

Simo Säätelä

Estetik och vardagsspråksfilosofi: Stanley Cavell och Ben Tilghman*

Den amerikanske filosofen Ben Tilghman hör utan tvekan till de mera intressanta figurerna inom den samtida angloamerikanska estetiken, och hans försök att omvärdera relevansen av Ludwig Wittgensteins senare filosofi för estetiken och hans skarpa kritik av den analytiska estetiken är ett av de mera betydelsefulla bidragen till de senare decenniernas konstfilosofiska debatt. Tilghmans skrifter har tyvärr fått ett svalt mottagande och hans inverkan på denna debatt har varit mycket mindre än han förtjänat.¹ En del av den likgiltighet eller t.o.m. irritation som Tilghman bemötts med i filosofkretsar kan kanske förklaras genom att ta en närmare titt på hans antiteoretiska argumentation och hans filosofiska utgångspunkter, som utan tvekan ligger i något som kunde kallas för "vardagsspråksfilosofi". Jag vill samtidigt utgå från vissa svårigheter jag själv hade första gången jag bekantade mig med Tilghmans verk.

Jag tror att de skeptiska reaktionerna på Tilghmans skrifter delvis (men bara delvis) beror på hans sätt att presentera sina poänger. Ett slags allmän filosofisk maxim säger ju att en framställning som klart redogör för sina egna förutsättningar är att föredra framför en sådan som vill ge intryck av att tala endast om verkligheten, och Tilghmans utgångspunkter och förutsättningar är kanske inte så självklara som han tycks förutsätta. För att belysa Tilghmans förfaringssätt och hans antiteoretiska ställningstaganden skall jag därför jämföra honom med en annan, men mera känd, säriling inom den amerikanska filosofin, d.v.s. Stanley Cavell, och hans reflexioner kring Wittgenstein och vardags-

* Denna uppsats är en bearbetad version av mitt föredrag vid vintermötet vid institutionen för estetik i Uppsala 7–9 mars 1996.

¹ Sålunda blir Tilghman inte ens omnämnd i antologin *Danto and his Critics*, Mark Rollins (ed.) (Oxford: Blackwell, 1993), även om hans kritik av Arthur Dantos konstfilosofi hör till den skarpaste som framförts.

språksfilosofin. Det finns häpnadsväckande många likheter mellan Cavells och Tilghmans sätt att närma sig estetiska och filosofiska problemställningar, trots att inget direkt inflytande föreligger. Det är i stället frågan om liknande sätt att läsa och förstå Wittgensteins senfilosofi. Skillnaden ligger i att Cavell kontinuerligt försöker redogöra för och problematisera sina utgångspunkter och antaganden, medan man tillspetsat kunde påstå att Tilghman i stället talar åt redan omvända, sådana som ser filosofin och dess uppgifter i samma ljus som han.

Jag menar inte att detta minskar värdet av det Tilghman har att komma med, och det betyder inte heller att Cavell skulle ha haft mera genomslagskraft än Tilghman, eller att han skulle vara mer övertygande. Hos Cavell tar sig nämligen denna kritiska och självbespeglade attityd ofta uttryck i en text som är plågsamt tillkrånglad och ibland gränsar till det bisarra (särskilt i hans senare arbeten — bl.a. därför kommer jag främst att begränsa mig till det jag anser vara hans viktigaste verk: *Must We Mean What We Say?* och *The Claim of Reason*). Den känsla av irrelevans som Tilghmans texter å andra sidan ofta tycks väcka hos icke wittgensteinska filosofer har att göra med den strävan till klarhet eller självklarhet som hans texter representerar, vilket många (i och för sig oberättigat) vill se som ett sätt att översläta eller undvika fundamentala metodproblem.

Men varför "vardagsspråksfilosofi"? Först en parentetisk anmärkning om själva termen: den vanliga översättningen "vardagsspråk" för "ordinary language" resp. "Alltagssprache" är ganska vilseledande, för det tycks implicera att det rör sig om ett språk vi talar på vardagar men inte under helger. I stället är det ju frågan om en filosofi som utgår från vanligt språkbruk, d.v.s. "det alldagliga språket". Men vardagsspråksfilosofi är den vedertagna översättningen, och det faktum att denna beteckning numera låter ganska antikverad förklaras av att den oftast anknyts till den s.k. Oxfordfilosofin, alltså det slag av lingvistisk filosofi som uppstod i Oxford i slutet av 1940-talet under påverkan av Wittgensteins senare filosofi (samt delvis oberoende av den hos Gilbert Ryle och J.L. Austin). Fr.o.m. senare hälften av 1960-talet överskuggades dock vardagsspråksfilosofin av en mer teknisk språkfilosofi, eller det som numera brukar kallas för analytisk filosofi, där tonvikten ligger på logik och "vetenskaplig" semantik.

Men efter att ha varit dominerande under några decennier har den strikt analytiska traditionen börjat visa tecken på upplösning.² Detta har att göra med att själva tanken på en logisk analys blivit ifrågasatt. Richard Rorty uttrycker det på följande sätt i sin *Consequences of Pragmatism* från 1982: "The notion of 'logical analysis' turned upon itself and committed slow suicide."³ Det Rorty anspelar på är en inneboende självmotsättning hos den analytiska filosofin, som går tillbaka på den s.k. analysparadoxen⁴. Denna paradox går ut på att en filosofisk analys inte verkar kunna vara både giltig och informativ, eftersom den antingen säger något varje språkanvändare redan vet, eller så motsvarar *analysans* inte *analysandum*. Denna självmotsättning har gjort sig allt mera påtaglig i och med att den analytiska filosofin blivit mer självmedveten, eller tvingats till självreflexion genom en konfrontation med "kontinental" filosofi och amerikansk nypragmatism (vars främsta företrädare Rorty är). Inom estetiken kan man skönja en liknande utveckling. Särskilt Richard Shusterman, som också representerar nypragmatismen, har gjort gällande att den analytiska estetiken står om inte inför ett självmord så i alla fall inför en självreflexion och en nyorientering.⁵ Jag skulle vilja påstå att detta även innebär att den tidiga förståelsen av Wittgenstein som "vardagsspråksfilosof" fått förnyad aktualitet.

"Vardagsspråksfilosofin" skiljer sig nämligen mycket mer radikalt från den analytiska filosofin än man ofta är benägen att inse eller erkänna; särskilt utifrån, från ett kontinentalt perspektiv, klumpas dessa i och för sig Wittgensteininspirationade strömningar ihop under rubriken

² Vilket förstås inte förhindrar att den analytiska filosofin lever kvar som ett slags vedertagen syn på filosofins natur och uppgifter, särskilt inom den angloamerikanska världen och hos oss i Norden.

³ Rorty, *Consequences of Pragmatism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 227.

⁴ Formulerad av C.H. Langford i "The Notion of Analysis in Moore's Philosophy", P.A. Schilpp (ed.) *The Philosophy of G.E. Moore*, (LaSalle, Ill.: Open Court, 1942), 319–42. I ett svar till sina kritiker (i samma antologi, 535–677) formulerar Moore klart sitt analysideal: den filosofiska analysen är en definitionsprocess, som innebär att det som skall analyseras (analysandum) definieras med hjälp av en synonym bestående av mer enkla och klara uttryck (analysans) (Moore, "Reply to my Critics", 663).

⁵ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, (Oxford & Cambridge: Blackwell, 1992.) – i fortsättningen "PA". Se även Shusterman, "Introduction: Analysing Analytic Aesthetics", R. Shusterman (ed.) *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1991), 1–19.

”lingvistisk filosofi” eller analytisk filosofi.⁶ Om man gör en åtskillnad, använder man ”vardagsspråksfilosofi” som en synonym för den klassiska Oxfordfilosofin. Men jag skulle vilja hävda att mycket av det intressantaste inom modern angloamerikansk filosofi och estetik i själva verket alltid varit ett slags ”vardagsspråksfilosofi”; filosofi där man tar sin utgångspunkt i Wittgenstein men inte uppfattar honom som en misslyckad analytisk filosof och föregångare till ”vetenskaplig semantik”. Detta är visserligen ett slags ”lingvistisk” filosofi, men inte alls i en så inskränkt mening som den analytiska filosofin. De (sinsemellan ofta mycket olika) filosofer jag anspelar på kallas ofta mer eller mindre föraktfullt ”ortodoxa wittgensteinianer”, eftersom deras utgångspunkt är Wittgensteins uttalanden om filosofins förankring i det alldagliga språket och filosofin som ett slags terapi, vilket också för med sig en betoning av den etiska och självreflekterande karaktären av den filosofiska verksamheten. Det är i denna vidare betydelse jag vill använda termen och det är i detta perspektiv jag vill ta en titt på Ben Tilghmans konstfilosofiska argumentation.

I själva verket är det misslyckat att tala om vardagsspråksfilosofin som om den vore en filosofisk skola eller riktning eller ens en bestämd metod; det är egentligen inte frågan om en filosofi utan snarare om ett sätt att filosofera på, en inställning eller hållning till den filosofiska verksamheten. Om man vill hitta något gemensamt för olika ”vardagsspråksfilosofer” kunde det vara att de på ett eller annat sätt anser den beskrivning Wittgenstein ger av filosofin och den filosofiska verksamhetens natur t.ex. i det omstridda avsnittet i *FU* §89–133 vara av central betydelse. Här säger Wittgenstein något om vad filosofin kan och inte kan göra, och betoningen ligger på att filosofin skall beskriva det alldagliga språket. Han skriver bl.a.:

§89. [...] Det som man vet när ingen frågar men inte längre vet när det skall förklaras, är något som vi måste *besinna* oss på. (Och uppenbarligen något som det av någon grund är svårt att *besinna* sig på.)

