

BEN R. TILGHMAN

ESTETISKE BESKRIVELSER OG FORKLARINGER

De måter vi forholder oss til og omgås kunstverk har forundret mange teoretikere. Vi kan illustrere dette ved å se litt på den gamle teorien om at kunst er etterligning. Et kunstverk sies å være en etterligning av noe som finnes i virkeligheten. I så henseende er det likhet mellom kunst og virkelighet. På den annen side er den ulik virkeligheten; for den er bare en etterligning. Du kan ikke sove i en malt seng; heller ikke kan du dra på cruise i et malt skip på et malt hav. I løpet av de siste femti-seksti årene har dette problemet fått et nytt uttrykk i filosofien. Det dreier seg ikke lenger om relasjonen mellom ting og verdier i virkeligheten og deres etterligning i kunstverk. Nå er det blitt et spørsmål som dreier seg om forholdet mellom det språk vi bruker for å omtale kunst og det språk vi bruker for å omtale ting i virkeligheten. Å oppfatte et problem på denne måte ble først mulig i vårt århundre med dets vekt på språkfilosofi. Først da begynte filosofene å betrakte filosofiske problemer gjennom språkets linser.

Der er også en annen gruppe av faktorer som har bidratt til den metodiske vending saken har tatt i de seneste årtier. Disse fakto-

rene kan plasseres under den generelle overskriften: "Det attende århundre". Jeg blir mer og mer overbevist om at det attende århundre er selve nøkkelperioden i estetikken og kunstfilosofien. Det var først i dette århundre at den moderne klassifikasjonen av de skjønne kunstene (les Beaux Arts) ble gjennomført. Selve ordet "estetikk" ble også utmyntet på den tiden. Og det attende århundres teoretikere utviklet dessuten den oppfatning at kunsten hadde en verdi i seg selv. Kunststartene måtte ha deres egne verdier som var klart adskilt fra vitenskapelige, moralske, politiske og religiøse verdier, og i særdeleshet fra alt som smakte av nytteverdier. Samtidig ble forestillingen om den særegne estetiske erfaring utviklet. Karakteristisk for den var den interesseløse betraktning av et objekt for dets egen skyld. Denne nye kunstforståelsen hadde en nær sammenheng med de revolusjonære endringene av sosial, økonomisk og politisk art som fant sted i Europa på den tiden. Tapet av den kirkelige og senere den kongelige beskyttelse, sammen med fremveksten av det nye borgerskapet, innebar at kunstnerne måtte finne en ny plass i samfunnet og en ny legitimering av deres virksomhet. Men dette er ikke stedet for å gjenfortelle en velkjent historie. Ved utgangen av det attende århundre var alle enige om at kunstens særegne verdi ganske enkelt var skjønnhet. Men her har vi å gjøre med et gammelt ord som blir brukt på en ny måte. Den skjønnhet som figurerer i syttenhundre-tallets kunstteori har lite å gjøre med det idealet som Platon ville vise oss ved bevegelsen fra skjønne unge gutter til formenes verden. Heller ikke er den identisk med middelalderens ledsager til det sanne og det gode. Det nye skjønnhetsbegrepet var mer eller mindre direkte knyttet til individuelle trekk ved den enkelte kunststart. Poesiens skjønnhet skulle finnes i versets metriske form og rytme, musikkens skjønnhet i gleden over melodiske forløp og harmoniske strukturer; maleriets i bruken av linjeføring, farger og alle de kompositoriske teknikker. Skjønnhet ble med andre ord identifisert med tingenes rent estetiske karakter.

