiserer og intensiverer. Forskeren leter etter visse sentrale trekk ved en type fenomener som setter ham i stand til å utlede alle de karakteristiske egenskapene ved dem. Kunsten "tillater ikke denne form for begrepsmessig forenkling og deduktiv generalisering" (ibid.). Den gir oss i stedet "en intuisjon av tingenes form" (ibid.). Og det kunsten i en intuisjonsmessig forankret fremstilling viser oss er "en sann og ekte oppdagelse". Cassirer insisterer på dette punktet på at

[k]unstneren er like så meget en oppdager av naturens former som vitenskapsmannen er en oppdager av fakta og naturlover. (ibid.)

I vår dagligdagse verden er vi på ingen måte åpen for tingenes rene former. Vi kan ha sett én og samme gjenstand tusen ganger uten å ha oppdaget dens rene form (ibid.). Vi er derfor ganske hjelpeløse om noen ber oss beskrive dens "rene, visuelle omriss og struktur". Det er her vi finner kunstens egentlige domene. Den vitenskapelige fornuft arbeider med begreper, formler og forenklende prinsipper. Og i noen tilfeller er dens resultater så slående at virkeligheten synes å la seg restløst uttømme av dem. Men kunsten avslører en slik oppfatning som blendverk.

For tingenes ytringsformer er uten tall, og de skifter fra det ene øyeblikk til det neste. Ethvert forsøk på å sammenfatte dem i en enkelt formel, ville være forgjeves [...] Kunstneren [...] gir oss [...] landskapets individuelle og øyeblikkelige fysiognomi. (EM, 148)

Etter å ha gitt oss denne antydningen om hva slags *former* vi har å gjøre med på kunstens område, går Cassirer over til å snakke litt om menneskets iboende evne til å gjøre estetiske *erfaringer*. Her har vi et stort potensiale som ikke realiseres i

vår daglige omgang med tingene. Det er først i kunstnerens verk at "disse mulighetene blir til virkelighet; de bringes for dagen og ikler seg en bestemt skikkelse" (ibid.).

Men vi kan nå med en vis utålmodighet etterlyse en diskusjon av representativiteten til de "skikkelser" som kunstneren fremstiller. For det å fremstille et landskaps "individuelle og øyeblikkelige fysiognomi" synes ikke å gi noen som helst form for erkjennelse eller innsikt, bare et glimt av et øyeblikk. Cassirer er selv sagt på det rene med muligheten av en slik innvending. Og han svarer på følgende måte:

Sett for seg selv er disse scener bare som flyktige skygger. Men plutselig begynner vi å se bak disse skyggene, og vi begynner å oppdage en ny virkelighet. Ved hjelp av sine skikkelser og handlinger åpenbarer den komiske og tragiske dikter sitt syn på menneskelivet som et hele, på dets storhet og svakhet, på dets sublime og absurde trekk. (EM, 150)

Og det kunstneren bedriver her er en form for "fortolkning av virkeligheten – ikke ved begreper, men ved intuisjon, ikke med tanken, men med sansbare former som uttrykksmiddel" (ibid.). Her er det igjen tale om å arbeide med "former". Det er ikke særlig klart hva han legger i dette begrepet. Men det blir til en viss grad utdypet litt senere når Cassirer sier at de "store malere viser oss formene ved de ytre ting; de store dramatikere viser oss formene for vårt indre liv" (EM, 150). Kunstneren avdekker på denne måten "en ny bredde og dybde ved livet" (ibid.).

Cassirer mener altså at den estetiske erfaringen kan gi oss en type kunnskap som ikke er tilgjengelig med vitenskapelige metoder. Men samtidig innser vi at denne idéen er utviklet i en kontekst som lar mange av de klassiske problemene i den filosofiske estetikken vende tilbake i en essensialistisk versjon. Og det gir ingen gode løfter om en ny vinkling av relasjonen mellom erkjennelse og estetisk erfaring. Vi kan derfor avbryte våre betraktninger her.

V. Konklusjon

Et bilde skulle nå være rimelig klart tegnet hva angår min opprinnelige problemstilling: Det er neppe mulig å behandle spørsmålet om den estetiske komponenten i den estetiske erfaring – eller relasjonen mellom kunst og virkelighet – utelukkende som et *begrepsanalytisk* forhold. Vi er alltid situert i en videre kontekst hvor kunstens og kunnskapenes natur uvegerlig bryter inn i vår behandling av problemet og transformerer det i lys av disse mer grunnleggende forhold. Der- som jeg skulle utforme et alternativ til det Cassirer her foretar seg – og gjøre det

på *mine* premisse – så ville det innebære å ta utgangspunkt i den måten vi tenker om kunst på i våre estetiske praksiser. For jeg har allerede for ganske lenge siden påvist at vi der praktiserer en slags *analogisk* tenkemåte som er klart forskjellig fra både induktive og hypotetisk-deduktive tilnæringsmåter.¹⁷ Jeg ville da ha forsøkt å belegge og begrunne at denne tenkemåten frembringer en type *analogisk* basert erkjennelse som bare kan (a) *etableres* på basis av ulike slags sammenligninger, metaforer og refleksjon over enkeltstående tilfeller; som bare kan (b) *representeres* ved hjelp av forskjellige former for billedlig tale og som bare kan (c) *traderes* på en indirekte måte via eksempler, hint og analogier. Jeg har påbegynt utviklingen av en slik idé i forbindelse med mine analyser av erfaringsbasert kunnskap i ulike typer av kontekster.¹⁸

Denne artikkelens motto viser dessuten at Wittgenstein tenkte seg at kunsten kan ha noe å lære oss. Problemet er bare å kunne si noe mer om *hva* det er og *hvordan* det skjer. Og på en eller annen måte må jo denne læringen være forbundet med vår estetiske erfaring. For det er gjennom den kunstverk taler til oss. Men den observasjonen åpner for en helt ny undersøkelse som ikke kan gjennomføres i denne sammenhengen.

17. Se Kjell S. Johannessen, "Art, Language and Aesthetic Praxis", først trykket i Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam, red., *Wittgenstein. Aesthetics and Transcendental Philosophy* (Wien: Hölder-Pichler-Tempsky, 1981). Artikkelen ble senere utvidet til en liten studie og trykket i flere sammenhenger på norsk under tittelen "Kunst, språk og estetisk praksis", bl.a. i skriftserien *Kurslitteratur* (nr. 9, Uppsala 1994) som utgis av Institutionen för estetik, Uppsala universitet.

18. Se f.eks. min artikkel "Det analogiska tänkandet", *Dialoger* (Stockholm) 50-51 (1999).