§109. [...] vi får inte uppställa någon som helst teori. Det får inte finnas något hypotetiskt i våra betraktelser. All *förklaring* måste bort, och enbart beskrivning träda i dess ställe. Och denna beskrivning får sitt ljus, d.v.s. sitt syfte, av de filosofiska problemen. Dessa är visserligen inga empiriska problem, utan

⁶ Således vill Cavell i *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida* (Oxford: Blackwell, 1995) påstå att både Jacques Derrida och John Searle i sin ökända debatt om Austin egentligen missuppfattar det han håller på med; de inser inte att det är något radikalt annorlunda än vedertagen ”analytisk” språkfilosofi. Jag skulle vilja påstå att en liknande missuppfattning präglat förståelsen av de flesta filosofer som sysslar med wittgensteinsk ”vardagsspråksfilosofi”.

de blir lösta genom en insikt i hur vårt språk arbetar, och närmare bestämt så att detta inses *i strid mot* en drift att missförstå det. Problemen blir lösta, inte genom vinnande av ny erfarenhet, utan genom sammanställning av det sedan länge bekanta. Filosofin är en kamp mot förhållningen av vårt förstånd genom vårt språk.

§116. När filosoferna använder ett ord — "vetande", "vara", "föremål", "jag", "sats", "namn" — och de traktar efter att fatta tingets *väsen*, måste man alltid fråga sig: Används då detta ord faktiskt på detta sätt i det språk där det har sin hemort? — Vi återför orden från deras metafysiska till deras vardagliga användning.

§120. När jag talar om språket (ord, sats, etc.), måste jag tala om det alldagliga språket. Är detta språk kanske för grovt, materiellt, för det vi vill säga? *Och hur skall då ett annat bildas?* — Och hur märkvärdigt att vi då alls kan åstadkomma något med det språk vi har! [...]

§124. Filosofin får inte på något sätt rubba språkets faktiska användning, den kan, när allt kommer omkring, bara beskriva den. Ty den kan inte heller rättfärdiga användningen. Den lämnar allt som det är. [...]

§126. Filosofin ställer bara fram allt till beskådande och förklarar eller härleder ingenting. Då allt ligger i öppen dag, finns det heller ingenting att förklara. Ty vad som eventuellt är fördolt, intresserar oss inte. [...]

§132. [...] de förvirringar, som sysselsätter oss, uppstår så att säga när språket går på tomgång, inte när det arbetar.

§133. Vi vill inte på något oerhört sätt förfina eller fullständiga regelsystemet för användningen av våra ord. Ty den klarhet, som vi eftersträvar, är visserligen *fullkomlig* klarhet. Men det innebär bara att de filosofiska problemen skall *fullständigt* försvinna. [...] Det finns inte en metod i filosofin, men det finns metoder, så att säga olika terapier.

II

Det råder naturligtvis stor oenighet om hur dessa anvisningar egentligen skall uppfattas: Wittgensteins utsagor om filosofins beskrivande karaktär och den fientliga hållningen gentemot metafysiska systembyggnader har i alla fall gett stöd för ett slags inneboende teorifientlighet hos den lingvistiska filosofin. De första analytiska estetikerna, inspire-

rade av Oxfordfilosofin⁷, såg detta som en uppmaning till en språkbruksanalyserande aktivitet, med utgångspunkt i "vardagsspråket". Det mest kända tidiga försöket att tillämpa dessa insikter från Wittgensteins senfilosofi finns som bekant hos Morris Weitz, som i sin berömda essä "The Role of Theory in Aesthetics"⁸ skisserar upp några teman som sedan varit tongivande för stora delar av den språkanalytiska estetikens:

1. konstruktionen av "traditionell teori" som ett (av begreppsliga skäl) misslyckat försök att definiera konstens väsen (vilket får Weitz att (över)betona frågan "vad är konst" och hur den skall uppfattas). Traditionella teorier är bara "språk på tomgång", om de uppfattas som filosofiska teorier men värdefulla som värderande förslag om hur man skall se på konst och vad som är värdefullt i konsten. Men den filosofiska teorin skall inte värdera eller ta ställning, utan endast ge en begreppslig beskrivning och klarläggning. Här hänvisar Weitz till Wittgenstein, och ger utgångspunkter åt den senare analytiska estetikens självuppfattning av konstfilosofin som en metakritik, en analys och kritik av konstkritikens och konstvetenskapernas språkbruk (enligt modellen för "arbetsuppdelningen" mellan de empiriska vetenskaperna och (vetenskaps)filosofin)⁹.

2. idén att konst kan betraktas som ett klassifikatoriskt, icke-värdeladdat begrepp, d.v.s. att "konst" har en klassifikatorisk betydelse. Konstfilosofin (uppfattad som en beskrivande, begreppsanalyserande verksamhet) kan upplösa frågan "vad är konst?" genom att i stället behandla frågan "hurudant begrepp är konst?", men då måste man enligt Weitz skilja på den "klassificerande" och den "värderande" betydelsen av "konst". I detta sammanhang åberopar han Wittgensteins utläggning om "familjelikheter", som enligt honom kan användas för att visa att en väsensdefinition av konsten är omöjlig. Därmed anser Weitz sig ha visat att "aesthetic theory — all of it — is wrong in principle [...] because it radically misconstrues the logic of the concept of art".¹⁰

Den analytiska estetikens förhållande till estetisk teori är dock ambivalent. Dels finns här som sagt en inneboende teorifientlighet, ett positivistiskt arv som förstärkts av en läsning av Wittgensteins senfilosofi. Å andra sidan kan man med Shusterman hävda att den analytiska este-

⁷ T.ex. Weitz var starkt påverkad av Margaret Macdonalds kritik av hans tidigare "traditionella" konstfilosofi. Se Karlheinz Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst* (Frankfurt a.M.: Athenäum, 1988), 54. Se även Weitz' egen introduktion av Oxfordfilosofin: "Oxford Philosophy", *Philosophical Review* 62 (1953), 187–233.

⁸ Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 16 (1955), 27–35.

⁹ Se Shusterman, "Introduction: Analysing Analytic Aesthetics", 7.

¹⁰ Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", 28.

tiken själv representerar ett visst ideal eller en syn på vad en dylik begreppslig eller filosofisk verksamhet går ut på, ett slags teori, alltså (åtminstone i betydelsen *theoria*, åskådning).

Shusterman kritiserar särskilt den analytiska filosofins självförståelse av filosofin som en värderingsfri, oengagerad kontemplation och neutral beskrivning av verklighetens struktur och begreppens logik. Shusterman kallar den analytiska estetikens typiska teorier för "wrapper theories", "omslagsteorier". Detta är samlingsnamnet på teorier som skall "täcka" sitt begrepp på ett neutralt sätt:

Like the better food wraps, such theories transparently present, contain, and conserve their object — our understanding of art. They do not significantly transform that understanding; nor except incidentally, do they enhance or modify our experience and practice of art. (PA 40)

Detta gäller särskilt för senare försök att utveckla en konstdefinition som undviker den kritik Weitz riktade mot traditionella teorier. Det mest typiska exemplet här är Dickies institutionella konstteori, som bygger på förutsättningen att konsten är en distinkt domän av objekt som klart måste individueras från andra domäner, och att estetikens uppgift är att formulera en definition som skiljer ut de objekt som är konst från de som inte är konst (PA 39).

Till dylika "omslagsteorier" räknar Shusterman också en mer flexibel typ av teori som tar i beaktande konstens historia och den narrativa utformningen av vårt konstbegrepp, eller bearbetar (den wittgensteinska) idén att konsten är en praxis. Även dessa bygger, enligt Shusterman, på antagandet att det finns en sådan distinkt identifierbar enhet, en given praxis, som existerar genom en gemensam historia och som vi kan beskriva utan att ta ställning till dess värde.¹¹

Den självuppfattning om filosofins roll som dessa teorier enligt Shusterman exemplifierar är ett skådande utifrån, "the model of knowing as detached contemplation of reality" (PA 35). Och ur denna synpunkt är definitionen av konst som en historiskt definierad socio-kulturell praxis antagligen den bästa vi kan uppnå, säger Shusterman. Problemet är, att detta slags teori hotar bli självupplösande; om den filosofiska teorin endast återspeglar hur konsten blivit förstådd, blir den

¹¹ Här hänvisar Shusterman till Noël Carroll ("Art, Practice, and Narrative", *Monist* 71 (1988), 140–56) och Nicholas Wolterstorff ("Philosophy of Art after Analysis and Romanticism", Shusterman (ed.) *Analytic Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1989), 32–48), som båda bygger på Alasdair MacIntyres redogörelse för "practice" i *After Virtue* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981) (PA 269 fnt 12). Shusterman nämner inte "Bergenskolans" och Kjell S. Johannessens utläggningar om "den estetiske praxis" som mer direkt grundar sig på Wittgenstein, men dessa kunde kanske utsättas för liknande kritik. Jag kan inte närmare ta ställning till denna fråga här.

enligt Shusterman endast en representation av konsthistoriens framställning av konsten. Och han frågar sig vad meningen med en sådan representation kan vara förutom att tillfredsställa det gamla filosofiska kravet på att en teori skall återspegla verklighetens natur (PA 44).¹²

Den analytiska estetikens uppfattning om den konstfilosofiska verksamhetens neutrala och beskrivande roll leder alltså till en version av analysparadoxen. Grundproblemet är idén att det finns en neutral, klassificerande betydelse av begreppet konst som filosofin skall blottlägga, beskriva och definiera. Men hur kan man på ett informativt sätt ge en filosofisk beskrivning av denna institution eller praxis? Shusterman har påpekat att analytikern har ett problem om han nöjer sig med att lämna allting som det är; om den analytiske filosofen inte kan rekommendera eller värdera olika språkbruk, och accepterar en pluralitet av praxis, antar han en strikt neutral hållning som i sig själv är en "skientistisk fördom som innebär ett grovt självbedrägeri":

such a posture of rigorous neutrality is arguably itself a scientific prejudice involving gross self-deception. For philosophy's abnegation of normative judgement as to how texts and artworks *should be* understood for the sake of representing accurately how they *are in fact* understood seems to betray the issue that really matters to us, and instead pursues an old analytic dream of discovering and mirroring the true structure of facts [...]¹³

Teorier som sitter fast i detta ideal för vad filosofisk verksamhet skall gå ut på är alltså ohjälpligen drabbade av analysparadoxen som härrör sig från den analytiska filosofins blindhet för sin egen status och filosofins uppgift. Men Shusterman menar att konstfilosofin kan undvika detta självbedrägeri om den inser att den inte behöver nöja sig med att representera konstens föränderliga historia, utan att den även kan vara med och forma den: "But art's mutable history need not merely be represented, it can also be made" (PA 44). Detta är ju vad Weitz *de facto* påpekar att traditionella teorier alltid gjort, men han menar också att detta diskvalifierar dem som filosofi. Shusterman däremot anser, från sin pragmatistiska utgångspunkt, att filosofin är förenlig med en sådan aktivistisk roll och att man borde överge den traditionella uppfattningen av filosofi som en intresselös sökan efter sanningen eller verkligheten (PA 45). Shusterman menar att detta inom estetiken kan göras

¹² Här anspelar Shusterman förstås på den kritik av den moderna västerländska filosofins självförståelse som Rorty framför i *Philosophy and the Mirror of Nature* (Oxford: Blackwell, 1980).

