

Stefán Snævarr

## REFLEKSJONER ELLER REFLEKSSONER?

### Om estetikk og ideologikritikk

Jeg er så heldig å ha en dårlig fot. Derfor må jeg gå regelmessig til fotpleie. Et av fotpleiens begreper er 'reflekssone', fotens forskjellige refleksområder. I denne artikkelen tenker jeg bruke dette uttrykket i en filosofisk sammenheng. Jeg vil stille spørsmålet om moderne analytisk kunstfilosofi byr på autentiske refleksjoner eller om den kun er kultur-betingete reflekser innenfor modernitetens sone, mer presist moderne kunst. Er altså analyser av begrepet kunst bare virtuelle legitimeringer av modernismen i kunsten? Hvis de kun er det sistnevnte, da er de låst inn i reflekssonen. Hvis de derimot kan transcendere sonen og si noe vettugt om kunst generelt, da er de genuint reflekterende, reflekterer ikke bare det bestående i kunstens verden. Man har faktisk ofte den følelsen at mange analytiske kunstfilosofer prøver å rettferdiggjøre modernismen under dekke av definere kunstbegrepet. Vi kan si hva man vil om Adorno, men han var i hvert fall ikke redd for å gjøre det eksplisitt. Han turde begå estetisk *theodicé*. Den analytiske skolen har imidlertid en tendens til tro på et objektivitetsideal som er nok en av grunnene til at dens tilhengere ikke har sett de vurderende elementene i deres egen tenkning. Hegel sa jo at filosofien er samtiden satt på begrep. Kanskje er moderne kunstfilosofi moderne kunst i begrepsfestet form.

Interessant nok har Noël Carroll antydnet at moderne estetikk er i meget stor grad er en rasjonalisering av avantegarde-kunst. Ifølge ham finner vi et implisitt forsvar for neo-impressjonismen og Joyces og Eliots modernisme i R.G. Collingwoods og Clive Bells kunstfilosofiske betraktninger. Og den vekt mange neo-Wittgensteinianere legger på originalitet og nyskapinge gjør at de nærmest inkorporerer avantgar-

dens idealer i sin estetikk. Carroll sier: "...the task of theory in the age of the avant-garde has been, in fact, to provide the means for explaining how the myriad of modern subversions of traditional expectations about art – or at least some subset thereof – could count as art".<sup>1</sup> Jeg vil i denne sammenheng påpeke at de fleste moderne kunstfilosofer er overbevist om at skjønnhet er ingen viktig egenskap ved kunstverk. Men opprøret mot skjønnhetsdyrkelsen er jo nettopp et av modernismens kjennetegn. Modernistiske kunstnere lager ofte bevist stygge kunstverk.

Imidlertid kan vi mistenke denne hermeneutiske mistanken. Vi kan ikke utelukke at moderne kunstfilosofer har ganske enkelt fått nye vyer av modernismen, lært å se kunst på en ny og bedre måte. I så fall har modernismen vært en gigantisk læringsprosess for kunstfilosofer og andre kunstinteresserte. Vi har eventuelt lært at det, som man før i tiden tok for gitt når det gjaldt kunst, ikke er noen selvfølgelighet. Den moderne billedkunsten har lært oss at evnen til å imitere virkeligheten ikke ligger i billedkunstens vesen, ja lært oss at kunsten ikke har noe vesen. Kanskje har vi lært av den post-modernistiske kunsten at modernismens krav om originalitet ikke er noen selvfølgelighet. Og hvis modernismen har gitt oss lærdom så har den lært oss noe om kunsten ved paradoksalt nok å negere den. Visse strømninger innen modernismen, f.eks. dadaismen, ville som kjent gjøre det av med kunsten. Her ser vi eksempel på det Hegel kalte "det negatives kraft", "the force that through the green fuse drives the flower", for å sitere et dikt av Dylan Thomas.

Før jeg går videre vil jeg kort diskutere begrepet modernisme i kunsten. Jeg mener ikke det er noen spesiell grunn til å fremsette en generell definisjon av modernisme. Egentlig er det lettere å si hva modernismen ikke er enn hva den er. Den setter f.eks. ikke kravene om etterligning og spiritualitet i høysetet. Faktisk består dens katekisme

---

<sup>1</sup> Noël Carroll (1994): "Identifying Art", Robert J. Yanal (ed.) *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*. University Parks, PA: Pennsylvania State University Press, s. 16.

