

Estetik mellan filosofi och konst

Fyra variationer

☛ LARS-OLOF ÅHLBERG

All sann Ästhetik är en lefvande förmålning af Konstens filosofi och Konstens historia.

P. D. A. Atterbom

Wir kommen über die Ästhetik nicht hinaus ... wir haben das Wesen einer Welt, welche die Menschen allmählich *geschaffen* haben: *ibre* Ästhetik

Friedrich Nietzsche

Zweifellos erleben wir gegenwärtig einen Ästhetik-Boom. Er reicht von der individuellen Stilisierung über die Stadtgestaltung und die Ökonomie bis zur Theorie ... zunehmend gilt uns die Wirklichkeit im ganzen als ästhetisches Konstrukt.

Wolfgang Iser

I *Estetikens aktualitet*

”**M**änniskorna tror idag att vetenskapsmännen finns till för att undervisa dem, författare och musiker, etc., för att fröjda dem. *Att dessa senare kan ha något att lära dem faller dem inte in*”, skriver Ludwig Wittgenstein 1939 i sina anteckningar som sammanställts under titeln *Vermischte Bemerkungen* – på svenska *Särskilda anmärkningar*.¹ Kunskap om verkligheten, både den fysiska och den socio-kulturella, förväntar vi oss att få i första hand från naturvetenskaperna och de kulturvetenskapliga disciplinerna – till vilka jag räknar såväl samhällsvetenskaper som humanistiska vetenskaper – snarare än från Konsten. Detta synsätt framstår som naturligt i en kultur präglad av en förnufts-tro med rötter i den naturvetenskapliga revolutionen på 1600-talet och i upplysningstänkandet under 1700-talet, en rationalism, som ständigt förefaller att bekräftas genom naturvetenskapens obestridliga framsteg och inte minst genom den naturvetenskapliga kunskapens tillämpning i form av teknik och teknologi. Rationaliseringen av verkligheten, den ständigt ökande kontrollen över nya verklighetsområden (IT-revolutionen och genteknologi är samtida exempel), rationalism i vetenskap, filosofi och teori är grundläggande karakteristika för moderniteten, rationaliseringen av verkligheten – såväl den fysiska som den socio-kulturella – är drivkrafter i de moderniseringsprocesser som skapat moderniteten. Moder-

1. Ludwig Wittgenstein, *Särskilda anmärkningar*, utg. G.H. von Wright och Heikki Nyman, övers. Lars Hertzberg (Lund: Doxa, 1983), 46; ty. original, *Vermischte Bemerkungen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977).

niteten och moderniseringsprocesserna är emellertid inga entydiga fenomen, moderniseringsprocesserna tecknar inga rätlinjiga utvecklingsbanor, de alstrar ständigt motreaktioner och motprocesser av skilda slag vilka strävar efter att begränsa eller omkullkasta rationalitetens och förnuftets herravälde² – *El sueño de la razon produce monstruos*.³ Estetiken som systematisk konstfilosofi har sitt ursprung i motsättningen mellan *aisthēsis* (αἴσθησις, sinnesförmimelse och -erfarenhet) och *noēsis* (νόησις, förnuft och kunskap), som präglad så mycket av västerländsk filosofi och västerländskt tänkande. Estetiken som filosofisk disciplin, formulerad av Alexander Baumgarten under 1700-talets första hälft men föregripen i Leibniz' reflexioner kring skillnaden mellan tydliga och otydliga idéer och förmimelser och dessas relation till distinkta idéer (teoretiska idéer),⁴ är paradoxalt nog ett barn av både rationalismen och upplysningstiden. Samtidigt innebär estetiken emellertid – åtminstone implicit – en kritik av en absolut och logicistisk rationalism som frånkänner *aisthēsis* allt kognitivt värde. Inte utan rätt menar Wolfgang Iser att Baumgarten såg estetiken som ett komplement till och en korrigerande av en ensidig rationalism.⁵ Alltsedan dess "glansdagar" under 1800-talet,⁶ då den intog en central plats i många filosofiska system (Hegel, Schelling, Schopenhauer), har den filosofiska estetiken eller konstfilosofin fört en alltmer undanskymd tillvaro i utkanterna av det filosofiska fältet – det gäller inom såväl den fenomenologiska som den analytiska traditionen under 1900-talets första hälft.⁷ Ett förnyat intres-

2. Se Stephen Toulmins briljanta analys av modernitetens mångtydighet i *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity* (New York: The Free Press, 1990).

3. Francisco Goyas flerbottnade etsning (1794–99) i *Los Caprichos* från upplysningstidens slut.

4. Se Jeffrey Barnouw, "The Beginnings of 'Aesthetics' and the Leibnizian Conception of Sensation", i Paul Mattick Jr., ed., *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 52–95.

5. "Baumgarten hat die Ästhetik als Korrekturdisziplin des einseitigen Rationalismus konzipiert und begründet." Wolfgang Iser, *Unsere postmoderne Moderne*, 4. Aufl. (Berlin: Akademie Verlag, 1993), 88.

6. "Glansdagar" används här med ett ironiskt förbehåll eftersom den romantiska och idealistiska estetiken, som den framträder i de filosofiska systemen, p.g.a. sin spekulativa, "universalistiska" och generaliserande karaktär bidrog till att bringa konstfilosofin i vanrykte och mot slutet av 1800-talet och i början av 1900-talet framkallade en anti-teoretisk reaktion hos de framväxande empiriska konstvetenskaperna (litteraturhistoria, konsthistoria, musikhistoria).

7. Det finns dock betydande verk även från denna period av filosofer som för den idealistiska traditionen vidare i transformerad form, som Benedetto Croce (*Estetica come scienze dell' espressione e linguistica generale*, 1902) och R. G. Collingwood (*The Principles of Art*, 1938) och andra som slår in på nya vägar som Ernst Cassirer i *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29), John Dewey i *Art As Experience* (1925) och Susanne K. Langer (*Philosophy in a New Key. A Study of Symbolism in Rea-*

se för denna filosofiska småkusin är skönjbar både i s.k. kontinental filosofi (en olycklig geografisk metafor) och i den anglosaxiska analytiska traditionen (en olycklig kemisk metafor) under 1950- och 60-talet.⁸ Den filosofiska estetiken har m.a.o. under de senaste femtio åren uppnått en respekterad men underordnad position på det filosofiska fältet, där ontologi, epistemologi, vetenskapsteori, språkfilosofi och moralfilosofi intar hedersplatserna.

Estetiken som konstfilosofi och som reflexion över estetiska fenomen i vid mening upplever emellertid sedan början av 1990-talet en renässans som manifesterar sig i ett flertal akademiska discipliner och interdisciplinära projekt och initiativ. En mängd arbeten om och i filosofisk estetik under senare år vittnar om detta uppsving, som också är märkbart utanför den filosofiska estetiken i striktare bemärkelse.⁹ Förutom den första moderna encyklopedin i estetik, *Encyclopedia of Aesthetics* (1998), har ett flertal introduktioner i filosofisk estetik publicerats: Colin Lyas' *Aesthetics* (1997), George Dickies *Introduction to Aesthetics* (1997), Dabney Townsends *An Introduction to Aesthetics* (1997), Gordon Grahams *Philosophy of the Arts* (1997), James Manns' *Aesthetics* (1998), Noël Carrolls *Philosophy of Art* (1999), Brigitte Scheers *Einführung in die philosophische Ästhetik* (1997).¹⁰ De ovannämnda arbetena av anglosaxiska författare representerar ett mer eller mindre renodlat analytiskt och ahistoriskt förhållningssätt till konstfilosofin och estetiken, medan Brigitte Scheers inledning till konstfilosofin snarare är att be-

son, *Rite, and Art*, 1942; *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from "Philosophy in a New Key"*, 1953).