Utviklingen av estetisk teori kan ikke fortelles hverken i en enkel eller en enhetlig fortelling. Jeg vil imidlertid nevne noen temaer fra vårt århundres estetikk som synes å ha deres røtter i sytten-tallets tenkning. Det var som nevnt på den tiden at man utskilte kunstens sfære fra det øvrige sosial liv. Dette var en åpenbar

følge av at man betraktet de kunstneriske verdiene som unike. Konsekvensen av dette var noe betydelig mer interessant enn det som vanligvis innbefattes i slagordet, "kunsten for kunstens egen skyld". For dette er ofte ikke noe annet enn et krav om at kunsten skal være fri for politisk press og statlig sensur. Hvis vi med stor konsekvens driver ideen om det kunstnerisk og estetisk unike, vil resultatet bli en eller annen versjon av det tyvende århundres formalisme. Clive Bell ble således forledet til å hevde at det definerende kjennetegn på kunst var den udefinerbare, enkle og uanalyserbare egenskapen som han kalte meningsfull form; og han la til at "for å kunne verdsette kunst trenger vi ikke medbringe noe fra det virkelige liv, ingen kunnskaper om dets ideer og affærer, ingen fortrolighet med dets følelser".¹ La oss i denne sammenhengen se bort fra at Bell kanskje overdriver sin posisjon en smule for å forsvare postimpresjonistene og at hans synspunkt best kan forstås som en kunstkritisk bannbulle rettet mot salongkunstens historiske og sentimentale pretensjonene i det forgangne århundre snarere enn som et konstruktivt bidrag til kunstteorien i sin egen rett. Jeg ønsker i det følgende å utvikle noen konsekvenser av denne forestillingen om kunsten og det estetiske.

La meg bare bemerke i forbifarten at et synspunkt som i noen henseender er slående likt Bells, i våre dager er blitt forfektet av en innflytelsesrik formalist, den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg. Greenberg hevder at det synes å være en lov i "modernismen" at ikke-vesentlige konvensjoner i en kunstart skal forkastes så snart de blir erkjent som sådanne, inntil kunsten er redusert til sitt egentlige vesen. Greenbergs ide om malerkunstens egentlige vesen synes å være noe i retning av en bemalt flate hvor ethvert representerende innhold og enhver tradisjonell romkomposisjon er blitt eliminert. Han mener at Jackson Pollocks malerier tilnærmet oppfyller disse vilkårene.² I likhet med Bell tror altså Greenberg at kunsten, i det minste maleriet, har en essens som i noen grad er løsrevet fra resten av livet.

Hvis kunsten på denne måten er selvstendiggjort og således avskåret fra resten av livet med dets øvrige menneskelige gjøremål og forehavender, så oppstår det umiddelbart et problem angående det språk vi anvender for å snakke om kunstverk. (Her skal jeg følge i Bells

fotspor og begrense meg til de visuelle kunststartene.) Kunstkritikkens vokabular består nærmest utelukkende av ord som har en mening og en bruk hinsides kunstens sfære. De få betegnelser som helt og fullt kan sies å tilhøre malerkunsten i sin alminnelighet, refererer til malerens materialer og metoder snarere enn til kunstneriske og estetiske resultatene som interesserer kunstkritikeren og betrakteren. Hvis vi snakker om figurenes **balanse** i en gitt komposisjon, hvordan disse formene liksom forsvinner inn i maleriets **rom**, eller hvordan disse fargene kontrasterer med hverandre, så bruker vi ord som allerede er velkjente fra andre og ikke-estetiske situasjoner. Det synes altså som om vi, til tross for Bells forbud, bringer med oss ideer fra det virkelige liv når vi snakker om kunst.

Det finnes et mulig svar på denne innvendingen. Det kan uttrykkes slik: Det er riktig at kunstkritikkens vokabular består av ord som har et ikke-artistisk betydningsinnhold. Men når disse ordene blir bruk i en kunstkritisk sammenheng, er de fullstendig løsrevet fra den utenom-kunstneriske betydningen og blir gitt et særegent estetisk innhold. Jeg tror ikke dette forsvaret vil fungere i det hele tatt. Det fungerer iallfall ikke for Bell selv, noe vi kan se av den måten han underminerer sin egen sak på. For den er tapt når han modifierer sin tidligere posisjon med følgende tillegg: "For å verdsette et kunstverk trenger vi ikke å medbringe noe annet enn en følelse for form og farge og kunnskap om det tredimensjonale rom." Deretter omtaler han viktigheten av "vår følelse for linje og farge". Bell gjør det klart at verdsettingen av et maleri i minimal forstand er avhengig av at vi er i stand til å gripe former som er romlig forbundet. Og det er like klart at uttrykkene "form" og "rom" er hentet fra andre erfaringsområder uten noen endring i betydningsinnholdet.