Det faktum at han kun streifer problemet viser hvor lite samfunnsbevisste analytisk filosofi er.

nesten utelukkende av forbud, ikke påbud.<sup>2</sup> Du må ikke være uoriginal og gammeldags. helst ikke moralsk og helst ikke begå *mimesis*, kort sagt du må ikke være nerd! Gitt det kan du gjøre nesten hva du vil. Vi har å gjøre med en bisarr utgave av Kardemomme-loven, jfr. politimester Bastians sang i Thorbjørn Egners skuespill om Kardemommebyen. Min intuisjon er at begrepet 'modernisme' er det jeg kaller "et amøbebegrep", altså et svært tøyelig begrep, eventuelt et familiebegrep. Skoleeksempler spiller som kjent en viktig rolle for beherskelsen av slike begreper. Enhver definisjon av modernisme som ikke omfatter skoleeksempler på modernistiske kunstverk, f.eks. T.S.Eliots *Waste Land* eller Mondrians malerier, ville virke merkelig. Videre må enhver definisjon av begrepet ta høyde for modernismens tendens til originalitetsdyrkelse, samt det katharsiskrav som mange modernister har fremsatt. Med katharsiskravet mener jeg "kravet om å rense kunst for all ornamentikk", eventuelt gjøre kunsten rent autonom. Det sistnevnte finner vi i store deler av den geometriske kunsten, billedflaten skulle frigjøres fra sin illusjonsskapende rolle. Vekten på originalitet krystalliseres i Ezra Pounds slagord "make it new!". Men det er ikke tilfeldig at jeg snakker om tendenser. Vi har nemlig mottendenser innenfor typer av kunst som alle kaller "modernistisk". Slik var surrealistene motstandere av autonomitanken, de ville oppheve skillet mellom liv og kunst. Og det finnes modernister som er ambivalent overfor originalitetsidealet. T.S.Eliot hadde et janushode hvor det ene ansiktet skuet mot fortiden som hin benjaminske engel, mens det andre så samtid og fremtid i øynene.<sup>3</sup> Postmodernismens resirkuleringstanke har modernistiske røtter hos bl.a. Duchamp. Men resirkulistene var i hvert fall høyst originale i praksis akkurat som den lærde herr Eliot. Vi må heller ikke glemme at

<sup>2</sup> Som indirekte støtte til denne påstanden kan nevnes at Arthur Danto sier at de modernistiske imperativer i Clement Greenbergs skrifter hadde formen av "du må ikke", "du kan ikke".

<sup>3</sup> Denne ambivalensen kommer kanskje klartest til uttrykk i artikkelen "Tradition and the Individual Talent" hvor Eliot på den ene siden legger stor vekt på tradisjonen og kritiserer originalitetsdyrkelse, på den andre siden bruker moderne vitenskapelige metaforer for å klargjøre et etter-romantisk syn på dikterrollen.

T.S.Eliot (1920): "Tradition and the Individual talent", *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*, London: Methuen & Co Ltd.

originalitetskravet stilles allerede i følsomhetens (preromantikken) og romantikkens tid, jfr. den tidens genidyrkelse. Og ideen om autonomi finner vi, om enn i en form, forskjellig fra den modernistiske, i den tidens estetikk, for ikke å snakke om i l'art pour l'art bevegelsen. Det er altså ikke bare vanskelig å finne felles kjennetegn for alle modernistiske kunstverk, det er også vanskelig å finne kjennetegn som kun gjelder for kunstverk som er modernistiske, ikke kunstverk av andre typer.

Så modernismen er "a many splendoured thing" for å misbruke et Shakespeare-sitat. Faktisk finnes det to hovedtyper modernismer. Den ene kan vi kalle "cocktailpartyets modernisme", den andre "den karnevalske ditto". Den førstnevnte typen er kulturelitens alvorstunge og lærde modernisme. Et skoleeksempel på en slik modernist er T.S.Eliot, jfr. hans skuespill *The Cocktail Party*. Den andre typen modernisme er den ville, ræe, sinnssykt morsomme modernisme til dadaistene og happening-kunstnerne. Happenings minner jo en del om karnevaler og et karneval står i provokasjonens tegn akkurat som dadaismen. Og når Duchamps urinaler fikk status som kunstverk var det som når narrenes konge blir kronet under karnevalet. Den laveste blir plutselig konge, det mest uestetiske av alt, en urinal, blir plutselig kunst. Så for å bli skikkelige modernister må vi først danse på karnevalet under hans majestet Urinalens beskyttelse, før vi skifter klær og går til cocktailpartyet "where the women come and go, talking of Michelangelo".

Hva med begrepet analytisk kunstfilosofi? Det ville være en fornærmelse mot mine leseres intelligens å diskutere dette begrepet. Mange av dem vet mye mer om analytisk estetikk enn deres ydmyke tjener, meg. La meg bare si det jeg pleier å si til mine estetikkstudenter: å drive med kontinental kunstfilosofi er som om stå på toppen av et høyt fjell hvor man har et stort overblikk som dog er begrenset av en hel del tåke. Å begynne med analytisk kunstfilosofi er som å klatre ned fjellet og sette seg ved en bekk med kjølig rent vann. Men dalen bekken renner gjennom er ganske trang.