8. Antologin *Aesthetics and Language*, ed. William Elton (Oxford: Blackwell, 1954), fungerar som en murbräcka. Av stor betydelse för den analytiska estetikens fortsatta utveckling och självuppfattning är Monroe Beardsleys *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958) även om John Hospers' *Meaning and Truth in the Arts* (Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1946) enligt min mening är ett intressantare och mera djuplodande arbete än Beardsleys trots dess ringare omfattning. Hospers' bok, som publicerades tolv år före Beardsleys och torde vara det första systematiska arbetet i analytisk estetik, har inte rönt samma uppmärksamhet som Beardsleys *Aesthetics*.

9. Se inledningen till Noël Carrolls artikel "Art and the Domain of the Aesthetic", *British Journal of Aesthetics* 17:2 (2000), 191.

10. *Encyclopedia of Aesthetics*, 5 vols., ed. Michael Kelly (Oxford: Oxford University Press, 1998), Colin Lyas, *Aesthetics* (London: UCL Press, 1997), George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach* (New York: Oxford University Press, 1997), Dabney Townsend, *An Introduction to Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), Gordon Graham, *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics* (London: Routledge, 1997), James W. Manns, *Aesthetics* (Armonk, N.Y.: Sharpe, 1998), Noël Carroll, *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction* (London: Routledge, 1999), Brigitte Scheer, *Einführung in die Kunstphilosophie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997).

trakta som ett filosofi- och begreppshistoriskt arbete. Det finns naturligtvis också estetiker som strävar efter att undvika ytterligheterna – distinktionen mellan en ahistorisk och en historiskt orienterad estetik och konstfilosofi är i praktiken inte så lätt att dra, vilket framgår av några tyska och franska författares arbeten i filosofisk estetik och estetisk teori. Teoretiker som Luc Ferry, Gérard Genette och Jean-Marie Schaeffer i Frankrike samt Odo Marquard, Wolfgang Welsch och Heinz Paetzold i Tyskland exemplifierar ambitionen att förena ett historiskt perspektiv med ett samtida mer eller mindre systematiskt perspektiv.¹¹

Estetikens renässans är emellertid inte enbart en inomakademisk angelägenhet. Många författare menar att estetiken i själva verket har, eller bör ha, en vidare kulturell, kulturkritisk och samhällelig relevans. Sålunda betonar Michael Kelly i inledningen till *Encyclopedia of Aesthetics* att "aesthetics is uniquely situated to serve as a meeting place for numerous academic disciplines and *cultural traditions* [min emfas]", estetik är "critical reflection on art, culture and nature",¹² medan Brigitte Scheer hävdar att "den filosofiska estetiken [...] under de senaste femton åren upplevt en utomordentlig renässans, inte i första hand som institution, som håller sig inom sina disciplinränsar, utan snarare som ett ferment, som tränger in i nästan alla filosofiska områden och förvandlar dem".¹³ Estetikens eller konstfilosofins kritiska potential består enligt Scheer i det att den enligt hennes mening "bekämpar det centrala paradigmet i den västerländska filosofin, nämligen den traditionella logocentriska uppfattningen av rationalitet samt absolutifieringen av denna".¹⁴ Medan filosofins "linguistic turn" har medfört en medvetenhet om vår världsuppfattnings språkberoende, så kan man enligt henne idag tala om en "aesthetic turn" i och med att estetiken tar insikten om sinneserfarenhetens tolkande och produktiva karaktär på allvar.¹⁵ Liknande tankegångar

11. Luc Ferry, *Homo Aestheticus. The Invention of Taste in the Democratic Age*, trans. Robert de Loiza (Chicago: University of Chicago Press, 1993), Gérard Genette, *The Aesthetic Relation*, trans. G. M. Goshgarian (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1999), Jean-Marie Schaeffer, *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, trans. Steven Rendall (Princeton: Princeton University Press, 2000), Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen* (Paderborn: Schöningh, 1989), Wolfgang Welsch, *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Reclam, 1990), Jörg Zimmermann, Hrsg., *Ästhetik und Naturerfahrung* (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1996), Heinz Paetzold, *Die Realität der symbolischen Formen. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers im Kontext* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994).

12. Michael Kelly, "Introduction", *Encyclopedia of Aesthetics*, xi.

13. Scheer, *Einführung in die Kunstphilosophie*, 1 (min övers.).

14. Ibid.

15. Ibid., 3.

finner man hos Wolfgang Iser, som i uppsatsen "Ästhetische Grundzüge im gegenwärtigen Denken" (1991) talar om en kognitiv och epistemologisk estetisering, en estetisering av kunskap och verklighet; det finns i dag i den (post-)moderna världen en stark tendens att uppfatta sanning och verklighet som estetiska fenomen, hävdar han. Vidare menar han att konstruktivismen, som hävdar jagets, världens och verklighetens konstruktionskaraktär, är den dominerande filosofin idag och att den innebär en estetisering av tänkande och verklighet.¹⁶ När Iser i essän "Ästhetik außerhalb der Ästhetik – Für eine neue Form der Disziplin" (1995) argumenterar för en tvärvetenskaplig "Transästhetik", som lämnar den traditionella konstcentrerade filosofiska estetiken bakom sig, bryter han med en lång tradition. Han tycks mena att eftersom det estetiska invaderat de flesta erfarenhetsområdena i "vår postmodernt moderna värld",¹⁷ så måste också den filosofiska estetiken följa efter.

II *Estetikens transformationer*

Richard Shusterman hävdar i sin bok *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life* (1997) att medan "the project of modernity (with its Enlightenment roots and rationalizing differentiation of cultural spheres) has been identified with reason, so the postmodern is contrastingly characterized as dominantly aesthetic".¹⁸ Shusterman har säkerligen "estetiseringen" av verkligheten i tankarna när han hävdar att postmoderniteten är primärt estetisk i motsats till moderniteten eller det moderna projektet, som hyllar förnuft, rationalitet och rationalisering. Shusterman menar nu inte att dikotomin mellan det moderna och det postmoderna, eller distinktionen mellan det rationella och det estetiska, skulle vara absolut – även konsten "displays a rationality of order, unity, purpose, so reason reveals its own deep aesthetic dimension". Rationaliteten har å sin sida en estetisk dimension, "for many of its central notions (coherence, balance, propor-

16. Wolfgang Iser, "Ästhetische Grundzüge im gegenwärtigen Denken", 1991, i W. Iser, *Grenzgänge der Ästhetik* (Stuttgart: Reclam, 1996), 62–105. Ett viktigt bidrag till diskussionen om kunskapens och verklighetens "konstruktionskaraktär" ger John Searle i *The Construction of Social Reality* (London: Allen Lane, The Penguin Press, 1995). För en intressant överblick och diskussion av olika former av konstruktivism, se Ian Hacking, *The Social Construction of What?* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999).

17. Jfr Iser, *Unsere postmoderne Moderne*.

18. Richard Shusterman, *Practicing Philosophy. Pragmatism and the Philosophical Life* (New York: Routledge, 1997), 113.

tion, completeness, simplicity, fairness) not only have aesthetic connotations but, even when mechanically defined, require a kind of cultivated aesthetic perception or taste for their proper understanding and application".¹⁹ Shustermans pragmatiska estetik skiljer sig i flera avseenden från Welschs konception av estetiken som disciplin, båda är emellertid överens om att estetiken måste reformeras, eller snarare transformeras, för att kunna möta den postmoderna tidens intellektuella och emotionella krav.²⁰ Estetiseringen av verkligheten är ett centralt tema för både Welsch och Shusterman. Men vad innebär närmare bestämt estetiseringen av verkligheten samt kravet på en transformerad estetik i pragmatisk tappning så som Shusterman framför det och vad avser egentligen Welsch med sin interdisciplinära "transestetik"?