¹³ Shusterman, "Introduction: Analysing Analytic Aesthetics", 15.

genom en "rekonstruktiv definition" och ett "nytänkande" av konsten — här är det naturligtvis John Dewey som han åberopar.

III

Shusterman anser att Wittgensteins insisterande på filosofins beskrivande natur bidragit till den självförståelse av filosofin som varit dominerande även inom estetiken, d.v.s. det "kvietistiska" idealet att den filosofiska teorin skall vara neutral och värderingsfri (PA 268 fnt 3). Det klaraste uttrycket för detta är idén om estetiken som meta-kritik.¹⁴ Jag tror Shusterman har rätt i sin kritik av den analytiska estetiken, men det finns också ett annat sätt att förstå Wittgensteins krav på att filosofin endast skall beskriva det alldagliga språket. De filosofer som jag här vill kalla vardagsspråksfilosofer anser nämligen att den analytiska filosofin helt och hållet missförstått eller ignorerat denna centrala del av Wittgensteins senfilosofi, att den inte förstått att Wittgenstein egentligen inte här vill framföra en filosofisk teori utan i stället beskriver en viss hållning eller inställning till den filosofiska verksamheten över huvud. Vardagsspråksfilosofi behöver alltså inte innebära att man accepterar en neutral språkbruksanalyserande roll för filosofin.

Det intressanta är att Tilghman t.ex. i sin artikel "Reflections on Aesthetic Theory"¹⁵ kommer att betona en liknande aktivistisk och engagerad roll för konstfilosofin som Shusterman, utan att för den skull sträva efter en definition eller teori om konsten. Efter att ha kritiserat traditionell estetisk teori för att vara grundad på filosofiska missförstånd, och i stället sagt att teorier om konsten endast kan vara begripbara i den mån de kan användas i eller som förklaring av konstnärlig praxis, alltså genom en konkret användning, frågar sig Tilghman: Vad kan då konstfilosofi vara? Han svarar att den inte behöver ta den traditionella formen av estetisk teori (vilket han i Weitz' fotspår anser vara upprättandet av en konstdefinition). I stället utskisserar Tilghman tre uppgifter för konstfilosofin: (1) att klargöra begrepp och utgallra begreppsliga misstag, samt (2) att ta en omsorgsfull titt på konstens plats och betydelse i våra liv. Hurudan är rollen nu, hurudan har den varit? Men detta är ingen rent beskrivande aktivitet, utan leder enligt

¹⁴ Se *ibid.*, och Jörg Zimmermann, *Sprachanalytische Ästhetik: Ein Überblick* (Stuttgart – Bad Cannstatt: frommann-holzboog, 1980), 65 ff.

¹⁵ Tilghman, "Reflections on Aesthetic Theory", G. Dickie, R. Sclafani, and R. Roblin (eds) *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2nd ed. (New York: St. Martin's Press, 1989), 160–170.

Tilghman till (3) ett slags kulturkritik, som dock borde föras med vanliga begrepp, d.v.s. i det alldagliga språket. Utgångspunkten och slutpunkten för den estetiska teorin borde alltid vara vårt verkliga umgänge med konst:

there is yet another project that may fall under the heading of philosophy, and that is taking a careful look at the place of art and its importance in our lives. What roles have the arts played in life in the past, and what roles do they play now? What do we want from the arts, and what are their possibilities for entering into our lives in significant ways? These are questions that recent theory, especially analytical philosophy of art, has tended to ignore. These questions lead us into a kind of cultural criticism that is of greatest importance, but one that must be carried out in the language that belongs to our ordinary life and functions in our day-to-day human relationships rather than in the jargon borrowed from some philosophical system that has no role in the very circumstances it is supposed to illuminate.¹⁶

De två första punkterna erinrar starkt om Weitz' uppfattning om "teorins roll i estetiken", och Tilghman delar som sagt också i stor utsträckning Weitz' syn både på den traditionella teorins utformning och mål och dess möjliga uppgifter. Men intressant nog kan man på basen av den tredje punkten tolka Tilghman så att han egentligen vill att konstfilosofin skall återta den värderande och aktivistiska roll som traditionella estetiska teorier egentligen alltid representerat, om man genomskådar deras begreppsliga misstag och metafysiska pretentioner.¹⁷

Tilghman koncentrerar sig på den fråga som kanske alltför mycket dominerat diskussionen inom den analytiska estetiken, d.v.s. frågan "vad är konst?". Men han (liksom Cavell) vill förstå denna fråga på ett annat sätt än de tidiga analytikerna: inte som en sökan efter en definition, utan som en fråga som kan vara meningsfull i en viss kontext. Frågan har i varje fall en icke-teoretisk aktualitet i vårt umgänge med den moderna konsten, och det både Cavell och Tilghman vill peka på är att det är just denna icke-akademiska relevans som egentligen gör frågan meningsfull.

Tilghmans sätt att ställa frågan är: "But is it art?", och den pekar i denna form på att den moderna konsten aktualiserar och konkretiserar frågan hur ett visst objekt kan kallas konst över huvud, d.v.s. hur vi över huvud skall förhålla oss till vissa saker som påstås vara konst. Men detta gör den även till en version av Cavells grundfråga: "Must we

¹⁶ Ibid., 169.

¹⁷ Jfr. Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View from Eternity* (London: Macmillan, 1991), 15.

mean what we say?". Cavell har noterat att i dylika fall liknar vardagsspråksfilosofens uppgift konstkritikerns — för det som vissa instanser av modern konst ifrågasätter är meningsfullheten och användbarheten av de mest grundläggande estetiska termerna som vi utnyttjar i vårt umgänge med konsten. Det är frågan om vad vi skulle säga när, vad vi *kan* säga när, hur vi kan *mena* det vi säger. Tilghmans och Cavells frågor hänger alltså ihop.

IV

Jag noterade redan att estetikens "lingvistiska vändning", d.v.s. de första inflytelserika tillämpningarna av en språkanalytisk metod inom estetiken, starkt påverkades av vardagsspråksfilosofin (Oxfordfilosofin och Wittgensteins 1953 utkomna *Filosofiska Undersökningar*).¹⁸ Här fanns förutom betoningen av klarhet och vardagsspråk ett utpräglat teorifientligt drag. Vad är det då som skiljer dessa från Tilghmans nyare försök, och varför slog sig inte denna tidiga vardagsspråksfilosofiska inriktning igenom? I stället utvecklades ju den analytiska estetiken i enlighet med uppfattningen om konstfilosofi som ett slags kvasi-vetenskaplig metakritisk verksamhet.¹⁹ Tilghman ser två orsaker till detta:

the failure of the Wittgensteinian faction to win general acceptance for its case has, I believe, at least two causes. In the first place, it misunderstood certain things that Wittgenstein was talking about and failed to make clear the full range of application and the full implications of the ideas of Wittgenstein that were being appealed to. In the second place, we cannot overlook the grip that certain pictures of language and its workings has on philosophers, the bewitchment of intelligence by language of which Wittgenstein spoke, that makes Wittgenstein's way of looking at questions so uncongenial to contemporary philosophers. (BA x)

På ett liknande sätt noterar Cavell att den akademiska filosofin inte har haft användning för Wittgensteins centrala tankar, att de inte påverkat den filosofiska kulturen. Men han finner detta föga överraskande och inte heller nödvändigtvis av ondo (CR xvi). Men vad beror denna miss-

¹⁸ Förutom Weitz' redan nämnda artikel, se t.ex. bidragen till antologin *Aesthetics and Language*, W. Elton (ed.) (Oxford: Blackwell, 1954), samt Paul Ziff "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review* 62 (1953), 58–78, och William Kennick "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake", *Mind* 67 (1958), 317–334.

¹⁹ Det främsta exemplet härpå är förstås Monroe Beardsley's *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace, 1958).

tro mot wittgensteinsk filosofi på? Varför verkar den ofta så motbjudande eller rent av ofilosofisk och irrelevant för analytiska filosofer och professionella filosofer över huvud? Detta kan vi ju se t.ex. i det mottagande Tilghman har fått, särskilt i de Förenta Staterna. Även Cavell betraktas som en särpling, och har kanske haft mer inflytande inom film- och dramastudier än inom den akademiska filosofin.

Ett allmänt drag hos "ortodoxa wittgensteinianer" som deras kritiker vänder sig emot är deras förhållande till sin läromästare. T.ex. en recensent av Tilghmans *But is it Art?* skriver (efter att motsträvt ha kallat boken "an honest essay in Wittgensteinian aesthetics"): "Tilghman treats Wittgenstein as an oracle which, if one attends to him long enough, will eventually put one in possession of all truth."²⁰ Även om detta är oberättigat finns här kanske ett korn av sanning: ibland tenderar Tilghman faktiskt att låta såhär, och detta minskar relevansen av hans texter i "utomstående" ögon; det ser ut som ett utslag av en okritisk attityd. Om man alltså inte accepterat en viss grundläggande syn på vad den filosofiska verksamheten går ut på, d.v.s. om man inte blivit "omvänd", blir man ganska säkert irriterad på det här draget hos Tilghman (vilket jag måste erkänna gällde för min första läsning av hans bok).

I förordet till *The Claim of Reason* erinrar sig Cavell en liknande reaktion:

I am reminded of a moment in a discussion [...] at which a brilliant, successful member of the philosophical profession said, "You know, it's possible that Wittgenstein was wrong about *something!*" Recalling the unpleasantness of cults, one must not ignore the sorts of behavior that can, in the most patient, justifiably produce such exclamations.