Trenger vi et skoleeksempel på en analytisk kunstfilosof gjør vi klokt i å tenke på Monroe Beardsley. Han var jo blant dem som skapte

analytisk estetikk. Hans mursten av en bok, *Aesthetics*, turde ha spilt nesten like stor rolle for analytisk estetikk som Rawls kolossus om rettferdigheten. Rawls blåste et nytt liv i politisk filosofi og fikk de analytiske filosofene til å forstå at politisk tenkning kunne være interessant. På en lignende måte fikk Beardsley dem til å skjønne at skjønnhet kunne være interessant, at estetikk var en messe verdt. Og for å tøye analogien enda lengre kan det nevnes at begge er blitt beskyldt for overdreven formalisme. Beardsley hentet nok sin formalisme fra sine logisk empiristiske venner. Jeg kaller ham gjerne "en logisk empirist med et menneskelig ansikt". Hans menneskelighet bestod i at han i motsetning til de fleste logiske empirister mente at det finnes objektive kriterier for god og dårlig kunst. Imidlertid ses slektskapet med de logiske empiristene klart i hans anvendelse av verifikasjonsprinsippet. Beardsley bruker dette prinsippet flittig når han prøver å innsirkle det estetiske objektet.<sup>4</sup> Verifikasjonsbetingelsene for våre utsagn om et kunstverk *qua* estetisk objekt er andre enn betingelsene for utsagn om kunstnerens/kunstnyterens hensikter og opplevelser, ergo kan de sistnevnte utsagn ikke være utsagn om kunstverket betraktet som estetisk objekt. Utsagn om verkets fysiske basis har også andre verifikasjonsbetingelser enn utsagn om estetiske objekter.<sup>5</sup> Slik bruker Beardsley det jeg kaller "Ingstad-metoden" for å finne ut hva slags utsagn om kunstverk er genuint estetiske. Jeg snakker om Ingstad-metoden fordi Helge Ingstads vei til å finne frem til etterlevninger etter norrøne bosetninger i Nord-Amerika er et skoleeksempel på en vellykket bruk av eliminasjonsmetoden.

<sup>4</sup> Richard Shusterman hevder med en viss rett at analytiske filosofers tendens til å fokusere på kunstverk som objekter er en del av deres objektivitetstenkning. Han burde dog ha nevnt Goodmans definisjon av kunstverk som prosess. Det peker i en annen retning, i retning av at analytisk filosofi ikke bare er tingorientert, statisk tenking. I sin *Practicing Philosophy*. New York & London: Routledge (1997), s. 131-156. tar han Goodmans prosessuelle definisjon opp men knytter den til pragmatisme og rap-musikk (hva ellers?). Richard Shusterman (1992): *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford U.K and Cambridge U.S.: Blackwell, s. 3-33.

<sup>5</sup> Monroe Beardsley (1982): *Aesthetics. A Study in the Philosophy of Criticism*. (Sec. ed.) Hackett Publishing House: Indianapolis, s.29-30.

Så til Beardsleys forhold til modernismen. I hvilken forstand kan hans lære kalles "rettferdiggjørelse av modernismen"? Interessant nok var Beardsley nært knyttet til nykritikken. Det var T.S.Eliot også. Ifølge Eliots normative program for diktning så skulle dikteren ikke uttrykke sin personlighet i diktningen. Han skulle høyst bruke sine følelser som ingredienser for diktning og akkurat som vi ikke kan se melet eller sukkeren som inngår i kaken skulle dikterens personlighet ikke vises i diktet. Eliot var en viktig representant for de modernistiske dikterne som ville gjøre opprør mot romantikkens krav om følelsesmessig uttrykk i diktning. Vi ser med en gang slektskapet mellom Eliots normative program for diktning og Beardsleys anti-intensjonalisme og anti-afektivisme. Hvis vi mener at hverken kunstnerens hensikter eller kunstverkets effekt på kunstbetrakteren spiller noen rolle for forståelse eller bedømmelse av verket så skal det ikke mye til at vi aksepterer Eliots estetiske normer. Det er et mangfoldig samband mellom "bør" og "kan". Hvis vi kun *kan* forstå eller bedømme verket *qua* kunstverk ved å se bort fra kunstnerens personlighet da ligger det nærmest i sakens kjerne at han ikke *bør* anstrenge seg for å fremvise sin person i verket *hvis* han vil skape sann kunst.