För att dessa frågor skall framstå i ett klarare ljus kan det vara på sin plats att som kontrast anföra några mer eller mindre traditionella definitioner av estetik, definitioner som gör anspråk på att fånga de väsentliga aspekterna hos det som vanligen går under beteckningen "filosofisk estetik". Den polske filosofen och estetikern Bohdan Dziemidok ger följande definition av "estetik" i *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thought* (1993):

In its modern meaning aesthetics is most frequently understood as a philosophical discipline which is either a philosophy of aesthetic phenomena (objects, qualities, experiences and values), or a philosophy of art (of creativity, of artwork, and its perception) or a philosophy of art criticism taken broadly (metacriticism), or, finally, a discipline which is concerned philosophically with all three realms jointly.²¹

För det första kan vi notera att estetiken här uppfattas som en *filosofisk* disciplin, trots att det väl är "estetik" i allmänhet som skall definieras; estetik är den filosofiska analysen av estetiska fenomen eller konstfilosofi eller konstkritikens filosofi eller alla dessa tillsammans. Även om Dziemidoks definition av "estetik" inkluderar mer än många andra definitioner i filosofiska och andra lexika, och även om estetik inte identifieras med konstfilosofi, så verkar det enligt denna bestämning av estetiken uppgifter inte finnas någon estetik utanför den filosofiska estetiken.

19. Ibid.

20. Shustermans konception presenteras i *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992).

21. Bohdan Dziemidok, "Aesthetics", *The Blackwell Dictionary of Twentieth-Century Social Thought*, eds. William Outhwaite and Tom Bottomore (Oxford: Blackwell, 1993), 4.

En liknande, men mera kortfattad definition finner vi i *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (1995), där Susan Feagin definierar estetiken som "the branch of philosophy that examines the nature of art and the character of experience of art and the natural environment".²² Konsten står i centrum, ingen estetisering av verkligheten, däremot inkluderas studiet av våra erfarenheter och upplevelser av naturen i den filosofiska estetiken. I andra definitioner likställs estetik med konstfilosofi, dvs. filosofisk estetik och konstfilosofi betraktas som en och samma disciplin, estetiken är "[r]oughly, that branch of philosophy concerned with the creation, value and experience of art and the analysis and solution of problems relating to these. Also called *philosophy of art*", som det står i ett nutida filosofiskt lexikon.²³ Intressant i sammanhanget är att även Hegel betraktade "estetik" som åtminstone delvis synonymt med "konstfilosofi"; "dessa föreläsningar", säger Hegel i inledningen till *Vorlesungen über die Ästhetik* (från 1820, 1823, 1826 och 1829, publicerade 1835) "ägnas estetiken, deras ämne [Gegenstand] är skönhetsens vidsträckta rike [...] och närmare bestämt är de sköna konsterna dess område".²⁴ Hegel konstaterar vidare att begreppet estetik inte är helt lyckat som beteckning på detta företag eftersom det närmare bestämt betecknar "sinnenas vetenskap", "förmimleternas vetenskap", men eftersom "estetik" är en etablerad term föredrar han att använda den även om "det egentliga uttrycket för vår vetenskap är 'konstfilosofi' och närmare bestämt 'de sköna konsternas filosofi' [emfas i orig.]."²⁵

Idag är det mindre vanligt att använda termerna "estetik" och "konstfilosofi" synonymt, även om tyngdpunkten inom den filosofiska estetiken oftast ligger på konstfilosofin. John Hospers ger följande bestämning av estetiken i sin artikel "Problems of Aesthetics" i den stora *The Encyclopedia of Philosophy* (1967): "[T]he philosophy of art covers a somewhat more narrow area than does aesthetics, since it is concerned with the concepts and problems that arise in connection with works of art and excludes, for example, the aesthetic experience of nature."²⁶ Konstfilosofin utgör således enligt Hospers' uppfattning en del av den filosofis-

22. Susan Feagin, "Aesthetics", *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, ed. Robert Audi (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 10.

23. A. R. Lacey, "Aesthetics", *A Dictionary of Philosophy*, ed. A. R. Lacey, 2nd ed. (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), 3.

24. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, 1835, Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970), 13 (min övers.).

25. Ibid. (min övers.).

26. J. Hospers, "Aesthetics, Problems of", *The Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1-2, ed. Paul Edwards (New York: Macmillan, 1967), 36.

ka estetiken, men är inte identisk med den. Man kan naturligtvis bestämma estetiken på många olika sätt, men eftersom definitionen av estetik, bestämningen av estetikens natur, funktion och uppgifter i sig är ett filosofiskt och teoretiskt problem, finns det knappast någon "risk" för att alla som uppfattar sig själva som estetiker skulle bli eniga om estetikens natur och funktion. En nutida definition, som påminner om Hospers' i det att den skiljer mellan konstfilosofi och filosofisk estetik, har presenteras av den brittiske filosofen Malcolm Budd i *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (1998), ett verk som är avsett att ersätta Edwards *Encyclopedia of Philosophy* från 1967, och lyder så här: "As the subject [aesthetics] is now understood, it consists of two parts: the philosophy of art, and the philosophy of the aesthetic experience and character of objects or phenomena that are not art."²⁷ Medan konstfilosofins frågeställningar är relativt väldefinierade omfattar "the philosophy of aesthetic experience" ett mycket vitt fält, som inte bara innefattar estetiska upplevelser och erfarenheter av naturen (naturens estetik) utan också andra områden, men den torde knappast kunna utsträckas till att inkludera "estetiseringen av verkligheten och vardagslivet".

Det förefaller uppenbart att de estetiseringsprocesser som Welsch menar är verksamma både i teoretiska sammanhang och i den socio-kulturella verkligheten faller utanför estetiken i definitionen ovan och enligt de flesta gängse estetikkonceptioner i den akademiska världen. Den reorganisering av estetiken som disciplin, som Welsch eftersträvar, utgör enligt hans mening ett forskningsfält som berör *alla* frågor förbundna med *aisthēsis* och som därför måste vara tvärvetenskapligt: filosofi, sociologi, konsthistoria, psykologi, antropologi, neurovetenskap etc. ingår i Welschs "transestetik".²⁸ *Aisthēsis* utgör ramen för denna disciplin och hur viktig konsten än är så är den endast ett av denna nya estetikens teman.²⁹ Det är också uppenbart att, för Welsch, estetiken inte – knappast ens den filosofiska estetiken – kan uppfattas som någon form av begreppsanalys, att dess studieområde framförallt skulle vara undersökningen av begrepp på det estetiska fältet – vilket nog fortfarande på många håll uppfattas som den filosofiska estetikens huvuduppgift. Estetisering av vardagslivet kräver inte en estetisering av teorin (filosofi, estetik etc.), men öppnar nya fält för estetisk och kultur-sociologisk analys.

27. Malcolm Budd, "Aesthetics", *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, vol. 1, ed. Edward Craig (London: Routledge, 1998), 59.

28. Det finns något av en – förhoppningsvis – omedveten opportunist i Welschs och Shustersmans transformation av estetiken.