Men Cavell fortsätter:

But one must not make too much of such exclamations either. You could as helpfully say, "You know, it's possible that philosophy is wrong about something!" Without a doubt. (*CR* xvii)

Här anspelar Cavell på att hela frågan eller utropet i denna form är irrelevant. Man kunde säga att Wittgensteins filosofi är en kritik och inte en doktrin (jfr. Kants uppfattning om filosofin). En kritik kan vara berättigad eller oberättigad, skarp eller irrelevant, men knappast sann eller falsk. Men detta gäller enligt Cavell för filosofin över huvud.

It is not Wittgenstein's purpose [...] to show that philosophers are "wrong". What would they be wrong about? In denying the existence of the world? In denying certainty to empirical sta-

²⁰ William Charlton, "Some Recent Work in Aesthetics", *Philosophy* 61 (1986), 261.

tements? In saying that meanings or sensations are private? And does "wrong" mean "false"? Then whom will you inform that they are false? The ordinary man? But he will either not understand what you say, or he already knows they are false [...] or if he thinks they are true [...] he will not believe you. Then will you inform the philosopher? But he will either find that you do not understand him, or else he will say he is not denying what you take him to deny. (CR 33)

Enligt Cavell har Wittgensteins dåliga mottagande att göra med själva naturen av hans filosofiska verksamhet. Sedd som en dylik kritik och begreppslig terapi kräver accepterandet av Wittgensteins filosofi något som Cavell jämför med en konversion; vi kunde också kalla det att acceptera en viss hållning eller inställning till filosofin, som innebär frågande och undersökning i en viss anda, inte ett försanthållande av ett visst antal teser, och redan detta är ofta nog för att väcka analytiskt orienterade filosofers misstro. En bidragande orsak är något Cavell, men inte Tilghman, pekar på och som jag tror är viktigt att inse: medan Tilghman för det mesta läser Wittgenstein som en klar öppen bok, menar Cavell att Wittgensteins texter i grund och botten är esoteriska och i den bemärkelsen modernistiska.²¹

Nor do I say that this lack of a certain reception is surprising. *Philosophical Investigations*, like the major modernist works of the past century at least, is, logically speaking, esoteric. That is, such works seem to split their audience into insiders and outsiders (and split each member of it) hence they create the particular unpleasantness of cults; hence demand for their sincere reception the shock of conversion. [...] I mean to suggest that his work, and not of course his alone, is essentially and always *to be received*, as thoughts must that would refuse professionalisation. (CR xvi–xvii)

Jämför detta med vad Wittgenstein själv skrev 1930 i utkastet till ett förord till *Philosophische Bemerkungen*: "Denna bok är skriven till dem som är sympatiskt inställda till den anda i vilken den är skriven."²² Om man alltså *inte* är sympatiskt inställd till andan, kommer det mesta att verka irrelevant. Detta gäller över huvud för det som kunde kallas vardagspråksfilosofi, och även i hög grad för Cavells egen text som ofta är mycket svårtillgänglig. Till denna "anda" hör även ett krav på självkritik

²¹ Detta har att göra både med Wittgensteins självförståelse och framställningsformen av hans filosofi; man kunde säga att han egentligen är en "poetisk" filosof: "Jag tror att jag sammanfattade min inställning till filosofin då jag sade: filosofi borde egentligen bara *diktas*" (Wittgenstein: *Särskilda anmärkningar*, övers. L. Hertzberg (Lund: Doxa, 1983), 33). Jfr. Zimmermann, *Sprachanalytische Ästhetik*, 49–50. Se även Knut Olav Åmås, "Filosofens samtale med seg sjølv: Å lesa Wittgenstein", *Syn og Segn* 4/1995, 336–343.

²² Wittgenstein, *Särskilda anmärkningar*, 14.

och självreflexion; filosofin som självrannsakan, en väg till självinsikt, en kamp mot "förhållningen av vårt förstånd" (*FU* §109) (vilket naturligtvis borde innefatta filosofens eget förstånd), etc. Filosofens förhållande till filosofin är alltså inte oproblematiskt utan till syvende och sist en frågan om ett personligt ställningstagande.

V

Några av problemen med vardagsspråksfilosofin kanske blir klarare om vi tittar på Tilghmans sätt att närma sig frågan "But is it art?" Typiskt för vardagsspråksfilosofen är att han anser sig kunna tala om vad den all dagliga språkanvändningen är, och detta tar sig uttryck i hans kritik av "missbruk" av ord, samt i hans användning av företrädesvis första person pluralis, d.v.s. "vi". T.ex. Tilghman riktar i sin bok skarp kritik mot Arthur Dantos konstfilosofi. Han hävdar att Danto missbrukar ord som konst, tolkning och teori. I sin argumentation använder sig Tilghman genomgående av formuleringar som "We are tempted to say... if we consider... (*BA* 113); nowhere do we reach... (*BA* 114); might we be justified... we can respond... (*BA* 117); we don't talk... (*BA* 118)" o.s.v. Det viktiga är att inse att detta inte bara är ett retoriskt sätt att framföra ett argument, utan en grammatisk poäng. Detta är "vardagsspråksfilosofens" sätt att argumentera, eller hans "metod".

Helt allmänt kunde man säga, att filosofer som hänvisar till det all dagliga språket anser att man kan avsluta en filosofisk debatt genom att visa att ens samtalspartner på något sätt missbrukat ord, alltså använt dem på ett vilseledande sätt. Vardagsspråksfilosofen gör detta genom att t.ex. ge ett exempel på "vad vi skulle säga". Han föredrar att framföra sina poänger i en dialog där personen som drabbats av en filosofisk förvirring påminns om vad han skulle säga när; han återkallas till en kunskap som han förträngt genom ett slags språklig terapi. Detta är vad vardagsspråksfilosofen efter Wittgenstein kallar en grammatisk (eller djupgrammatisk) undersökning.

Enligt Tilghmans slående formulering är en grammatisk anmärkning en anmärkning som fungerar "as a reminder of how certain words are used and the role they play in life".²³ Han säger också (*BA* ix) att om han hade velat ha ett motto för *But is it Art?* skulle det ha varit följande Wittgensteincitat: "Vi återför orden från deras metafysiska till deras vardagliga användning" (*FU* §116 — notera att Wittgenstein kur-

²³ Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics*, 154.

siverar "vi".) Cavell vill å sin sida peka på att en grammatisk undersökning har att göra med kriterier; det vi hittar eller upptäcker genom en grammatisk undersökning, d.v.s. då vi frågar "under what circumstances, or in what particular cases, do we say...?" är kriterier. Jag skall återkomma till detta, men först måste vi notera den kritik som detta slag av filosoferande utsätter sig för.

Cavell behandlar i sina tidiga essäer i *Must We Mean What We Say?* två typiska argument mot hela denna idé om att filosofin skall ha sin förankring i vardagsspråket.²⁴ Den kritik som man först kommer på är förstås (1) frågan om vad filosofen baserar sina påståenden om normalt bruk och missbruk på: vad är alltså "vardagsspråket" eller det "alldagliga språket" som "vi" talar? För det andra kan man fråga sig: (2) varför skulle filosofin ens bry sig om det?

1. Enligt denna kritik är vardagsspråksfilosofin bara ett oteoretiskt, intuitivt "tyckande" eller länstolsfilosofi. Om vi gör anspråk på att undersöka "vad vi skulle säga när" borde vi åtminstone kunna berättiga våra påståenden genom en empirisk lingvistisk undersökning. Vi borde alltså praktisera empirisk semantik (men detta är egentligen sociolingvistik, inte filosofi).

Men Cavells centrala fråga, frågan vad vi säger när, är ingen empirisk fråga om vad majoriteten av språkanvändarna skulle säga. Detta beror på att vi som talare av ett språk oftast vet vad andra talare kommer att säga när. Att kunna tala förutsätter praktisk kunskap, kunskap som inte är teoretisk utan i en viktig mening personlig.²⁵ Cavells poäng är att lingvistisk kompetens i denna bemärkelse kan jämföras med t.ex. kunskap om ett hantverk: att veta hur man gör. Kapaciteten att tala vilar enligt Cavell i sista instans på talarens självtillit, inte på en kunskap om opersonliga teoretiska regler. Då man lär sig ett språk, lär man sig förutom att hantera språket även att hantera verkligheten. Denna kunskap är därmed även nödvändigt förbunden till ett språksamfund, d.v.s. en överensstämmelse mellan talare. Även om vi ibland är oense (om vad vi skulle säga när), är det omöjligt att tänka sig en situation där vi (som kompetenta talare av ett språk) för det mesta eller ens ofta vore oense. Därför kan jag lita på att *jag* vet vad *vi* säger.

My point about such statements, then, is that they are sensibly questioned only where there is some special reason for supposing what I say about what I (we) say to be wrong; only there is the request of evidence competent. If I am wrong about

²⁴ Se även Stephen Mulhall, *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 1–23.

²⁵ Jfr. Michael Polanyi, *Personal Knowledge* (London: Routledge and Kegan Paul, 1957).

what he does (they do), that may be no great surprise; but if I am wrong about what I (we) do, that is liable, where it is not comic, to be tragic. (*MWM* 14)²⁶

Vardagsspråksfilosofin *förutsätter* inte överensstämmelse mellan talare, utan är i stället ett sätt att undersöka eller kartlägga "the extent of that agreement" d.v.s. omfattningen av denna samspelthet eller överensstämmelse (jfr. *CR* 32). Användningen av första person pluralis då man vill hävda något om vad vi vanligen säger uppenbarar alltså följande faktum: att dela ett språk, att kunna tala *med* någon innebär även att man kan tala *för* en annan och vice versa (om jag inte kan tala för någon kan jag inte heller tala med någon) — kommunikation förutsätter alltså gemenskap. Men omfattningen och existensen av denna gemenskap kan inte garanteras på förhand, och vilket som helst enskilt anspråk på gemenskap med andra talare kan misslyckas (*MWM* 67–68). Då jag gör anspråk på att säga något om vad vi vanligen skulle säga i en viss situation, etc., kan det alltså hända att jag upptäcker att vi *inte* använder ord på samma sätt, att den gemenskap jag förutsätter inte finns. Men det man kan inte förneka en talare är den allmänna kapaciteten att tala för sin (språk)gemenskap — detta vore att förneka honom kapaciteten att tala.