Noe lignende gjelder for Beardsleys forhold til autonomi-programmet. Autonomitanken blir pregnant uttrykt i nykritikerens og dikterens Archibald MacLeish aforistiske rettesnor for diktning "A poem should not mean but be". Diktet skal med andre ord bli et selvstendig objekt, jfr. Beardsleys forestilling om "det estetiske objektet" som den dimensjonen ved et kunstverk som gjør det til et kunstverk til forskjell fra f.eks. kunstverkets fysiske tyngde eller dets pris. Ifølge Beardsley så kan slike objekter kun eksistere, ikke henvises. Kunstverket kan selvsagt henvises, men dets relasjon til referanse-objektet er dets rolle *qua* estetisk objekt stort sett uvedkommende. Så MacLeish *dictum* er en fortsettelse av Beardsleys deskriptive kunstfilosofi med normative midler. Det er altså fristende å hevde at Beardsleys estetikk er en legitimering av cocktailparty-modernismen. Slik har den en normativ komponent, skjult bak den deskriptive fasaden. Men det er en side ved Beardsleys tenkning som gjør det vanskelig å kalle ham "modernismens apologet".

Vi kan nemlig ikke rose et kunstverk for originalitet ifølge den beardleyske katekismen. Originalitet er ingen egenskap ved kunstverket fordi hvis vi kaller et kunstverk "originalt" sier vi noe om dets tilblivelse, men ikke noe om dets interne egenskaper. Kun de sistnevnte teller som egenskaper ved det estetiske objektet, så vi begår altså en genetisk feilslutning hvis vi tror vi kan rose et kunstverk for originalitet. Vi kan derfor ikke redusere Beardleys estetikk til en legitimering av modernismen. Faktisk kan vi ta en begrunnet stilling til hans kunstfilosofiske program uavhengig av våre estetiske vurderinger. Det er vanskelig å se hvordan Kjell S. Johannessens kritikk av selve ideen om et estetisk objekt kan reduseres til spørsmålet "hva mener Johannessen om Cocktailparty-modernismen?". Den norske filosofen har jo påpekt at det er noe underlig ved å kalle en roman "et estetisk objekt". En rekke personer kan forholde seg til den selv om de oppholder seg på vidt forskjellige steder i rommet. Det er et merkelig objekt som kan være på mange steder samtidig.<sup>6</sup> Bevisbyrden hviler på dem som måtte mene at sannhetsverdien og relevansen til disse påstandene ikke kan vurderes uavhengig av ytrers holdning til Cocktailparty-modernismen.

Imidlertid er det fristende å hevde at Weitzs sin analyse av kunstbegrepet er en legitimering av modernismen, da fortrinnsvis den karnevalske.<sup>7</sup> For hvis kunstbegrepet er et åpent begrep så kan vi kalle de mest aparte objekter kunst, dog innen rimelighetens grenser. I tidligere epoker var en estetisk essentialisme en naturlig måte å tenke på. Imitasjonsteorien virket helt korrekt i tiden før romantikken. Og interessant nok mener Weitz at selv om vi kunne bestemme oss for å lukke kunstbegrepet, så burde vi ikke gjøre det for det kunne forhindre fremtidens kunst i å utfordre nåtidens, begrense originalitet og kreativitet. I konjunksjon med Weitzs generelle idé om kunstbegrepets åpenhet turde denne oppfordringen være et forsvar for modernismens vektlegging på kunstens *panta rei*. Igjen kan vi ikke foreta en ren reduksjon til legitimasjonsvitenskap. Kritikken av familielikhetsmodellen som vi

<sup>6</sup> Kjell S. Johannessen (1981): *Kunstverket som et estetisk objekt*. Oslo: Solum, s.31-32.

<sup>7</sup> Morris Weitz (1956): "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15., s. 27-35.

kjenner den hos Mandelbaum og Osborne kan ikke reduseres til kunstnerisk smak eller avsmak.<sup>8</sup> Enten så konsentrerer Weitz for meget om kunstverkenes fremvisbare sider eller ikke.

La oss nå ta en titt på George Dickies forestilling om kunstverdenen som gjør objekter til kunstverk ved hjelp av en virtuell dåpsakt. Det fører tanken hen til Askepotts gode fê som sa "hokus pokus" og forvandlet et gresskar til en gyllen vogn. Kunsten er en institusjon, en informell sosial institusjon, strukturert av informelle, konstitutive regler. En viktig ingrediens i denne institusjonen er sosiale roller av typen kunstkritiker, kunstner eller det kunstinteresserte publikum. Dåpsaktene er ikke så meget av den fastlagte, formale typen vi kjenner fra kirken. De mer av den sorten hvorigjennom en gammel kvinne får status som landsbyens heks. Det ville ikke være tjenlig for kunsten hvis kunstinstitusjonen fikk formale, fastlagte regler, sier Dickie.<sup>9</sup> Jeg kan ikke dy meg for å sitere låten "Let there be rock" med den australske rockegruppen AC/DC :

Back in 1955, Man did not know what rock'n'roll was  
Then someone said «let there be guitars  
«let there be drums, let there be base  
let there be good times, let it be rock, let it be rock!»