29. Welsch, "Ästhetik außerhalb der Ästhetik. Für eine neue Form der Disziplin", 1995, i Welsch, *Grenzgänge*, 175–176.

III *Det estetiska vs. det konstnärliga*

Eftersom det estetiska och det konstnärliga inte sammanfaller kan det vara på sin plats att närmare undersöka begreppet estetik och det estetiska. Ordet estetik kommer som sagt från grekiskans *aisthēsis*, som betyder sinnesförmåelse och varseblivning, och det är också i denna betydelse begreppet estetik används t.ex. av Kant i hans *Kritik der reinen Vernunft* (1781), eller rättare sagt, estetik innebär i Kants språkbruk den kritiska analysen av varseblivningen och dess förutsättningar och har sålunda ingenting med konsterna och med estetiska upplevelser att göra. Baumgarten, Kants äldre samtida, myntade uttrycket "estetik" 1735 i ett arbete om poesins grunder och gav sitt ofullbordade verk om smakens och konstkritikens (i första hand litteraturkritikens) principer titeln *Aesthetica* (1750). Hos Baumgarten är estetiken en filosofisk disciplin, nämligen den del av filosofin som har sinneskunskapen som sitt studieobjekt och som söker formulera en teori om förmåelsernas och varseblivningens fulländning.³⁰ Baumgartens målsättning var att utarbeta en teori om en sinnlig kunskap i analogi med logiken som en teori om teoretisk kunskap, enligt Kant ett omöjligt företag eftersom smakomdömena inte kan härledas ur förnuftsprinciper. Sen är det en annan sak att Kant har en egen estetik, i *Kritik der Urteilskraft* (1791), men det är där inte fråga om en systematisk och fullfjädrad konstfilosofi – i själva verket spelar konsten en undanskymd roll i Kants analys av det estetiska omdömet.

Baumgartens och andra 1700-talsfilosofers insatser bildar den bakgrund mot vilken 1800-talets systematiska estetik eller konstfilosofi utvecklar sig. Schelling, Hegel och Schopenhauer är kanske de viktigaste. Denna utveckling innebär att det estetiska i stor utsträckning, om än inte helt, kommer att likställas med det konstnärliga – estetiska upplevelser är skönhetsupplevelser och i synnerhet upplevelser av skönhet i konsten. Estetik blir liktydigt med konstfilosofi och konstteori, vilket paradoxalt nog ofta leder till att konstfilosofin fjärrar sig mer och mer från studiet av de enskilda konstverken och enskilda konstverk, något som säkerligen bidragit till att den idealistiska konstfilosofin under perioden 1880–1920 i stor utsträckning fick ge vika för det empiriska och positivistiskt influerade studiet av konsternas och konstverkens historia. Som Wolfgang Iser påpekar är den traditionella estetiken oförmögen att göra rättvisa åt de enskilda konstverken eftersom estetikens, dvs. konstfilosofins, målsättning var att etable-

30. Se Ewa Jeanette Emts essä "Baumgarten och den moderna estetikens födelse", i *Konsten och konstbegreppet*, Skriftserien Kairos 1 (Kungl. Konsthögskolan/Raster förlag, 1996), 15–24.

ra ett universellt och allmängiltigt konstbegrepp.³¹ Givetvis bygger denna uppfattning om konstfilosofins uppgifter på förutsättningen att det finns ett sådant essentiellt och universellt konstbegrepp.³² Det enskilda och unika offras på det allmännas bekostnad, konstverken tenderar att försvinna ur synfältet i detta "universalistiska" perspektiv, som för att tala med Wittgenstein. uppvisar "ett förakt för det enskilda fallet".³³ Ointresset eller rentav föraktet för "det enskilda fallet" upphöjs till program hos idealister som Schelling och Hegel, även om nog många konstfilosofer från andra traditioner och tider medvetet eller omedvetet anammat Hegels åsikt, att eftersom det är konstfilosofens uppgift att "uppnå filosofisk kunskap om de väsentliga och allmänna egenskaper hos saken [som studeras]", så "får konstverkens mångfald och mångsidighet inte inverka störande, ty även här är – trots mångfalden – sakens begreppsmässiga väsen. ledstjärnan".³⁴

Hos många konstfilosofer, inte bara hos 1800-talsidealisterna, kommer den, om jag så får säga, ursprungliga betydelsen av begreppen "estetik" och "estetisk" – ursprunglig i etymologisk bemärkelse – mer och mer i skymundan. *Aisthēsis* (αἴσθησις) är sinnesförnimmelsen och varseblivningen och *aisthētikos* (αἴσθητικός) det som kan varseblivas och det som hör sinnesförnimmelserna till. Det estetiska i denna bemärkelse syftar på allt som har med föremålets sinnligt erfärbara egenskaper att göra: solstrålarna som speglar sig i vattnet en sommardag, gulnande höstlöv, den gnistrande snön på fjälltoppar en klar vintermorgon, doften av en ros, årgångsvinets långa eftersmak likaväl som den melodiosa rytmen i en Frödingdikt eller den sprakande klangen i en tondikt av Richard Strauss eller de varma, djupa färgerna i ett stilleben av Matisse. De egenskaper hos föremål och företeelser som hos betraktaren framkallar en positiv, lustfylld respons, sinnliga egenskaper som det är tillfredsställande att betrakta och stanna upp vid, tenderar vi att kalla estetiska. Det estetiska och det konstnärliga *kan* naturligtvis gå hand i hand men det estetiska i denna bemärkelse är en mycket vidare kategori än det konstnärliga, därtill kommer att mycket av den bildkonst som skapats efter den

31. Welsch, "Ästhetik außerhalb der Ästhetik", 138.

32. Ibid., 139.

33. "Instead of 'craving for generality' I could also have said 'the contemptuous attitude towards the particular case'." Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books* (Oxford: Blackwell, 1958), 18.

34. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* II, 264–265 (min övers.). I samma anda hävdar Schelling att ingenting av det som vanligtvis kallas för konst bör intressera filosofen, ty "konsten är för filosofen en nödvändig, ur det absoluta omedelbart flödande företeelse". F. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, 1802/03 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchhandlung, 1976), 384 (min övers.).

modernistiska revolutionen är medvetet anti-estetisk och inte avsedd att ge upphov till skönhetsupplevelser, utan snarare menad att provocera, att stämna till eftertanke eller att förmedla ett politiskt eller filosofiskt budskap. Man kan tänka på Otto Dix' etsningar *Der Krieg* (1924), som av en kritiker beskrivits "som kanske det starkaste och samtidigt obehagligaste uttrycket för ställningstagandet mot krig i den moderna konsten",³⁵ eller på Paul Celans dikt *Todesfuge*, skriven i ett koncentrationsläger, eller Anselm Kiefers målning *Sulamith* (1983), inspirerad av Celans dikt. Det är frestande att här citera Wittgensteins anmärkning (som syftar på en Beethovensymfoni och omdömen om "riktighet" i konsten): "Entirely different things enter. One wouldn't talk of appreciating the tremendous things in Art."³⁶

Att inför dessa konstverk (och många andra) inta en "intresselös" estetisk attityd eller att nöja sig med rent formalistiska eller strukturalistiska analyser vittnar om bristande estetisk sensibilitet eller om något ännu värre. Många konstverk har en kognitiv och moralisk dimension, som kräver ett kognitivt och moraliskt ställningstagande. På senare år har diskussionen om konsten kognitiva, moraliska och emotionella aspekter aktualiserats på nytt inom den filosofiska estetiken,³⁷ något som jag betraktar som ett framsteg i jämförelse med tidigare antiseptiska, rentav anesthesiologiska förhållningssätt till konsten i både begreppsanalytiska och strukturalistiska traditioner. Författaren och filosofen Iris Murdoch slår huvudet på spiken i sin kritik av dem som förnekar konstens kognitiva potential, oftast influerade av "the linguistic turn":

An obsessive awareness of structuralist-style metaphysic [...] whether refined or vulgarly popularised, can result in an anti-intellectualist denial of the cognitive role of art, art as a form of knowledge. [...] Many non-philosophers, such as literary critics, are excited by this atmosphere. In so far as structuralism professes to be "scientific", in a post-Husserlian sense, it professes to be morally neutral. Moral philosophers in the analytical empiricist tradition have also at

35. G. H. Hamilton citerad i *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, ed. H. Osborne (Oxford: Oxford University Press, 1981), 160 (min övers.).

36. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett (Oxford: Blackwell, 1966), 8.

37. Som exempel kan Frank Palmer, *Literature and Moral Understanding. A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education and Culture* (Oxford: Clarendon Press, 1992), Alan H. Goldman, *Aesthetic Value* (Boulder, Colo.: Westview, 1995), Malcolm Budd, *Values of Art. Pictures, Poetry and Music* (London: Allen Lane, The Penguin Press, 1995) och Derek Matravers, *Art and Emotion* (Oxford: Clarendon Press, 1999) nämnas.

times professed this. In both cases, while a certain morality is rejected or set aside, another is usually tacitly assumed or promoted.³⁸

Murdochs åsikt att "we read great novels with all our knowledge of life engaged, the experience is cognitive and moral in the highest degree",³⁹ kan inte generaliseras till att gälla alla konstverk och alla konstarter utan vidare, men gäller, eller snarare bör gälla vårt umgänge med betydelsefull och stor konst.⁴⁰

Jag har tidigare försökt visa att det estetiska och det konstnärliga är skilda kategorier, estetiska egenskaper och värden sammanfaller inte med konstnärliga egenskaper och värden. Den extrema teori-impregnering som är karakteristisk för många användningar av begrepp, som estetiska egenskaper, estetiska upplevelse respektive konstnärliga egenskaper och konstnärliga upplevelser, och de mångtydiga historiska betydelser dessa begrepp bär på, utgör ofta ett hinder för vår förståelse av konsten. Man kunde t.o.m. säga att det minst viktiga och värdefulla med konsten är att den erbjuder estetiska upplevelser, eller man kan säga att endast ett fåtal konstverk inbjuder till estetiska upplevelser i eminent mening – allt beroende på vad man lägger i begreppet estetisk.

Här är inte platsen att fördjupa sig i diskussionen kring distinktionen mellan estetiska egenskaper/värden och konstnärliga egenskaper/värden, en diskussion av central betydelse inom den filosofiska estetiken, men några reflexioner kring denna problematik kan dock vara på sin plats.

Estetiska egenskaper hos ett objekt eller fenomen – oavsett om det är ett konstverk eller inte – kan identifieras med objektets eller fenomenets förnimbara och perciperbara egenskaper, det John Hospers kallar ytegenskaper (surface properties) och Peter Kivy benämner sinnliga egenskaper (sensual properties).⁴¹ Sådana bestämningar av det estetiska och av estetiska egenskaper anknyter till ordet estetiks etymologi. Hospers skiljer sedan mellan "esthetic surface", som innefattar estetiska ytegenskaper, och "esthetic form", som syftar på ett fenomenets strukturella egenskaper – återigen oavsett om det rör sig om ett konstverk eller inte.⁴² Hospers "esthetic form" har sin motsvarighet i Kivys "structural proper-

38. Iris Murdoch, *Metaphysics As a Guide to Morals* (Harmondsworth: Penguin, 1992), 89.

39. *Ibid.*, 97.

40. I uppsatsen "Understanding and Appreciating Art. The Relevance of Experience", *The Journal of Aesthetic Education* 33:1 (1998), 11–23, har jag utvecklat detta tema.

41. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, 9; Peter Kivy, *The Corded Shell. Reflections on Musical Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1980), 115.

42. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, 9.

ties”, som också är estetiska egenskaper eftersom de är sinnligt erfärbara.⁴³ Givetvis kan estetiska egenskaper i denna bemärkelse av begreppet också utgöra estetiska värden; i den mån uppmärksamheten riktas uteslutande mot dessa sinnliga egenskaper och värderingen av ett konstverk enbart tar hänsyn till dem är det fråga om en renodlad esteticistisk eller formalistisk ståndpunkt. Det är uppenbart att konstverk, och många andra objekt och företeelser med dem, också värderas ur många andra aspekter, men en estetisk purist skulle förneka att det rör sig *estetiska* värderingar. Hospers noterar att puristens användning av ”estetisk” utesluter ”much of what is generally included in that term [esthetic]”,⁴⁴ och därför benämner han detta den ”tunna” betydelsen av begreppet i motsats till den ”täta” betydelsen av ”estetisk”,⁴⁵ som är operativ när vi uppmärksammar uttrycks-egenskaper, emotionella kvaliteter och tematiska egenskaper hos ett konstverk och kallar dem ”estetiska”. Att uppfatta sådana egenskaper och kvaliteter hos ett konstverk kräver något mera än att konstverken är perciperbara och uppfattas med våra sinnen, att tillskriva ett konstverk emotionella egenskaper förutsätter ”previous experience of life”,⁴⁶ som Hospers uttrycker det. Konstverk kan besitta ”life-values”, som är estetiska egenskaper och värden i den ”täta” betydelsen av ”estetisk”. Sålunda är enligt Hospers ”Botticelli and Matisse [...] certainly esthetic primarily in the thin sense, while Rembrandt and Van Gogh are certainly esthetic on the thick side”.⁴⁷ Hospers kunde lika gärna ha sagt att konstnärliga värden är mera framträdande hos de senare än hos de förra, om han hade velat skilja mellan estetiska egenskaper/värden och konstnärliga egenskaper/värden i stället för att göra en distinktion mellan olika typer av estetiska egenskaper/värden. En komplikation i sammanhanget är att estetiska egenskaper/värden är relevanta för bedömningen av det konstnärliga värdet hos ett konstverk, estetiska egenskaper/värden är en dimension eller aspekt av konstnärligt värde. Man skulle kunna – och det förekommer – använda ”estetisk” som överordnat ”konstnärligt” så att alla egenskaper som är relevanta för bedömningen av konstverkets värde betraktas som estetiska egenskaper; även tematiska egenskaper hos ett konstverk betraktas då som ”estetiska”. Detta språkbruk är emellertid inte att rekommendera. Det är rimligare att låta ”konstnärliga egenskaper/värde” vara det överord-

43. Kivy, *The Corded Shell*, 115.

44. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, 13.

45. *Ibid.*, 9–10.

46. *Ibid.*, 13.

47. Hospers, *Meaning and Truth in the Arts*, 14.

nade begreppet och att betrakta estetiska egenskaper/värden som dimensioner hos eller aspekter av konstnärligt värde. Peter Kivy, t.ex., följer detta språkbruk i det att han reserverar ”’aesthetic evaluation’ for those evaluations of art works that concern the ’sensual’ and ’structural’ properties [...] [and] the description ’artistic evaluation’ for those evaluations of art works that concern any relevant properties other than the aesthetic”.⁴⁸

Om vi följer detta språkbruk finns det många icke-konstnärliga objekt och fenomen som har estetiska egenskaper och som därför kan besitta estetiskt värde, men som saknar konstnärliga egenskaper; likaså finns det många konstverk av olika slag som besitter både estetiska egenskaper och konstnärliga egenskaper; dessutom finns det en mängd konstverk inte minst från de senaste decennierna som helt eller delvis saknar sinnligt erfarbara egenskaper och därför inte har några estetiska egenskaper alls eller har dem i mycket begränsad utsträckning. Jag tänker i första hand på den s.k. minimalistiska konsten under 1960- och 70-talet och konceptkonsten under 1970- och 80-talet. Den som här letar efter estetiska egenskaper söker förgäves och den som är ute efter en estetisk upplevelse är ute i ogjord väder, vilket ingalunda betyder att minimalistiska och konceptuella konstverk inte kan besitta konstnärligt värde, som t.ex. originalitet eller moralisk eller politisk relevans.⁴⁹