Då en språkanvändare påstår något om vad *vi* säger när, deklarerar han att han besitter en språkförmåga och talar alltså om vad han *själv* skulle säga under vissa omständigheter: hans auktoritet är alltså i sista instans han själv. Det han gör är att ge sin praxis, sina personliga reaktioner och responser som ett exempel eller paradigm.²⁷ Men denna kunskap eller förmåga är både personlig och interpersonlig: användningen av första person pluralis här är alltså mycket viktig.

Men detta innebär också att vardagsspråksfilosofens påståenden egentligen bygger på självkännedom: frågor som "vad skulle vi säga om....?" eller "under vilka förhållanden skulle vi kalla...?" måste förstås som en anmodan eller begäran att en person som behärskar språket skall säga något om sig själv, beskriva vad han skulle göra. Men dessa frågor kan jag även ställa mig själv (som en medlem av språksamfundet). Sålunda har vardagsspråksfilosofens olika metoder på ett fundamentalt sätt att göra med självkännedom eller självinsikt (*MWM* 66). Det centrala är alltså förbindelsen mellan talförmåga, ett slag av självkännedom som även är kunskap om andra, och vissa sätt att kartlägga gemenskapens gränser.

²⁶ Jfr. Mats Furberg, *I stället för vetande* (Stockholm: Thales, 1994), 85.

²⁷ *Ibid.*, 223; Mulhall, *Stanley Cavell*, 10.

2. Men varför skulle filosofin bry sig om vardagsspråket och dess begränsningar över huvud taget? Denna fråga är naturligtvis ännu svårare att svara på. Det enklast svaret skulle väl vara att det alldagliga språkbruket är en förutsättning för mera specialiserade språkbruk. Om filosofen ger katten i dessa begränsningar, utestänger han sig ur den lingvistiska gemenskapen; men om han inte vill tala som en *i* gemenskapen, kan inte heller tala *för* denna gemenskap. Detta är förstås inget argument som skulle övertyga filosofen, eftersom han anser sig ha gjort en upptäckt att det vardagliga språket inte räcker till. Han anser att det alldagliga språkbruket visar att vi på något sätt missuppfattat situationen²⁸, och han kan berätta hurudan den egentligen, i verkligheten är (t.ex. vad "att se", "att tänka", "mening", "konst" *egentligen* betyder): han sysslar alltså med metafysik. Enligt Cavells analys är det just denna misstro mot det alldagliga språket som utgör en grogrund för den skepticism som är kännetecknande för den moderna västerländska filosofin (efter Descartes). Det vardagsspråksfilosofen kan göra är att försöka övertyga den filosofiske skeptikern om att denne gjort en felkonceptualisering, eller begått ett begreppsligt misstag. Men det här är naturligtvis inget som kan bevisas, och det är inte alls sagt att det låter sig göras.

På liknande sätt attackerar Cavell frågan "vad är konst": genom att fråga sig vad vi kan, d.v.s. vad vi är beredda att säga när. Detta är som sagt ingen empirisk fråga t.ex. om vad majoriteten av språkanvändarna skulle säga, utan en grammatisk undersökning, där svaret består i att fastställa kriterier. Här hänvisar Cavell till Wittgenstein: "vår undersökning gäller inte *företeelserna* utan, kunde man säga, *företeelsernas möjligheter*. Det vill säga, vi besinnar oss på arten av de utsagor som vi fäller om *företeelserna*" (FU §90). Cavell vill peka på det kantianska draget i en sådan undersökning som berör våra kunskapsmöjligheter:

what do such answers [to questions about what we say when] look like? They will be facts about what we call (how we conceive, what the concept is, what counts as) for example, a piece of wax, the same piece of wax, seeing something, not really seeing something, not seeing all of something, following, winning, losing, returning, choosing, intending, wishing, pointing to something, and so on. And we could say that what such answers are meant to provide us with is not more knowledge of matters of fact, but the knowledge of what would count as various 'matters of fact'. Is this empirical knowledge? Is it a priori? It is knowledge of what Wittgenstein means by grammar — the knowledge Kant calls 'transcendental'. (MWM 64)

²⁸ Jfr. CR 157. Se vidare Mulhall, *Stanley Cavell*, 94–102.

Detta är naturligtvis enkelt att säga. Men vad innebär dessa "fakta om vad vi kallar, eller hur vi uppfattar, eller vad begreppet är, vad som räknas som något" om de är ett svar på frågan "but is it art"?

VI

Cavell inser som sagt att detta slags argumentation knappast kan *bevisa* något; i stället är det snarare frågan om att få ens samtalspartner eller dialogpartner att *inse* något. Om vi inte inser något, är filosofens anmärkningar irrelevanta för oss. Av detta följer att filosofin, liksom konsten, är maktlös att bevisa sin egen relevans, men enligt Cavell säger det här något om den relevans den vill ha. I detta slag av argumentation får den ytgrammatiska formen av filosofens anspråk en stor djupgrammatisk vikt:

The philosopher appealing to everyday language turns the reader not to convince him without proof but to get him to prove something, test something, against himself. He is saying: Look and find out whether you can see what I see, wish to say what I wish to say. Of course he often seems to answer or beg his own question by posing it in plural form: "We say...; We want to say...; We can imagine...; [etc.]" But this plural is still first person; it does not, to use Kant's word, "postulate" that "we", you and I and he, say and want and imagine and feel and suffer together. If we do not, then the philosopher's remarks are irrelevant to us. Of course he doesn't think they are irrelevant, but the implication is that philosophy, like art, is, and should be, powerless to prove its relevance; and that says something about the relevance it wishes to have. All the philosopher, this kind of philosopher, can do is to express, as fully as he can, his world, and attract our undivided attention to our own. (*MWM* 96)

Vardagsspråksfilosofen kan alltså inte bevisa relevansen av det han säger, utan måste försöka få sin läsare att själv övertygas, att inse något, och det är här *vi*-formen är av stor vikt. Cavell påpekar att detta krav på självinsikt som hör ihop med kravet på språklig insikt ofta möts av motstånd eller förträngning, som i filosofin tar sig uttryck som skepticism.

Här fäster Cavell även uppmärksamhet på likheten mellan en filosofisk och estetisk frågeställning, och mellan konstkritikerns och (vardagsspråks)filosofens uppgifter och metoder, mellan filosofens påståenden och estetiska omdömen:

Kant's universal voice is, with perhaps a slight change of accent, what we hear recorded in the philosopher's claims about "what we say": such claims are at least as close to what Kant calls aesthetic judgements as they are to ordinary empirical hypotheses. (*MWM* 94)

Det estetiska omdömet är subjektivt, d.v.s. grundar sig på hur *jag* varseblir något, men har ändå ett anspråk på universalitet. Den estetiska debatten är ett sätt att konstruera eller upptäcka en gemenskap; kritikern ger oss ett svar på frågan vad vi skulle säga när vi konfronteras med ett konstverk, eller t.o.m. ett svar på frågan varför detta objekt skulle vara ett konstverk. På ett liknande sätt gör påståenden om vad *vi* säger anspråk på universalitet, men grundar sig i sista instans på vad *jag* säger och vad jag är beredd att göra.

Aven lösningen på begreppsliga (filosofiska) och estetiska problem är liknande: ett sådant problem löses endast genom att upplösas (dessa problem har alltså besläktad grammatik). Detta gäller även för den estetisk/begreppsliga frågan "but is it art?" (Cavell frågar i samma anda: "But is it music?" (*MWM* 84).) Den frågan kan egentligen inte besvaras: frågan är meningsfull i en praktisk situation, där jag ställer mig oförstående inför något som man hävdar vara konst; men om jag kommer att inse, förstå, och erkänna att detta är konst har frågan upplösts, inte lösts — den blir irrelevant. Härmed har den besvarats på samma sätt som en filosofisk (d.v.s. begreppslig eller grammatisk) fråga enligt Wittgenstein, eller som det han kallar för "livets problem" i *Tractatus*: "lösningen på livets problem märker man på att problemet försvinner" och svaren finner man först när det inte längre finns några frågor.²⁹

Ett sådant svar, resultatet av den begreppsliga terapin, innebär även att jag och min värld förändras, och att den gemenskap jag inser mig tillhöra blir en annan. Det är alltså inte frågan om teoretisk förståelse, utan i högsta grad om något som har konsekvenser i praktiken. Det viktiga är att både Tilghman och Cavell ser frågan "vad är konst" som ett sådant estetiskt och begreppsligt problem, men inte som ett problem som gäller klassifikation eller en fråga som kan lösas med hjälp av en eller annan teori.

²⁹ Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* 6.52, 6.521; jfr. *FU* §133 (citerad ovan) där Wittgenstein, efter att ha sagt att filosofiska problem skall upplösas, explicit jämför sina metoder med terapi. Se även *MWM* 85.

VII

Med detta i minnet kan vi då titta närmare på Tilghmans sätt att behandla frågan "but is it art?".

Jag nämnde ovan att Weitz i sin inflytelsefrika analys av konstbegreppet inför ett drag som varit tongivande för en stor del av den senare analytiska estetiken: idén att det finns en neutral, klassificerande betydelse av begreppet konst. Tilghman förkastar denna idé, eftersom det inte finns någon särskild aktivitet som skulle vara "att klassificerna något som konst". Det måste finnas en situation som ger kriterierna för likhet — klassifikationen måste ha en poäng (BA 67–70). Tilghman skisserar upp en sådan situation då han låter "the plain gentleman", den opretentiösa, enkla och anspråkslösa, vanliga herren träda in på ett galleri och konfronteras med en installation. Verket förbryllar honom, och han frågar sig om detta verkligen är konst. Frågan besvaras inte genom en klassifikation, utan snarare är det en fråga efter poängen med att kalla något för konst. Tilghman talar också om något sådant som konstverkets "karaktär". Han frågar förstås inte efter nödvändiga och tillräckliga villkor för att något skall vara konst, utan vill peka på att frågan kan bevaras genom att man visar att "characteristics traditionally thought of as typically artistic" (BA 93) även finns i det problematiska fallet.