Dickies overveielser fører også tankene hen til en fortelling av en indiske forfatter som jeg har lest om. En forsendelse som skulle til "the ministry's storage" (ministeriets lager) ble av en byråkrat oppfattet som "the ministry of stories" (fortellingsministeriet). Så etablerte man selvfølgelig et slikt ministerium, for som Voltaire sier hvis Gud ikke fantes må han oppfinnes. Man fikk ett kontor for stil, ett annet for plott o.s.v. Faktisk så var tilstandene ikke helt forskjellige i salig henfarne Sovjetunionen. Man måtte ha en spesiell lisens for å bli dikter. Det ignorerte

---

<sup>8</sup> Maurice Mandelbaum (1965): "Family Resemblances and Generalizations concerning the Arts", *The American Philosophical Quarterly*, 2., s. 219-228.

Harold Osborne (1972): "Introduction", Osborne (red.) *Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, s. 6.

<sup>9</sup> George Dickie (1974): *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, spes. kap. I.



den senere nobelprisvinner Josef Brodsky. Han ble spurt av sovjetiske byråkrater "hvem har utnevnt deg dikter?". Han svarte "Gud!".

Spøk til side så har man faktisk brukt Dickies teorier som legitimering for modernistiske kunstverk, ikke minst karnevalske sådanne. Faktisk avfeier Mary Mothersill den institusjonelle teorien som ekstrapolering av modernistisk retorikk.<sup>10</sup> Jeg var en gang på en diskusjon på en konseptkunstutstilling hvor en av de tilstedeværende spurte med hvilken rett man kunne kalle disse rare objektene, som ble utstilt, "kunst". Svaret var "fordi kunstverdenen har bestemt det og det ikke finnes noen høyere instans, ingen estetisk appellinstans". Her ser vi en utmerket legitimering av karnevalets obskure objekter. Bestemmer kunstens riksråd seg for å krone en urinal som kunstens konge må den gemene hopen pent bøye seg. Men igjen må en enkel ideologikritikk bekjempes. Dickie har enten rett eller ei når han hevder at selv om han definerer begrepet "kunst" sirkulert så er sirkelen vid nok til å gjøre definisjonen akseptabel. Denne siden av hans teori bør vi i hvert fall kunne diskutere rasjonelt uten hensyn til vår vurdering av modernismen.

Vi kan også rette vårt mistenksomme blikk mot teorier om kunstens underavdelinger. La oss se raskt på Nelson Goodmans billedteori. Ifølge denne kjente skap-rapperen så er bilders forhold til det de avbilder arbitrært, ikke ikonisk. Når det kommer til stykket så ligner et gitt maleri mer på andre malerier en det objektet det skal avbilde. Munchs portrett av Strindberg ligner mer på andre Munchbilder enn det levende mennesket Strindberg. Når vi sier at Munchs portrett ligner den svenske dikteren så er det visse aspekter ved hans åsyn og visse aspekter ved maleriet som vi mener at ligner hverandre. Det er konvensjoner som bestemmer hva slags bilder teller som realistiske, akkurat som språktegns referanse bestemmes konvensjonelt, ikke ved hjelp av tegnenes iboende ikoniske egenskaper. Slik er avbildninger alltid symboler, den riktige avbildning finnes ikke, bare forskjellige måter å symbolisere objekter på. Det viktigste argumentet for denne konvensjonalismen er kanskje at hvis alt ligner på alt annet på en eller annen måte

<sup>10</sup> Mary Mothersill (1984): *Beauty Restored*. Oxford: Oxford University Press, s. 155.

så er alle bilder ikoniske med alle objekter på et eller annet vis. Da er enhver avbildning en konvensjonell affære.<sup>11</sup> Interessant nok oppdaget antropologene en isolert stamme som overhodet ikke var i stand til å oppfatte fotografier som bilder. De så bare svarte og hvite punkter.<sup>12</sup> Goodman bruker ikke dette eksemplet så vidt jeg vet, men det turde nok styrke hans teori.