Dessa reflexioner kring förhållandet mellan estetiska och konstnärliga egenskaper och värden kan förefalla skolastiska i dålig mening, men är enligt min mening relevanta och t.o.m. av stor betydelse när det gäller frågan om teorins och verklighetens estetisering. En annan sak som förtjänar att understrykas är att när vi talar om de estetiska vetenskaperna eller om filosofisk estetik, så är det naturligtvis inte fråga om ”estetik” och ”estetisk” i samma bemärkelse som diskuterats ovan. Själva diskussionen kring förhållandet mellan estetiska och konstnärliga egenskaper och värden är ett centralt tema i den filosofiska *estetiken*.⁵⁰

48. Kivy, *The Corded Shell*, 116.

49. Även när ett konstverk besitter estetiska egenskaper kan dessa vara irrelevanta för förståelsen och värderingen av konstverket ifråga. George Dickies diskussion av Duchamps *Fountain*, där han ser estetiska ytegenskaper och värden som ”its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surrounding objects, its pleasing oval shape” (George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974, 42) visar hur främmande Dickie är för den verkliga konstvärlden. Jfr Colin Lyas’ intressanta och poängfulla tolkning av *Fountain* i hans *Aesthetics*, 106–107.

50. En klargörande diskussion av detta problem finner man i Göran Hermérens *Aspects of Aesthetics* (Lund: Gleerup, 1983), kap. 2.

Det estetiska och det konstnärliga ingår ofta invecklade legeringar i bildkonsten under 1900-talet och om det estetiska – i bemärkelse percipierbara ytegenskaper – förefaller vara av underordnad betydelse i dagens konstproduktion kanske detta beror på att det estetiska i allt högre grad invaderat dagens visuella masskultur: reklamen, modet, musikvideor osv. Det är bl.a. detta som avses när man talar om ”estetiseringen av vardagen” som ett karaktistikum för den post-moderna kulturen.⁵¹

IV *Estetik och historia*

Historiskt sett orienterar sig den västerländska kulturen kring tre magnetiska poler: vetenskap i betydelsen naturvetenskap och teknik, religion och konst. Vetenskap, religion och konst representerar tre olika förhållningssätt till verkligheten, de utgör tre sinsemellan olika men ofta med varandra förbundna symboliska former för tillägnelsen av verkligheten, tre orienteringspunkter, om man så vill.

Det estetiska och det konstnärliga fältet har under historiens gång genomgått ett flertal genomgripande förändringar och transformationer. En kort historisk tillbakablick över det estetiska och konstnärliga fältets utveckling kan hjälpa oss i försöket att bestämma konstens och de estetiska fenomenens funktion och betydelse och kan därmed också bidra till förståelsen av den allmänna estetikens och den filosofiska estetikens uppgifter, eller som den tysk-amerikanske idéhistorikern Paul Oskar Kristeller uttrycker det: En ”historisk förståelse kan hjälpa oss att frigöra oss från vissa konventionella förutfattade meningar och klargöra våra idéer om det nuvarande tillståndet hos och framtidsutsikterna för konsterna och estetiken”.⁵²

I den grekiska och romerska antiken fanns ingen motsvarighet till det moderna konstbegreppet, som utbildades och etablerades under 1700-talets andra hälft och som redan under den modernistiska revolutionen inom konsterna genomgick konvulsiska förändringar och i dessa postmoderna tider kanske är i upplösning. Kärnan i det moderna konstbegreppet – det Kristeller i sin klassiska uppsats ”The Modern System of the Arts” (1951–52) kallat ”det moderna konstsys-

51. Se Mike Featherstone, *Consumer Society and Postmodernism* (London: Sage, 1991), och i synnerhet essän ”The Aestheticization of Everyday Life” i samma volym (ss. 65–82).

52. Paul Oskar Kristeller, *Konstarnas moderna system. En studie i estetikens historia*, övers. Eva-Lotta Holm, Skriftserien Kairos 2 (Stockholm: Kungl. Konsthögskolan/Raster förlag, 1996), 67.

temet” – utgörs av *måleri, skulptur, arkitektur, musik* och *skönlitteratur*.⁵³ Detta moderna konsternas system har ingen motsvarighet under antiken, medeltiden eller renässansen, vilket naturligtvis inte betyder att det inte skulle ha funnits måleri, skulptur, arkitektur, musik och litteratur under dessa epoker. Dessa konstarter, de sköna konsterna (*Les Beaux Arts*), som de kom att kallas under 1700-talet, inordnades under tidigare epoker under andra begrepp, som vilade på andra indelningsgrunder, något som Göran Sörbom utrett i ett flertal uppsatser.⁵⁴ Grekiskans *technē* (τέχνη) och latinets *ars* återges vanligen med ”konst”, vilket åtminstone delvis är en anakronistisk översättning, eftersom *technē* respektive *ars* innefattade mycket som idag inte betraktas som konst och uteslöt mycket av det som nuförtiden betraktas som konst. Konstarterna uppfattades m.a.o. som en form av hantverk, med undantag för poesin eller litteraturen, som byggde på inspiration och geni. Måleri, skulptur, arkitektur och musik betraktades således i motsats till poesin som ett hantverk, vilket den medeltida, på antika föreställningar vilande uppdelningen mellan de sju fria konsterna, *artes liberales*, och de sju mekaniska konsterna vittnar om. Till de fria konsterna hörde dels *trivium*, som bestod av retorik, grammatik och dialektik (logik och argumentationskonst) dels *quadrivium*, som omfattade aritmetik, geometri, astronomi och musik. Detta schema går tillbaka på Martianus Capella (400-talet) och bygger i sin tur på Terentius Varros’ (100-talet f.Kr) katalog över de fria konsterna, som utöver de sju nämnda även inkluderar medicin (läkekonsten) och arkitektur. Endast en av de stora konstarterna i det moderna konstsystemet, nämligen musiken, räknades således till de fria konsterna, medan konstarter som arkitektur, måleri och skulptur hänfördes till de ”ofria”, mekaniska konsterna. I den antika och medeltida begreppsbildningen kring konst och hantverk intog konstarterna en mellanställning mellan vetenskap och hantverk.

Det är framför allt i den franska diskussionen på 1700-talet som antikens kategorier slutligen övervinns. Abbé Batteux’ arbete, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) är en milstolpe i modernitetens konstdiskurs, vilket inte hindrar att äldre föreställningar och språkbruk lever kvar ända in i vår tid. Engelskans

53. Paul Oskar Kristeller, ”The Modern System of the Arts” 1951–52, i P. O. Kristeller, *Renaissance Thought II. Papers on Humanism and the Arts* (New York: Harper & Row, 1965), 163–227, sv. övers. se föregående not.

54. Se Göran Sörbom, ”Efterbildning och konst”, *Nordisk estetisk tidskrift* 2 (1988), 5–27; ”Om rätta betydelsen af hvad man kallar ästhetik, betraktadt såsom föremål för akademisk undervisning”, *Nordisk estetisk tidskrift* 6 (1991), 5–23 samt ”Kunskapsbegreppet inom konstvärlden och vetenskapvärlden i historisk belysning”, *Nordisk estetisk tidskrift* 9 (1993), 71–100.

artisan (hantverkare) och *artist* (konstnär) t.ex. går tillbaka på det medeltida begreppet *artista*, som betecknade en person som antingen ägnade sig åt hantverk eller studerade de fria konsterna; "läkekonsten" är ett annat ord för medicin, som är både en vetenskap och ett hantverk och gastronomin eller kokkonsten är både ett hantverk och något av en konst, vars syfte är att bereda estetiskt-sinnlig njutning både för ögat och gommen.