Cavell vill som sagt peka på att en grammatisk undersökning har att göra med kriterier, och dessa karakteristika eller "aspects of the artistic tradition with which we are already familiar" (BA 75) som Tilghman talar om är egentligen också kriterier, trots att han inte explicit använder denna term: och frågan om kriterier uppstår just då vi har situationer där en överensstämmelse inte finns, eller är hotad³⁰. Men en av Cavells huvudpoängar är att kriterier inte kan ge säkerhet — i stället har de att göra med huruvida vi kan använda begreppet, i detta fall konst. Men just i modern konst är kriterierna för att något skall räknas som konst inte givna på förhand:

it is not clear a priori what will count as a painting or sculpture or musical composition... So we haven't got clear criteria for determining whether a given object is or is not a painting, or sculpture [...] The task of the modernist artist, as of the contemporary critic, is to find what it is his art finally depends upon; it doesn't matter that we haven't a priori criteria for defining a painting, what matters is that we realize that the criteria are something we must discover, discover in the continuity of painting itself. But [...] to discover this we need to discover

³⁰ Mulhall, *Stanley Cavell*, 81–82.

what objects we accept as paintings, and why we so accept them. And so "to accept something as a painting" is to "accept something as a work of art", i.e., as something carrying the intentions and consequences of art; the nature of this acceptance is altogether crucial. (MWM 219)

Därav frågan "but is it art?" och dess vikt, och dess nära förbindelse med frågan "must we mean what we say?". Vi kan förstås besvara frågan genom att helt enkelt säga: Detta är inte konst (eller: det är skräp; underhållning; masskultur; etc.). Men detta är ett sätt att undvika frågan snarare än att konfrontera den.

Det både Tilghman och Cavell vill understryka är att det har vissa konsekvenser om vi kallar något för konst, att det inte är likgiltigt för oss vad vi erkänner som konst och vad vi inte erkänner som konst, att ett konstverk kan ställa krav på oss, vara betydelsefullt för oss, o.s.v.

But objects of art not merely interest and absorb, they move us; we are not merely involved with them, but concerned with them, and care about them; we treat them in special ways, invest them with a value which normal people otherwise reserve only for other people — *and* with the same kind of scorn and outrage. They *mean* something to us, not just the way statements do, but the way people do. People devote their lives, sometimes sacrifice them, to producing such objects just in order that they will have such consequences; and we do not think they are mad for doing so. (MWM 198)

Här finns alltså en uppenbar parallell mellan vårt förhållande till konst och vårt förhållande till andra människor, som både Cavell och Tilghman inte är snara att poängtera. Denna parallell kan belysas av det Mats Furberg skriver i en diskussion om personkunskap (i sin utmärkta *I stället för vetande*): "att känna en annan människa till skillnad från att känna till henne är bl.a. att ha ett engagemang för eller emot henne"; det är att befatta sig med henne, att kännas vid henne.³¹ Cavell och Tilghman hävdar att något liknande gäller, eller kan gälla, för vårt förhållande till konstverk, och det är i denna kontext båda vill se relevansen av frågan "är det konst?". Det är alltså egentligen inte frågan om att veta eller känna till att något är konst, utan snarare om att erkänna eller känna att något är konst, d.v.s. om att ha ett engagemang med konstverket.

Denna parallell är slående också på följande sätt: vi känner inte, och vill inte ens känna, alla människor. Men om vi vill förstå oss på personbegreppets eller människobegreppets grammatik, måste vi natur-

³¹ Furberg, *I stället för vetande*, 42–43. Cavell pekar på något liknande genom att spela på skillnaderna mellan *knowing* och *acknowledging*. I svenskan kan man kanske finna en liknande kontrast mellan *kunskap* med *kännedom*.

ligtvis utgå från den möjlighet till djupare kännedom och engagemang som är inneboende i begreppet om en person. Något liknande gäller för konsten. Vi engagerar oss inte i, och vill inte engagera oss i, alla konstverk. Vi kan förstås veta eller känna till att något är konst endast i en trivial institutionell eller "klassifikatorisk" bemärkelse. Men det viktiga är att konsten *möjliggör* ett dylikt engagemang som vanligtvis är reserverat för mänskliga relationer.

Frågan "but is it art?" är alltså inte retorisk; det gör inte det samma vad vårt svar är; det är inte endast frågan om en åsikt utan om något man kunde kalla en attityd eller inställning (jfr. *FU* II kap. iv); frågan har betydelse för oss därför att konsten har betydelse för oss; vi investerar något i svaret; det är inte endast en frågan om objektet utan även om mig, om vad jag är beredd att säga och göra. Men svaret kan inte vara kategoriskt: jag kan inte bevisa att något är konst eller inte är det. Här ser vi också den etiska dimensionen av "lingvistisk" filosofi träda fram, d.v.s. den etiska dimensionen av frågor av typen "must we mean what we say?"

VIII

Men på denna punkt finns ett problem hos Tilghman, ett problem som jag tror bidragit till den känsla av irritation som hans *But is it Art?* ofta tycks väcka, och som gör det alltför lätt att avfärda hans poänger som gubbsnack. Detta har att göra med hans beskrivning av "the plain gentleman" genom vilken han introducerar sin centrala fråga "but is it art?". Den situation han tecknar upp är följande. På ett galleri finns en hög med bråte, som egentligen är en installation bestående av tegel, byggnadsmaterial, etc. (det låter alltså som något vi kunde se på vilket som helst galleri, en smått passé installation).³² "The plain gentleman" kommer in på galleriet och förstår inte att detta skall vara ett konstverk förrän någon informerar honom om att det. Vaktmästaren, som tagit emot leveransen, hade samma problem.

Klassifikationen, "det där är konst" löser vaktmästarens problem ("vad är det där?" d.v.s. "vart skall jag föra grejerna?"), men inte the plain gentlemen. "He enters the gallery and thinks that some construction work is going on. When he is told that it is art instead, he is

³² Pämbilden på *BA* visar Carl Andrés *Equivalent VIII* från 1966 (som består av 120 vita tegelstenar arrangerade i en rektangel). Verket väckte stor uppståndelse då det blev inköpt till Tate Gallery 1972, men Tilghman har (i samtal) hävdad att han inte valt bilden och att han åtminstone inte medvetet avsåg detta konstverk.

puzzled. That piece of information is not enough; he wonders how this can be art" (BA 54). Hans reaktion på svaret "det är konst" blir: "Men *är* det konst?" d.v.s. "varför är det konst?". Detta betyder inte att hans problem är olösligt, men "his puzzlement arises out of his previous understanding of art" (BA 54). "The plight of our plain gentleman arises from the fact that a number of things are presented to him as art that do not look like art and do not seem to have any of the characteristics traditionally thought of as typically artistic" (BA 93). Men problemet kan lösas:

history is full of plain gentlemen, being initially bewildered by new developments in art, and subsequently being brought to see these developments as just that, legitimate artistic developments.³³

Detta sker, enligt Tilghman, genom att man kan visa likheter med den traditionella konst som the plain gentleman kunnat acceptera och tillägna sig, och att the plain gentleman därmed kan komma att se konstverket i fråga som en utveckling och utvidgning av konståbegreppet han kan godkänna.

Första problemet är att situationen inte beskrivs tillräckligt noggrant: vad konfronteras the plain gentleman egentligen med? Vem är han? Han är åtminstone ingen vanlig medelsvensson, eftersom han är "knowledgable and discerning with respect to the history of art and thoroughly at home in twentieth century art; he knows and appreciates a wide range of periods and styles from Lascaux to abstract expressionism" (BA 54). Problemet kommer sig just av detta: på grund av att han är insatt i konsten, är han inte beredd att acceptera att detta skulle kallas konst. Tilghman jämför detta med att förstå ett skämt, vilket innebär att man måste inse poängen. Problemet är alltså mer praktiskt än teoretiskt: "the problem of bringing our plain gentleman to make the identification is, therefore, practical in that he must be brought to do certain things and to react in certain ways; to see things in appropriate ways and in appropriate connections, to like and to judge and possibly be moved emotionally" (BA 119). Om gentlemannen inte kan göra detta, menar Tilghman, kan han inte se objektet som konst utom i "that most trivial sense as sanctioned by the Institutional theory" (BA 119), som något man *de facto* ställer ut på gallerier. Men hans problem är att inse varför man gör detta: Varför skulle detta vara konst, vad finns det av värde i det, hur skall han kunna se det som någonting seriöst och något som han kan ta på allvar? (Det är förstås ganska överraskande att någon

³³ R.W. Beardsmore, "Art and Family Resemblances", *Philosophical Investigations* 18:3 (1995), 205.

som anammat den abstrakta expressionismen inte kan förstå sig på en sådan installation.)

Enligt Tilghman är detta inte endast the plain gentlemans personliga problem, utan han anser att exemplet visar att det finns en gräns för vad som över huvud kan kallas konst utan att man begår begreppsliga misstag, och denna gräns tycks gå någonstans mellan surrealismens *objet trouvé* och den konceptuella konsten. Dessa är fall som inte går att lösa genom att visa på en kontinuitet med det som accepterats som konst; där finns, enligt Tilghman, ingenting att ta fasta på, ingenting som kan visa sig vara konst för the plain gentleman.

Här kunde man göra en koppling mellan Tilghmans argument och något Wittgenstein säger om våra begrepp för smärta: Wittgenstein jämför frågorna huruvida en sten kan ha förnimmelser med frågan huruvida en fluga kan känna smärta. Den första frågan kan avfärdas som nonsens ("man kunde lika gärna komma på idén att tillskriva en förnimmelse till ett tall!"), medan i det andra fallet "tycks smärtan få fotfäste, medan tidigare allting så att säga var för glatt för den" (FU §284). Nu tycks Tilghman hävda att i många fall av modern konst kan "konsten inte få fotfäste, allt är s.a.s. för glatt för den". Detta beror på att här finns "no formal arrangements worthy of being called a design, no interesting color relationships, no texture worthy of attention, nor is it symbolic of anything, and no doubt the artist and his critic tout would deny the relevance of all those things" (BA 54).