Jeg mener at vi kan finne en implisitt rettferdiggjørelse for en viss type modernistiske malerkunst i Goodmans teori. Kubistene mente at de var realister. De prøvde jo å vise det faktum at objekter har mange sider selv om vi i hver enkelt persepsjonsakt ikke kan gripe dem alle. Tradisjonelle malerier var i den forstand urealistiske at de kun viste noen få av objektenes sider. Man kan anvende Goodmans argumenter for å vise at vi like godt kan etablere den konvensjonen at kubistisk representasjon er den sanne realistiske måten å representere objekter. Så hvis man stiller det krav at realisme er det eneste saliggjørende når det gjelder malerier, kan Goodmans teorier funksjonere som et ypperlig argument for å legitimere kubismen og andre typer modernistiske malerier som sann kunst.

Igjen bør vi vokte oss for å henvide estetiske argumenter til refleksenes skumringssone. Spørsmålet "Er bilders representasjon kun konvensjonell?" diskuteres heftig av både psykologer og filosofer. Man har kritisert Goodman for å overse forskjellen mellom språklige symboler og bilder. Vi vet ikke hva det norske ordet "katt" betyr i egenskap av å forstå ordet "hund". Vi lærer altså språk stykkevis og delt. Som kontrast så lærer vi å tilegne oss avbildningssystemer på en mer helhetlig måte. Hvis vi vet hvordan Jan ser ut kan vi uten problemer oppfatte diverse typer av avbildninger av ham. Dette kan peke i retning av at avbildning er i mindre grad konvensjonelt bestemt enn språklig referanse, sier kritikerne.<sup>13</sup> Selv kan jeg ikke se at argumentet om at alt ligner på

---

<sup>11</sup> Nelson Goodman (1976): *Languages of Art* (2nd Ed.). Indianapolis: Hackett; s. 34-39. Munch-Strindberg-eksemplet er hjemmesnekret.

<sup>12</sup> David Best (1992): *The Rationality of Feeling*. London: The Falmer Press, s. 24.

<sup>13</sup> For oversikt over debatten og kritikk av Goodman, se Crispin Sartwell (1992): "Representing", David Cooper (red.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford og Cambridge, Mass: Blackwell, s. 364-369.

alt annet gir Goodmans idé om avbildningers konvensjonalitet noe avgjørende støtte. Hvis våre begreper er vilkårlige konstruksjoner så må det samme gjelde for de begreper vi bruker når vi hevder at det er tilfellet at alle objektet i universet kan sies å ligne hverandre. Det gjelder da ikke minst for begreper som "likhet" og "objekt". Hvis de er vilkårlige konstruksjoner så har ikke argumentet noen gyldighet for dem som konseptualiserer verden annerledes. Det finnes kanskje en mulig verden av Parmenidisianere, vesener som oppfatter virkeligheten uten differensieringen i objekter, kun det Ene finnes for dem. Det sier seg selv at det nevnte argumentet har ingen gyldighet for dem. Det er i hvert fall vanskelig å se att stillingstagen til de nevnte argumentene mot Goodman, både mine og andres, kan reduseres til våre holdninger til moderne malerkunst. I så fall bygger Goodmans teorier på ekte refleksjoner og er ikke bare reflekser.

La oss se nærmere på den radikale ideologikritikken av den analytiske estetikken. Kan man rette en radikal mistanke mot anerkjente teorier i estetikk er det naturlig å være kritisk til det meste, inklusive egne forutsetninger. En slik kritisisme eller skeptisisme følger riktignok ikke logisk av ideologikritikkens premisser, men rimer nok bedre med dem enn en dogmatisk holdning. Er man kritisk til gitte tanker, er det bare rimelig å fortsette videre og være kritisk til egne overveielser. Det bør dog innrømmes at store deler av ideologikritikken har vært temmelig "gnostisk".<sup>14</sup> Altviteren har enerett på å avsløre uhumskhetene, akkurat som hin fromme Hjalmar Ekdal i *Vildanden*. Vi kan skille mellom en gnostisk og en selvkritisk ideologikritikk. Mesteparten av marxistisk ideologikritikk er gnostisk, jfr. fotnote 14, Nietzsche er selvkritisk, i hvert fall i sin selvforståelse.<sup>15</sup> Er man selvkritisk og skeptisk kan man ikke på forhånd utelukke den *muligheten* at de analytiske

<sup>14</sup> Ifølge gnostikerne er verden skapt av en ond Gud. Kun de som har dyp innsikt (gnosis) er klar over dette. Det hører da med til historien at Leszek Kolakowski mener at marxismen har sitt opphav i gnostisk tenkning.

Kolakowski (1978): *Main Currents of Marxism: Its Rise, Growth, and Dissolution. I. The Founders.* (overs. fra polsk) Oxford: Clarendon Press.