Hvis former og rom er slike sentrale elementer i maleriet, tror jeg vi må komme på det rene med arten av den forbindelse som består mellom naturformer og kunstrelevante former og hva som gjør de sistnevnte estetisk interessante. Og jeg tror at vi da vil oppdage at vi er nødt til å medbringe betydelig mer når vi beveger oss fra livet til kunsten enn det Bell forestilte seg. Balanse er en av de viktigste måtene å ordne romlige relasjoner i maleriet, og Bell vil måtte medgi at balanse representerer et vitalt bidrag selv til

abstrakte komposisjoner. Kunstnerisk balanse har imidlertid ulik karakter i ulike kontekster. Det finnes malerier fra høyrenessansen (f.eks. Peruginos **Korsfestelsen** i National Gallery, Washington, D.C.) hvor de balanserte formene nærmest hviler i seg selv og utviser svært lite som minner om dynamisk samspill. Komposisjonen kan langt på vei sies å bidra til den resignerte opplevelsen av sorg som karakteriserer de som sørger over den korsfestede Kristus. I klar kontrast til dette står noen av maleriene til Caravaggio og Rubens som ble laget mer enn hundre år senere. Disse kunstnerne lykkes med å holde sine maleriske figurer sammen ved hjelp av en bemerkelsesverdig "balanserende handling". Likevel står de i et slikt spenningsforhold at man får inntrykk av at bare den minste lille forstyrrelse vil sende dem avgårde i hver sin retning.

Vi må ikke glemme at vår omgang med former og masser og deres romlige relasjoner involverer langt mer enn det som kan gjengis ved hjelp av kartesiansk geometri som utelater det dynamiske aspektet. Og den form for dynamikk som griper inn i våre liv er noe ganske annet enn det som kan uttrykkes i matematiske ligninger. Former og masser trenger seg på oss, de må dyttes og skyves fra hit til dit og vi stønner under anstrengelsene. Vi må ta oss opp på bakketoppen med skiene for kunne oppleve gleden ved å stå ned igjen; og vi fryder oss når det lykkes oss å komme stående ned. Hvis vi skal overføre vår forståelse av former og rom fra livet til kunsten, må vi også ta med oss alt det som inngår i den forståelsen. Og det jeg nettopp sa gir oss en pekepinn om at denne forståelsen innbefatter et vidt spekter av menneskelige reaksjoner og følelser. Å anta, slik Bell gjør, at hele omfanget av dette menneskelige elementet kan utelates fra vår omgang med kunst, slår meg som håpløst vilkårlig. Og ikke bare er denne begrensningen vilkårlig, den innebærer også en skrekkelig forarming av kunsten.

Et av kjennetegnene ved det begrep om skjønnhet som vi har arvet fra 1700-tallet, sies å være dets lystbetonte karakter. Og det er faktisk slik at vi opplever et lystbetonet behag ved å betrakte forskjellige arrangementer av linjer, former og farger, og vi kan godt kalle dette et estetisk behag. Det forekommer meg at dersom vi tar formalismen på ordet, så vil det å verdsette kunst bli redusert til opplevelsen av ordnede systemer av estetisk behagelige elemen-

ter; at maleriet ikke blir stort annet enn utsmykning, og at det ikke lenger er plass til noe som kan kalles **meningsfullt**. (Så er da også abstrakt ekspresjonisme blitt karakterisert som visuell muzak.) Jeg forutsetter her at Bells begrep om en særegen estetisk følelse som skal utgjøre meningsfylde i den meningsfulle formen - et begrep hvis opprinnelse ligger i det attende århundret - er et rent fantasifoster. Kunstens meningsfylde må skrive seg fra andre kilder.