I Cavells termer kunde vi säga att kriterierna för konstbegreppet inte har någon tillämpning i fall som dessa. Men det här pekar på ett allvarligt problem i Tilghmans exempel, och det är just här som han utsätter sig för kritik: Då vi säger "fall som dessa", vad är det egentligen vi talar om? Tilghman kommer talande nog med följande brasklapp:

I have no desire to close off any possibilities of appreciative or critical insight and whether something can be brought into the artistic fold can, after all, only be decided on a case-by-case basis. (BA 119)

Den dogmatism som ändå tycks karaktärisera Tilghmans påståenden hänför sig till något Cavell menar är typiskt för vardagsspråksfilosofin: den kommer sig av filosofens önskan att kunna tala för alla människor samtidigt som han talar för sig själv, och att vara seriös, ärlig, etc., att tala om något som berör våra liv. Jag tror detta mycket väl illustrerar Tilghmans tillvägagångssätt. Såsom Cavell vill understryka är vardagsspråksfilosofens "vi" inget postulat, utan har snarare formen av en grammatisk uppmaning att söka efter en gemenskap eller att utstaka gränserna för en gemenskap. Men som Cavell påpekar, finns det ingen garanti att denna gemenskap finns, eller att jag lyckas hitta den. Detta

pekar även på ett problem hos Tilghman och är en av orsakerna till att någon kan tycka att han "sjunger konformitetens lov".³⁴

Problemet med Tilghmans plain gentleman är att han *är* ett postulat, en tredje person, som Tilghman endast tänker sig in i en upp-diktad situation. Det är här Tilghmans dilemma träder i fokus. Hans strategi går ut på att övertyga läsaren om att vi egentligen tänker eller borde tänka och reagera som the plain gentleman, men övergången till tredje person singularis och "jag"-form på detta avgörande ställe är signifikant. Tilghman medger ju själv att ett dylikt avgörande bara kan ske "on a case by case basis". Detta visar att han är medveten om att han inte kan tala för alla människor, att han inser att han i viss mån ställer sig utanför en gemenskap, att han inte kan se vad andra ser (även om han hävdar, att där inte finns något att se). Jag vill inte påstå att Tilghman har *fel* i sitt ställningstagande. Det jag vill peka på är att han inte är sin egen filosofiska metod helt trogen på det här avgörande stället.

IX

Dick Beardsmore har intressant nog påpekat att han tycker att Tilghman felkonstruerat situationen som the plain gentleman står inför. Problemet gäller inte huruvida det är möjligt att hitta en förklaring som kunde visa hur t.ex. denna installation skall betraktas för att man skall inse att den är konst:

for it seems to me to depend on who the plain gentleman is whether or not the shock which he feels when confronted with the new signals a request for explanation.³⁵

Frågan huruvida en förklaring kan vara till hjälp beror på vem som får förklaringen. T.ex. om jag inte skrattar åt ett skämt kan detta bero på att a) jag inser inte det roliga, fattar inte poängen (och här kan en förklaring ibland hjälpa mig); b) jag inser poängen men anser det inte

³⁴ Furbergs frasering i en diskussion om normalitet (*I stället för vetande*, 123). Zimmermann beskriver problemet på följande sätt: "Oft herrschen unter ästhetisch Interessierten tiefgreifende Meinungsverschiedenheiten darüber, ob 'wir' in dieser oder jener Weise reden und argumentieren sollen. Viele meta-ästhetische Untersuchungen unterschlagen derartige Probleme und setzen ein ästhetisches Wir-Subjekt voraus, dessen Status allererst zu begründen wäre." (*Sprachanalytische Ästhetik*, 77.)

³⁵ Beardsmore, "Art and Family Resemblances", 205.

vara roligt, d.v.s. anser att man inte *kan* skämta om sådana saker³⁶. Och i ett sådant fall hjälper inga förklaringar.

Men detta är en moralisk snarare än begreppslig poäng. Beardsmore pekar på att the plain gentlemans ovilja eller oförmåga att se installationen som konst antagligen är ett moraliskt och inte ett estetiskt ställningstagande. Vi har inte att göra med en begreppslig barriär eller a priori kriterier, utan just med en personlig moralisk inställning, "the plain gentleman's view of life". Därför borde vi få veta mer både om the plain gentleman och konstverket han konfronteras med för att kunna avgöra huruvida hans oförmåga att se det som konst endast är ett exempel på en fördomsfull inställning, "a closed mind", eller om det är ett acceptabelt beslut (för oss).

When someone's moral or religious or political viewpoint carries implications for their aesthetic judgements, this will often take the form of imposing limits on what they can take seriously as an explanation. [...] My moral or political or religious views may be such as to rule out my finding humour in certain subjects, and so such as to render pointless explanations of the humour. In the same way I see no reason why certain aspects of the plain gentleman's view of life may not be such as to rule out any attempt to bring him to see as works of art some of the creations which have decorated our art galleries for the past eighty years.³⁷

Men jag tror också detta pekar på att Tilghman inte kan visa att det vore *omöjligt* att uppriktigt anse detta vara genuin konst. Tilghman tycks alltså vackla mellan ett personligt ställningstagande och en grammatisk anmärkning. Beardsmore pekar på att det kanske trots allt går att hitta estetiskt värde (i en vid bemärkelse) och därmed förbindelser med traditionell konst även i detta fall. T.ex. Paul Ziff menar att man inte a priori kan avfärda "anything viewed"; "that I am psychologically incapable of attending aesthetically to a certain object tells you something about me nothing about the aesthetic qualities of the object".³⁸ Så fastän vi skulle hålla med Tilghman om att "aesthetic character is a necessary condition for art" (BA 120) och säga att det enda sättet att se detta som konst är att se likheter med sådant vi erkänt vara konst, behö-

³⁶ Ibid., 214. Men ofta är förstås vitsens poäng i transgressionen. Huruvida en sak är något jag anser man kan skämta om beror naturligtvis också på kontexten; Tilghmans eget exempel på "svart" humor (BA 107) gränsar till det smaklösa, med vad som är smaklöst eller ej är förstås en kontextuell fråga. Jag skrattar knappast åt en rasistisk vits berättad av en skinnskalle, men kan mycket väl skratta åt samma vits om den berättas av en invandrare som hör till den etniska grupp som skämtet handlar om.

³⁷ Beardsmore, "Art and Family Resemblances", 214.

³⁸ Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtile Nose* (Dordrecht: Reidel, 1984), 138.

ver vi inte acceptera hans gränsdragning, som är mer eller mindre arbiträr.

Frågan huruvida en person som vägrar acceptera vissa saker som konstverk är fördomsfull kan också bara avgöras "on a case by case basis", genom att jämföra hans reaktioner med "våra", d.v.s. mina egna reaktioner. Och här kommer Tilghmans beskrivning av situationen och det konkreta konstverk som *the plain gentleman* konfronteras med till korta. Beskrivningen "readymades and our other curiosities" (BA 120) blir alltför generisk och strider därmed mot hans egen maxim om "case by case", som förstås går tillbaka på Wittgensteins insisterande på vikten av det enskilda fallet³⁹.

Det enda Tilghman med säkerhet kan säga är att det är omöjligt för *the plain gentleman* att se detta som konst, och att det är omöjligt för honom själv att inse varför t.ex. Andy Warhols *Brillo Box* skulle vara konst. Han erkänner själv att detta snarare är ett personligt ställningstagande (vilket signaleras av frånvaron av det grammatiska "vi"), eftersom det faktiskt tycks finnas personer som kan förhålla sig till sådant som installationer och dadaism som konst: "I offer no knock-down argument to the conclusion that the readymades and our other curiosities are not art; I don't believe there can be such an argument" (BA 120). Det som Tilghman i stället frågar sig, men inte svarar på, är "to what ways of thinking and doing would I be committing myself to and what form of life would have to lie behind it all if I were to have all those things as my familiars?" (BA 120)

Det Tilghman vill peka på är nog följande: vad skulle det innebära om all konst var sådan, eller om detta vore allt vi kan mena med konst? Tilghmans poäng är att konsten är något viktigt för oss, och att vårt konstbegrepp är djupt rotat i den mänskliga livsformen. Vad skulle det ha för konsekvenser om människor *endast* kunde anse sådant som "readymades" vara konst? Vad skulle detta innebära för konstbegreppets grammatik (och sådana begrepp som skicklighet, konstfullhet, skönhet, storslagenhet, etc.) och konstens plats i det mänskliga livet? En hurudan livsform skulle ligga bakom detta, och hur skulle den skilja sig från det mänskliga livet sådant vi känner det och det vi anser vara ett gott liv? — Men detta bevisar ändå inte att det vore omöjligt att ha dessa ting "as one's familiars" och trots detta kunna uppskatta mer traditionell konst.

Hur som helst är Tilghmans argument som sagt typisk vardagspråksfilosofi såtillvida att den har ett drag av vad någon kunde anse vara dogmatism och intolerans. Cavell noterar att detta drag finns, men

³⁹ Se t.ex. Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, 2nd ed. (Oxford: Blackwell, 1975), 18.

att det alltså har sin förklaring i att filosofen vill tala om något som berör allas liv:

I think that air of dogmatism is indeed present in such claims; but if that is intolerant, that is just because tolerance would mean, as in liberals it often does, that the kind of claim in question is not taken seriously. It is, after all, a claim about *our lives*; it is differences, or oppositions, of these that tolerance, if it is to be achieved, must be directed toward. About what we should say when, we do not expect to have to tolerate much difference, believing that if we could articulate it fully we would have spoken for all men, found the necessities common to us all. Philosophy has always hoped for that; so, perhaps, has science. But philosophy concerns those necessities we cannot, being human, fail to know. Except nothing is more human than to deny them. (*MWM* 96)

Det är alltså frågan om olikheter i världsåskådning eller starkare uttryckt t.o.m. olika livsformer. Och här kan inte *förklaringar*, allra minst teoretiska förklaringar, men inte heller estetiska motiveringar, hjälpa oss. Men då måste vi också vara beredda att acceptera att det kan finnas olika åskådningar om vad som är konst (även om jag tror Tilghman har rätt i sin kritik av den konceptuella konsten), och t.o.m. att vi blir mer eller mindre ensamma i vår åskådning, eller åtminstone i en minoritet. Detta tycks faktiskt vara orsaken till att Tilghman inte tycker sig kunna använda det grammatiska *vi* här utan postulerar the plain gentleman och erkänner att ett avgörande endast kan ske från fall till fall.