<sup>15</sup> Lars Gustafsson kaller Nietzsches skeptisisme "en skeptisisme av høyere orden" fordi den er også skeptisk til skeptisismen.

Gustafsson (1978): *Språk och lögn*. Stockholm: Norstedts, s. 40-72.

kunstfilosofene ganske enkelt har lært noe av modernismen. I hvert fall kan jeg ikke se at det finnes verre grunner til å hevde **P1**: "Modernismen har lært oss at *mimesis* er ikke det eneste saliggjørende i kunsten" enn å hevde **P2** "Moderne analytisk kunstfilosofi er kun en legitimering av modernismen". Å vite med sikkerhet at **P1** er feil eller **P2** sann krever mer viten enn den radikale ideologikritiker kan påberope seg, *gitt* at han er forpliktet til en form for skeptisisme. Det samme gjelder selvsagt spørsmålet om **P1** og **P2** har sannhetsverdi. Attpåtil bør vi spørre som Marx "hvem skal oppdra oppdragerne?", hvordan vet vi at ideologikritikken ikke selv kun er legitimasjon av en eller annen normativ kunstoppfattning? Her risikerer vi en mistankens uendelige regress.

Imidlertid kan vi tenke oss en enda mer radikal ideologikritikk. Kunstbegrepet ble skapt i en bestemt tidsepoke i et bestemt samfunn ut fra et kontingent verdensbilde. Å svare på spørsmålet "hva er kunst?" kan derfor ikke yte særlig mye mer en å klargjøre hvordan et bestemt samfunn bruker uttrykket og kan tjene til å legitimere samfunnets begrepsbruk, gi det et skinn av natur. Så i stedet for å foregi å være bare deskriptive og nøytrale bør estetikerne være åpent normative og delta aktivt i skapelsen av ny kunst. Filosofene har hittil bare fortolket kunsten, det som gjelder er å forandre den.<sup>16</sup>

Vi kan imidlertid kritisere vår shustermanske ideologikritiker for ikke å se at filosofen må først svare på spørsmålet "Finnes kunst overhodet?" før han begynner med normativ kunstkritikk. Svaret på spørsmålet må være deskriptiv, sannsynligvis delvis i form av en begrepsanalyse, delvis historisk-empirisk. Jeg kan ikke se at et slikt svar må være refleks av estetisk vurdering. Hvis dette er riktig, er ideologikritikeren nødt til å innrømme at det finnes typer av estetisk refleksjon hvor beskrivelse og vurdering er nok så klart adskilte. For å gjøre vondt verre for vår shustermanske venn så er det godt mulig at ideologikritikken slår benene under seg selv. Den kan kun kalles kunstfilosofisk re-

---

<sup>16</sup> Det kan opplyses at min radikale ideologikritiker er en radikalisert versjon av Richard Shusterman. Shusterman betviler ikke at kunstbegrepet har gamle røtter i motsetning til vår radikaler men tenker ellers nok så likt. Shusterman sier om kunstsynet til sin store helt John Dewey: "Art's role (like philosophy's) is not to criticize reality but to change it"; Shusterman (1992), s. 20

fleksjon, og da er den ifølge ideologikritikerens egne forutsetninger kun en refleks, reflekser av estetiske vurderinger.

For det andre kan vi ikke utelukke at vestens elite ganske enkelt oppdaget skjulte sammenhenger når den skapte kunstbegrepet. Hvis dette har noe for seg, er det en sammenheng mellom tilsynelatende forskjellige objekter (musikkstykker, malerier, dikt), akkurat som man oppdaget at hjertet og vannpumper er underlagt de samme lover. Vel, jeg tviler meget sterkt på dette, men jeg vil ikke avfeie det som en umulighet. Kunne vi fremføre vektige argumenter for at kunstbedømmelse er logisk typeforskjellig fra andre typer bedømmelse da kunne vi støtte "oppdagelses-tesen" indirekte. Vi kan heller ikke utelukke at man i tidligere tider opererte med kunstbegrepet i praksis, selv om ordet "kunst" ikke fantes (ordkunst fantes derimot i lange baner!). Og selv om det er noe kontingent ved kunstbegrepet, kan det meget vel analyseres på en produktiv måte. Matematikk er et menneskeverk hvis eksistens er kontingent; vi kunne ha levd i en verden uten matematikk. Likevel kan vi si en masse interessante ting om matematikkens vesen. Så det er *per se* ingenting i veien med å tro at vi kan si noe vettugt om kunstbegrepet.