I och med att det moderna konstsystemet, som bygger på en enhetlig indelningsgrund etableras, skapas också, enligt Kristeller, förutsättningarna för en systematisk konstfilosofi och för teoretiska reflexioner kring Konstens (med stort K) funktion(er) och egenart. Måleri, skulptur, arkitektur, musik och litteratur bildar, som nämnts, stommen i det moderna konstsystemet. Konstarter som teater och opera betraktades däremot under 1700-talet inte som självständiga konstarter utan snarare som mellanformer eller korsningar mellan två eller flera konstarter. De självständiga konsterna har, enligt Batteux, en och samma grundfunktion, nämligen att bereda välbehag med hjälp av efterbildningar av naturen. Konst är således den form av efterbildning (*mimesis*) som har välbehaget som mål. Detta är den princip eller grund som förenar de olika konstarterna och sammanför dem under ett och samma begrepp och skiljer de sköna konsterna från de mekaniska konsterna, vars mål är nyttan. I Batteux' lista över konstarterna ingår musik, poesi eller litteratur, måleri, skulptur och dans – med dansen som katten bland hermelinerna. Det är först i upplysningsfilosofen D'Alemberts *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers* från 1751 som det moderna konstsystemet fått sin slutgiltiga gestalt.

Estetikens historia är av lika stor betydelse för den nutida estetiken som de enskilda estetiska vetenskapernas historia är för dem, och de enskilda estetiska vetenskapernas eller konstvetenskapernas historia är i sin tur av betydelse för estetiken. Rolf Ekman framhåller med rätta i sitt arbete *Estetiska problem* (1960) att estetiken "uppenbarligen tangerar [...] konst-, litteratur- och musikhistorien" eftersom dessa vetenskapers undersökningsobjekt delvis är desamma som estetikens.⁵⁵ Ekman's bok tillkom under en tid då de nuvarande ämnena litteratur-, konst-, och musikvetenskap gick under beteckningen litteratur-, konst-, och musikhistoria, därför bör man kanske tillägga att det inte bara är konst-, litteratur- och musikhistorien som är relevant för estetiken uppfattad som en allmän konstfilosofi, av minst lika stor för att inte säga större relevans är litteratur-, konst-, och musikteorin för konstfilosofin. I själva verket har konstfilosofin många frågeställningar gemensam-

55. Rolf Ekman, *Estetiska problem*, 1960, 3:e uppl. (Lund: Gleerups, 1972), 14.

ma med framförallt litteratur- och konstteorin. Det är också därför begreppen litteraturteori, litteraturestetik och litteraturfilosofi (liksom musikestetik och musikfilosofi) i många sammanhang används som synonymer även om det naturligtvis är möjligt och önskvärt att för specifika ändamål göra en distinktion mellan -teori, -filosofi och -estetik, så att t.ex. litteraturteori inte är detsamma som litteraturfilosofi (litteraturens filosofi) eller litteraturestetik.⁵⁶

Eftersom konstfilosofin och den filosofiska estetiken har konstverk och konstarterna som sitt studieobjekt är det väsentligt för en metodiskt och teoretiskt medveten konstfilosofi att klargöra relationen mellan konstfilosofin och de estetiska vetenskaperna (konst-, litteratur- och musikvetenskap).⁵⁷ Konst- och litteraturteori respektive musikestetik tangerar uppenbarligen konstfilosofins område och kan rentav uppfattas som element i den allmänna konstfilosofin eller estetiken. Men hur förhåller det sig med konst-, litteratur och musikhistoria? Två idealtypiska ytterlighetsståndpunkter kan urskiljas: en programmatisk (men sällan uttalad) ahistorisk konstfilosofi och en (mer eller mindre uttalad) historistisk konstfilosofi. Enligt den förra består konstfilosofins huvuduppgift i att klarlägga tidlösa begreppsliga strukturer, analyserna antas besitta en tidlös och överhistorisk giltighet medan historiska och historistiska angreppssätt tenderar att reducera filosofiska problemställningar till begrepps- och idéhistoriska frågeställningar.⁵⁸ Som exempel på ahistorisk nutida konstfilosofi kan Nelson Goodmans konstfilosofiska huvudarbete *Languages of Art* (1968) och George Dickies inflytelserika *Art and the Aesthetic* (1974) nämnas,⁵⁹ däremot är det inte lika lätt att hitta "paradigmatiska" historiska och historistiska konstfilosofiska arbeten av samma dignitet som Goodmans och Dickies arbeten. Stort inflytande har emellertid Tarkiewics' idéhistoriskt inriktade konstfilosofiska undersökningar haft liksom

56. Se Stein Haugom Olsen, "The Role of Theory in Literary Studies", *Aesthetic Matters. Essays Presented to Göran Sörbom on His 60th Birthday*, eds. Lars-Olof Åhlberg and Tommie Zaine (Uppsala: Department of Aesthetics, 1994), 101–113, samt Olsens bidrag till detta nummer.

57. Teater- och filmvetenskap är naturligtvis också estetiska vetenskaper, vilka emellertid har rönt mindre intresse bland konstfilosofer sannolikt för att teaterestetiken betraktats som en del av litteraturestetiken och filmen som konstart är den yngsta medlemmen i det nutida konstsystemet.

58. Intressanta inlägg om detta problem är Siri Meyer, "Den estetiske forskningen – historie, vitenskap eller diktning?" och Kjell S. Johannessen, "Estetisk viten, vitenskapelighet og historisitet", i Siri Meyer, red., *Estetikk og historisitet* (Bergen: Universitetet i Bergen, 1990), 66–84 resp. 164–177.

59. Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to the Theory of Symbols*, 1968 (London: Oxford University Press, 1969); Dickie, *Art and the Aesthetic*.

Kristellers analys av "det moderna konstsystemet".⁶⁰ Däremot kan varken Tatar-kiewics' eller Kristellers arbeten uppfattas som historistiska, utan snarare som rent historiska eller, rättare, som idéhistoriska undersökningar av grundläggande estetiska och konstvetenskapliga begrepp. Därmed "konkurrerar" de inte med någon konstfilosofi, de står inte nödvändigtvis i motsatsställning varken till ahistorisk eller historistisk konstfilosofi, syftet är inte att lösa filosofiskt-estetiska problem; de representerar en annan typ av undersökning.

För P.D. A. Atterbom, innehavaren av den första professuren i estetik vid Uppsala universitet, utgjorde konstens filosofi, konstens historia och konstkritiken en integrerad helhet. Atterbom anknuter i avhandlingen *Bidrag till närmare bestämmande af ästhetikens begrepp* (1837) till Baumgartens uppfattning om estetiken som läran om sinnesförmimmelsernas och varseblivningens fullkomlighet (*scientia cognitionis sensitivae*). Atterbom hävdar nämligen att alla definitioner av det sköna "öfverensstämma åtminstone deri, att hon är [...] en form-fullkomlighet, som kan sinnligt förnimmas, eller som är gifven i och för sinnlig åskådning" och att "läran om denna sinnligt åskådliga formfullkomlighet [därför] ha erhållit namnet Ästhetik".⁶¹

När Atterbom betecknar estetiken som "den vetenskap, som sammanfattar det Skönas Theori, Historia och Kritik",⁶² går han utöver Baumgartens bestämning av estetiken som vetenskapen om sinnesförmimmelserna (i deras fullkomning), i det att han – i romantikens anda – lägger till den historiska dimensionen, som saknas hos Baumgarten. Intressanta är också Atterboms tankar kring förhållandet mellan estetiken, konsten och vetenskapen, i Atterboms terminologi "vitterheten". Estetiken är nämligen för Atterbom "Konsten eller (om vi utsträcka namnet Poesi till beteckning af de sköna Konsternas gemensamma själ) Poesin själf såsom Vetenskap", vilket för Atterbom innebär att estetiken som vetenskap är "Poesin betraktad i en reflexion öfver sig sjelf", en vetenskap som befinner sig inom "Poesins eller Konstens sphär" men däremot inte är "en öfver henne stående gouvernant eller skolmästarinna".⁶³ Estetiken är således för Atterbom en allmän konsternas vetenskap som i sig inrymmer konstfilosofi, historia och kri-

60. Wladislaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics* (The Hague: Nijhoff, 1980), polskt orig. 1975.

61. P. D. A. Atterbom, *Bidrag till närmare bestämmande af ästhetikens begrepp*, i *Estetik i Ord- och handböcker*, Kurslitteratur 21 (Uppsala: Institutionen för estetik, 1998), 20.