X

Här tror jag att Cavell kan hjälpa oss att se situationen som the plain gentleman konfronteras med i en bättre belysning. Även Cavell betonar praktiska kontexten av en sådan fråga som Tilghmans "but is it art?" och vikten av att detta problem löses, eller upplöses. Han anser också att just den moderna konsten tillspetsar och aktualiserar denna fråga, men vill påstå att den inte gäller estetiska kriterier så mycket som frågor om tillit och svekfullhet (se särskilt essäerna "Music Discomposed" och "A Matter of Meaning It" i *MWM*). Cavell påpekar att upplevelsen av svek eller bedrägeri är inneboende i upplevelsen av modern konst; detta beror på att dess fulla styrka, och till och med dess omedelbara relevans, beror på en vilja att lita på objektet, samtidigt som man vet att den tid man lagt ner på att förstå dess svårigheter kan vara bortkastad. Detta är en aspekt av parallellen mellan vår relation till konstverk och

vårt förhållande till människor: genom att hävda att dessa upplevelser av svekfullhet och tillit är väsentliga för upplevelsen av konst, hävdar Cavell samtidigt att svaret på frågan "vad är konst?" även borde vara ett svar som förklarar hur vi kan behandla vissa objekt på sätt vi vanligen bara behandlar personer (*MWM* 189).

Typiskt för många (post)moderna konstverk, särskilt inom visuell konst, är att de ser ut som om vem som helst kunde göra eller fejka dem; hur vanligt är det inte att utbrista: "Till och med ett barn kunde göra det där!" (Cavells exempel är Jackson Pollock, men det här gäller för en stor del av den samtida bildkonsten: t.ex. de flesta konstverk på den stora utställningen *Ars 95* i Helsingfors förra året.) Då blir frågan: Hur skall detta ses? Vad är det konstnären egentligen håller på med? Hur kan han vara inspirerad att göra något sådant, hur kan det kännas tillfredsställande eller nödvändigt, hur kan han *mena* något med detta?

Tilghmans plain gentleman är helt tydligt av åsikten att konstnären inte kan vara allvarlig, eller uppriktigt *mena* något med sin installation. Cavell fortsätter:

Suppose you conclude he cannot. Then that will mean [...] that you conclude that this is not art, and this man is not an artist; that in failing to mean what he's done, he is fraudulent. (*MWM* 190)

The plain gentleman (och Tilghman själv) tycks anse att svaret är givet: konstnären *är* svekfull, eller handlar mot bättre vetande. Men för Cavell är svaret inte lika självklart. Han frågar: "But how do you know?" Här registrerar Cavell en situation som är typisk för men ingalunda begränsad till vår upplevelse av modern konst, och som Tilghman inte fäster tillräckligt uppmärksamhet vid:

You often do not know which is on trial, the object or the viewer: modern art did not invent this dilemma, it merely insists upon it. The critic will have to *get* us to see, or hear or realize or notice; help us to appreciate the tone; convey the current; point to a connection; show how to take the thing in. (*MWM* 190)

Medan Tilghman säger "I think the onus is on their partisans to show us they are [art], that is, to show us how to appreciate them and what it is about them that should move us" (*BA* 120), kan vi ofta känna det motsatta: då vi inte förstår oss på ett konstverk, känns det ofta som om det var oss det var fel på, och inte nödvändigtvis på verket; det är vi som inte vet tillräckligt, som inte kan förhålla oss till det på rätt sätt, som inte ser det som finns att se. Denna känsla som modern och varför inte postmodern konst ofta ställer oss inför är något Tilghman inte tar på

allvar i.o.m. att han postulerar (och här använder jag detta ord med avsikt) den självsäkre plain gentleman. Bevisbördan skulle alltså inte ligga hos konstnären och hans försvarare, utan hos mig.

Tilghman beskriver sitt val på följande sätt (notera 1 pers. singularis!): "Since I find little or nothing worth attending to in one direction and things of the greatest value in that other direction, I choose to go in that other direction" (BA 120). Men då är det naturligtvis Tilghman själv som skall kunna visa (inte bevisa) att de saker han uppskattar som konst är värdefulla; förstås kan han luta tillbaka på en tradition och vedertagna uppfattningar, men om vi tar hans maxim om nödvändigheten av ett personligt engagemang på allvar, räcker inte detta. Kriterierna för att något är konst är som sagt något vi måste hitta; vi måste upptäcka vad vi är villiga att acceptera som konst, och detta accepterande har vissa konsekvenser för vårt förhållande till objektet. Men det är inte självklart att de verk som räknas vara en del av vår tradition och vår kanon har sådana konsekvenser. Såsom Cavell noterar:

we often do not find, and have never found, works we would include in the canon of works of art to be of importance or relevance to us. And the implication is that apart from this we cannot know that they are art, or what makes them art. One could say: objects so canonized do not exist for us. (MWM 193)

Den enda möjligheten att visa att något är konst i denna bemärkelse är att hänvisa till sina egna reaktioner och deras betydelse för ens egen "view of life"; eftersom hela traditionsbegreppet ifrågasatts av den moderna konsten har vi inte någon annan fast grund att stå på än vår egen upplevelse och reaktion och "smak". Vilket innebär att publiken är "at mercy of their tastes, or fears, and that no artist can test his work either by their rejection of by their acceptance. [This is the] modern predicament of audience: taste now appears as partialness" (MWM 206). Det är, enligt Cavell, bara i en "klassisk" period, präglad av en stark, enhetlig tradition och smak som kritiken egentligen kan vara preskriptiv, d.v.s. säga hurudan konsten skall vara, utan moralism eller dåligt samvete (MWM 208). Den moderna konsten däremot, bl.a. eftersom den ofta ser ut eller låter som om vem som helst kunde göra den utan någon som helst träning, skicklighet eller seriöst engagemang, tillspetsar frågan om konstnärens uppriktighet:

we can no longer be sure that any artist is sincere — we haven't convention or technique or appeal to go on any longer: *anyone* could fake it. And this means that modern art, if and where it exists, *forces* the issue of sincerity, depriving the artist and his audience of every measure except absolute attention to one's experience and absolute honesty in expressing it. [...]

What I have suggested is that it shows what kind of stake the stake in modern art is, that it helps explain why one's reactions to it can be so violent, why for the modern artist the difference between artistic success and failure can be so uncompromising. The task of the modern artist, as of the modern man, is to find something he can be sincere and serious in, something he can mean. And he may not at all. (MWM 211-212)

Cavell talar alltså om "the difficulties in a contemporary artist's continuing to believe in his work, or *mean it*" (MWM 210). Kanske någon skulle säga att detta bara visar att sådana idéer om konsten som något allvarligt, som något som kan ha sådana konsekvenser och ett sådant värde, är ett romantiskt/modernistiskt ideal och att den "postmoderna situationen" snarare kännetecknas av att man gett upp hoppet: att man inte längre anser sig kunna mena det man säger, eller kunna hitta något man kan vara seriös och uppriktig i eller inför, eller åtminstone inte anser sig kunna hitta det inom konsten. Jag antar att Cavell antagligen skulle hålla med om saken, och säga att om det verkligen är så att denna möjlighet håller på att försvinna, så betyder det också konstens död, såtillvida att den blir helt irrelevant, d.v.s. att kriterierna för användningen av begreppet inte längre finns att hitta.

Kanske det verkligen är så att "den europeiska konstens klocka nått midnatt", som Milan Kundera låter en av sina romanfigurer uttrycka saken.⁴⁰ Men detta innebär inte nödvändigtvis att konstbegreppet skulle vara dömt att försvinna: snarare skulle väl en riktigare diagnos vara, att "finkulturen", "high art", s.k. seriös konst håller på att bli irrelevant — men detta innebär att man i stället kan hitta dessa "värde-tillstånd", dessa kriterier, i objekt och verksamheter som traditionellt inte ansetts vara konst: t.ex. inom "populärkultur" (som Shusterman vill påstå). Det skulle alltså inte vara frågan om att konstbegreppet (i den av Tilghman och Cavell utmålade "djupa" betydelsen) skulle vara irrelevant, utan om att det mesta av den "finkulturella" och institutionaliserade konsten *gjort sig* irrelevant och inte längre möjliggör ett seriöst engagemang. Men detta är knappast ett dilemma som teorin förorsakat, och åtminstone ingenting den kan lösa.

Det som bevisats, eller visats, om nu nånting visats över huvud, är att frågan "vad är konst" är en fråga som inte har en teori till svar. Som Tilghman skriver:

Evaluation and appreciation depend upon our reactions to works of art, and our reactions are not determined by any theory. Neither can a philosophical theory justify our value

⁴⁰ Kundera, *Immortality*, tr. by P. Kussi (New York: HarperCollins, 1992), 290.

judgements — theory can't show that our ways of dealing with art and reacting to it are the correct ones.⁴¹

Men även om totaliserande teorier om konstens väsen är filosofiskt ohållbara, tror jag inte vi därmed kategoriskt kan fördöma all estetisk teori. Men jag håller med Tilghman om att teorin måste visa sig vara relevant i vårt umgänge med konsten. Detta ser jag också som en uppmaning åt forskaren i de humanistiska disciplinerna: att allvarligt reflektera över sin användning av teoretiska begrepp och sitt språk. En sådan reflexion kan leda förutom till insikt om språket och världen också till självinsikt om vad jag kan mena, d.v.s. vad jag är beredd att säga när.

⁴¹ Tilghman, "Reflections on Aesthetic Theory", 167.

Errata

till *NORDISK ESTETISK TIDSKRIFT* 15, 1996

Ur Simo Sääteläs artikel, "Estetik och vardagsspråksfilosofi: Stanley Cavell och Ben Tilghman" har den första förklarande noten olyckligt nog bortfallit i konverteringen; fotnoten markerad med '*' på sidan 65 fortsätter som följer:

Jag kommer att använda följande förkortningar i mina textreferenser:

- MWM* Cavell, Stanley: *Must We Mean What We Say?* (Cambridge: Cambridge U.P., 1969).
- CR* Cavell, Stanley: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (Oxford: Oxford U. P., 1979).
- PA* Shusterman, Richard: *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Oxford: Blackwell, 1992).
- BA* Tilghman, B. R. *But is it Art? The Value of Art and the Temptation of Theory* (Oxford: Blackwell, 1984).
- FU* Wittgenstein, Ludwig: *Filosofiska undersökningar*, övers. A. Wedberg (Stockholm: Thales, 1992).