Videre har vi sett at det finnes estetiske teorier som i hvert fall har sider som kan bedømmes rasjonelt. Estetiske vurderinger kan godt ha gitt *impetus* til skapelsen av disse teoriene, men vi ville begå en genetisk feilslutning hvis vi sier at det gjorde dem til rene reflekser av vurderinger. Estetiske teorier har relevans for estetiske vurderinger på en annen måte enn ideologikritikeren tror. Teoriene kan nemlig gi visse vurderinger en bedre argumentativ balanse enn andre og setter grenser for hva slags estetiske vurderinger kan kalles "legitime". Hvis Beardsley har rett, så mangler vurderinger av kunstverks originalitet en slik legitimitet. Har hans motstandere rett i at kunstbegrepet har en nødvendig historisk dimensjon, da er det ingen ting *per se* i veien med å bedømme dem ut fra originalitetsnormen.<sup>17</sup> Slik kan vi snu ideologikritikken opp

<sup>17</sup> Se f.eks. Carroll (1994). Det bør fremheves at Carroll ikke kritiserer Beardsley eksplisitt.

ned, akkurat som Marx i sin tid endevendte Hegel. Vurderinger er *ofte* reflekser av refleksjoner, av teorier.<sup>18</sup>

Men det er en sannhetskjerne i denne shustermanaktige kritikken. Det er f.eks. vanskelig å kalle Weitzs sin motstand mot det å lukke kunstbegrepet annet enn en vurderingsrefleks, fordi Weitz selv mener at kunstfilosofen kun skal analysere begreper, ikke vurdere. Han er klart inkonsekvent. Samtidig er han nødt til å *anbefale* at begrepet ikke lukkes, for ellers kan vi late hånt om hans analyser og si at det lønner seg å lukke begrepet. f.eks. for å underlette kommunikasjonen i kunstverdenen. Slik sprenges Weitz sitt program innenfra, han må enten gi opp ideen om kunstbegrepet som et åpent sådant eller forestillingen om nøytral analyse. Den shustermanske kritikken viser at begrepsanalyse ikke kan stå på egne ben. Den må hente hjelp fra historie og samfunnsfag som kan fortelle oss en del om kunstbegrepets tilblivelse og sosiale funksjon. Uten analyse er estetikken blind, uten historie er den tom. Og uten engasjement har den ikke livets rett. Estetikerne må innrømme at estetikkk som er *helt* blottet for estetiske vurderinger er knapt mulig. Vi har sett at estetiske teorier har konsekvenser for bedømmelse av kunstverk. Kunstbegrepet, det begrepet estetikkerne fortrinnsvis analyserer, er et vurderingsnært begrep. Har vi en velbegrunnet analyse av begrepet, en analyse som ikke er skjemmet av simple reflekser, er kun de objekter som faller inn under begrepet kandidater til estetiske vurderinger. Attpåtil finnes bruksmåter av begrepet kunst hvor vi på en helt legitim måte bruker det samtidig på en beskrivende og en vurderende måte, f. eks. hvis vi sier om et angivelig kunstverk "dette er ikke kunst". Hva slags legitime bruksmåter av begrepet "atom" er vurderende? Kan fysiske teorier ha noe å si for vår vurdering av et atom og gir det overhodet mening å vurdere et atom moralsk eller estetisk? Kunstfilosofien må altså bli et trehodete troll, det ene hodet skuer mot historien, det annet analyserer, og det tredje velger estetiske normer varmt og inderlig.

---

<sup>18</sup> Denne tesen utarbeider og forsvarer jeg i min doktoravhandling (1998) *Minerva and the Muses. The Place of Reason in Aesthetic Judgements*. Bergen: Filosofisk Institutt UiB. En forstudie med samme navn finnes i *Nordisk estetik tidsskrift*, nr. 16, 1996, s. 25-46.

Så hva blir da mitt svar på spørsmålet "finner vi ekte refleksjoner i analytisk kunstfilosofi eller bare refleksjoner"? Mitt svar blir som Ole Brumms på spørsmålet om han heller ville honning eller kake, "ja takk!". Jeg mener med andre ord at deler av analytisk kunstfilosofi er estetiske *theodicer*, virtuelle forsøk på å legitimere modernismen, en seilas i refleksjonen. Andre analytiske analyser er derimot ekte refleksjoner. Før uansett hvor kjølig og distansert analytisk kunstfilosofi kan være så er mye av den storartet tenkning. Lenin sa en gang at Machiavelli var et middel mot dumhet. *Mutatis mutandis* gjelder det samme for analytisk estetikk. Men dette forhindrer meg ikke i å være en anakontinental tenker og si som Mao sa om Stalin at den analytiske filosofien er 70% bra, 30% dårlig (den kontinentale er ca. 50% bra!).

Vi kan sitte lenge ved bekken hvor det kalde vann risler. Men la oss for all del ikke glemme å klatre opp på de høye fjell og *nyte* utsikten.