Disse andre kildene kan etter mitt skjønn ikke være noe annet enn den videre verden av menneskelige verdier og anliggender. Innledningsvis antydet jeg at spørsmålet om kunstens autonomi kan sees som et spørsmål om selvstendige begrepsdannelser på det estetiske erfaringsområdet. Jeg vil nå knytte ytterligere noen kommentarer til dette. Hvis kunsten er et autonomt område med sine egne verdier, så skulle vi også forvente at det fantes et selvstendig og uavhengig vokabular for å omtale den. Det finnes ikke. Det eksisterer ikke noe særegent kunstnerisk vokabular, og det er ufruktbart å forsøke å skille ut en liste av unikt estetiske uttrykk. Det finnes knapt et ord i språket vårt som ikke kan benyttes til et eller annet kunstkritisk formål. Lytt bare til Jean Arp når han beskriver Kandinsky i hans tidligste abstraksjonistiske fase:

Kandinsky utviklet sin formfullenhet like så naturlig som en frukt vokser og modnes. Enhver som ikke gjør motstand mot naturen vil bli skjønnet og ånd. I tid og rom, disse guddommelige speil, gløder hans verk av åndelig virkelighet. Kandinsky elsket livet, han var beruset av jordens og himmelens rikdom Tingene utfolder seg, gnistrer og spiller av liv i hans malerier og dikt. De taler om gammelt blod og unge stener.³

Når Arp forteller oss at Kandinskys arbeider gløder av åndelig virkelighet, inviterer han oss til å betrakte hans malerier som breddfulle av menneskelig liv.

Når finnes det et gammelt problem som knytter seg til hvordan en bemalt lerretsflate kan tilskrives menneskelig liv. Hvordan kan død natur besitte menneskelig liv? Hvordan kan vi f. eks. få øye på de følelsene som da må være der? Hvordan kan det ha seg at vi kan bruke begreper som refererer til mennesker og følelser for å beskrive maling? Filosofer som følte seg plaget av dette spørsmålet

skulle egentlig ha vært like så plaget av spørsmålet om hvordan levende materie kan inkorporere følelser. Hvordan kan det menneskelige legemet manifestere følelser når de ikke tilkommer legemet, men sjelen? Hvordan kan begreper som refererer til følelser bli anvendt på legemet og dets attityder og gester? Opprinnelsen til dette problemet er selvfølgelig den kartesianske tradisjonen i moderne filosofi. For å løse opp denne intellektuelle knuten, trenger vi ikke å utforme en teori som viser oss hvordan det, når alt kommer til alt, faktisk lar seg gjøre. Det er nok å vise at den antagelsen om både mennesker og språk som genererer det kartesianske bildet, er resultatet av begrepsmessig forvirring. Vi må vise at språket er et langt mer smidig instrument enn det filosofien har trodd at det er, at persepsjon er én langt mer kompleks ting enn vanligvis antatt, og at moderne filosofi på det groveste har misforstått begrepet om et menneskelig vesen.