62. *Ibid.*, 21.

63. *Ibid.*, 24.

tik och därför bör bedrivas tillsammans med studiet av konsterna, i synnerhet litteraturen.⁶⁴ Atterboms uppfattning, att estetiken består av tre med varandra förbundna verksamheter var, som Göran Sörbom framhåller i uppsatsen "Art and Aesthetics in Scandinavia" (1993), ingalunda originell, medan däremot Atterboms tillämpning av denna estetikkonception i praktiken var nydanande.⁶⁵ Uppfattning att estetiken på en och samma gång är – eller bör vara – teori, historia och kritik hade Atterbom stött på hos Friedrich Ast och August Wilhelm Schlegel.⁶⁶ Atterboms uppfattning om estetikens roll och dess betydelse för förståelsen och värderingen av konstverk sammanfattar Sörbom på följande sätt:

A full understanding of a painting, a poem, or a piece of music as a work of art includes a verbally or practically articulated conception of art, some knowledge of the artwork's historical setting, and a judgment of its place and value in its context.⁶⁷

De historiskt inriktade konstvetenskaperna har emellertid i vetenskaplighetens namn skytt värderingar som pesten och strävat efter att inta en "objektiv" vetenskaplig attityd till konsten och konstverken som objekt för det vetenskapliga arbetet. Denna inställning bygger ofta på den illusoriska förställningen att värderingar och värdeomdömen skulle vara helt och hållet subjektiva och att de inte skulle kunna bli föremål för rationell argumentering och därför är illegitima i det vetenskapliga arbetet. I själva verket är värderingar av olika slag – inte minst vetenskapliga värderingar om vad som är fruktbart och vad som är värt att undersöka – oundgängliga. Därtill kommer att det torde vara i det närmaste omöjligt att undvika att explicit eller implicit uttrycka konstnärliga och estetiska värderingar när man undersöker konstverk ur ett historiskt perspektiv eller när man analyserar nutida verk. Sedan är det en annan sak att värderingar kan vara mer eller mindre välunderbyggda och mer eller mindre intressanta.⁶⁸ Utan tvekan spelar konstnärliga och estetiska värderingar också en roll i själva tolkningsarbetet inom de estetiska vetenskaperna (konstvetenskaperna). Rolf Ekman framhåller i det arbete som jag anförde ovan att "[f]örmågan att erfara estetiska värden är en självfallen förut-

64. Se Göran Sörbom, "Art and Aesthetics in Scandinavia", *The Journal of Aesthetic Education* 27:2 (1993), 85 ff.

65. *Ibid.*, 86.

66. *Ibid.*, 87.

67. *Ibid.*

68. Jfr Göran Sörbom, "Om 'välgrundat utbyte'", *Nordisk estetik tidskrift* 7 (1992), 5–18.

sättning för estetikern”,⁶⁹ och han fortsätter: ”Det räcker inte enbart med logisk skärpa eller enbart konstnärlig begåvning eller mottagningsförmåga – det bör finnas något av båda, även om de ideala kraven knappast någonsin kan uppfyllas.”⁷⁰

Det är av många skäl mindre vanligt idag att tala om ”de ideala krav” som kan ställas på en estetiker eller konstforskare – de enda krav som uttryckligen ställs är rent formella. Reflexionen kring dessa ”ideala krav” är emellertid lika gammal som den moderna filosofiska estetiken. Baumgarten, som beskriver estetiken ”som de fria konsternas teori, en lägre epistemologi [*gnoseologia inferior*], konsten att tänka vackert [*ars pulchre cogitandi*], och som konsten att tillämpa förnuftets analogi, vilket är sinneskunskapens och förnimmelsernas vetenskap”,⁷¹ analyserar ingående de egenskaper som utmärker den skicklige estetikern. Att bedriva estetik, denna de fria konsternas teori, kräver enligt Baumgarten inte bara intellektuella förmågor, utan det vi idag kanske skulle kalla estetisk sensibilitet, dvs. förmåga att uppfatta och bedöma estetiska fenomen, inte minst konstverk. Utmärkande för den lyckosamme eller framgångsrike estetikern (*felix aestheticus*) är, enligt Baumgarten, bl.a. *ingenium*, förmågan att upptäcka likheter hos till synes olikartade ting, *acumen*, förmågan att urskilja egenskaper hos saker och ting, *iudicium*, omdömesförmåga. Dessa förmågor skulle man idag kanske kalla ”tyst kunskap”,⁷² en färdighet och förtrogenhet som förvärvats genom erfarenhet, men som inte kan uttryckas verbalt; den tysta kunskapen är emellertid en förutsättning för den explicita kunskapen och yttrar sig, eller visar sig i de omdömen vi fäller och de reaktioner vi har inför estetiska fenomen.

Coda

Konst och estetiska erfarenheter är inte nödvändiga för vår överlevnad som biologiska varelser, men människan är inte bara ett politiskt djur, som Aristoteles uttryckte det, utan också ett symboliskt djur. Konsten och estetiska erfarenheter har under historiens gång antagit skiftande former. Bilder, toner och ord ingår i livets väv. Vissa konstellationer av bilder, toner och ord har fått en särställning

69. Ekman, *Estetiska problem*, 67.

70. Ibid.

71. Alexander Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, översatt von Hans Rudolf Schweizer (Hamburg: Felix Meiner, 1983), 3 (min övers.); lat. original, *Aesthetica* (1750).

72. Se Kjell S. Johannessen, ”De tause innslagene i vår omgang med kunst”, *Nordisk estetisk tidsskrift* 5 (1990), 70–91.

och kallas för konst. Konsten som vi känner den är inte evig, behovet av symboliska uttryck förefaller emellertid att vara det. ”De olika konstarterna är säkerligen lika gamla som den mänskliga civilisationen, men det sätt på vilket vi har vant oss att gruppera dem och tillskriva dem en plats i vårt liv och vår kultur är jämförelsevis nytt”, skriver Kristeller i den undersökning som jag hänvisat till tidigare.⁷³ Konstsystemet har undergått en radikal förvandling eller rentav en upplösning sedan Kristeller skrev sin uppsats, men det finns ingen anledning att tro att den estetiska impulsen, som föds ur uttrycksbehovet och driften att symbolisera, skulle försvinna, eller som Göran Sörbom uttrycker det i uppsatsen ”Efterbildning och konst”:

Det förefaller mig orimligt att anta, att människan kommer att avhända sig möjligheten att skapa komplexa, subtila och viktiga sinnliga objekt för att sätta fantasin och den sinnliga erfarenheten i rörelse. Däremot kanske man inte längre kommer att tala om konst i dessa sammanhang och inte heller behålla de institutioner som vi nu ser etablerade och naturliga. Nya synsätt, användningar och institutionella former för den sinnliga erfarenhetens utnyttjande kommer säkert att växa fram.⁷⁴

73. Kristeller, ”Konstarternas moderna system”, 67.

74. Sörbom, ”Efterbildning och konst”, 27.