Noe av denne filosofiske klargjøringen er allerede gjort og noe gjenstår å gjøre. Redegjørelsene for alle detaljene i den må imidlertid henstå til andre sammenhenger. Jeg vil likevel rette oppmerksomheten mot ett trekk ved det språk vi bruker for å omtale kunst. Når vi beskriver et kunstverk benytter vi et språk som er hentet fra ulike erfaringsområder, f.eks. fra vår erfaring med mennesker og deres følelser. De uttrykkene vi da anvender, blir brukt i fravær av deres vanlige kriterier og bruksvilkår. Men det finner ikke sted noe betydningsskifte og de blir ikke brukt i en særegen "estetisk" betydning. Heller ikke er disse beskrivelsene nødvendigvis metaforiske. De er ikke rene talefigurer. Det vi her står overfor kan best forstås i lys av det Wittgenstein kalte ordenes "sekundære mening".⁴ Han har påpekt hvordan ord som hører hjemme i noen språkspill, kan anvendes i helt andre hvor deres vanlige bruksvilkår mangler samtidig som de beholder deres opprinnelige mening. Wittgensteins eksempel er ordene "fet" og "tynn" anvendt om ukedagene. Onsdag sies å være fet mens tirsdag er tynn, men de er åpenbart ikke lik fete eller tynne mennesker og vi kan ikke bortforklare bruken som et resultat av assosiasjoner eller virksomheten til en eller annen psykologisk mekanisme. Denne bruken av språket har vært ofret svært liten oppmerksomhet til tross for at den er særdeles viktig for å forstå estetiske og kunstneriske beskrivelser.

Hvis det er riktig å anta at mange estetiske beskrivelser gjør bruk av uttrykk i sekundær betydning, da vil jeg foreslå at kunsten selv kan betraktes som en slags sekundær aktivitet. La meg forklare hva jeg tenker på. Kunstverk legger for dagen karaktertrekk som er lånt fra andre av livets områder og kunstverkene innbyr derfor til å anvende ord og vendinger som er hentet fra disse erfaringsområdene. Selve kunstens eksistens som kunst er således avhengig av at disse andre områdene allerede finnes.

Her strever jeg med å klargjøre noe, ikke bare for leseren, men også for meg selv. Vi er ofte fristet til å tro at det finnes en rekke innbyrdes uavhengige områder av menneskelige verdier, f.eks. moralske, religiøse, økonomiske, estetiske. Jeg ser ingen gode grunner for å benekte at det finnes estetiske verdier som er uavhengige de øvrige, f. eks. naturens skjønnhet. Men kunsten er en helt annen sak. Kunsten kan gjøre langt mer enn å konsentrere og berike den estetiske verdi som vanligvis bare finnes i små mengder i naturens verden. Jeg vil foreslå at det estetiske råstoffet bare er midler til et kunstnerisk mål og ikke et mål i seg selv. Kunstneriske mål og formål er mange og ulikeartede. En av de tingene kunsten imidlertid kan gjøre, er å vise oss noe om menneskelig liv og dermed noe om oss selv.

Kanskje skulle vi trekke i tvil den antagelse at moralske, økonomiske og religiøse verdier er helt uavhengige verdiområder. I en annen sammenheng har jeg argumentert for at moralen må forstås mot en helhetlig bakgrunn av menneskelige relasjoner som omfatter bevisstheten om andre menneskers tanker og følelser og som gjør menneskelig omtanke, forakt og sogar likegyldighet intelligibel.⁵ Å tro at moralitet er begrenset til posisjoner og plikter er helt urimelig restriktivt.

Se nå på religionen og hvordan vi beskriver forholdet mellom menneske og Gud som er så sentralt i denne sammenhengen. Man henvender seg til Gud, elsker Gud, underkaster seg Gud, osv. Moral i den begrensede betydningen av rettigheter og plikter er logisk avhengig av et eksisterende felt av mulige menneskelige relasjoner. Og det samme er, tror jeg, religionen og økonomien. Og mitt forslag er at det samme gjelder kunsten. Å se på malerier og å lese poesi er

selvfølgelig virksomheter som er ganske forskjellig fra det å kjempe med moralske dilemmaer og det å drive handel. Ikke desto mindre finnes karaktertrekk som forener dem alle til en felles menneskelig bakgrunn. Kanskje er en av kunstens hovedoppgaver å minne om hva den bakgrunnen egentlig er. Dette er noe vi lett kan miste av syne dersom vi konsentrerer oss altfor sterkt om hvorvidt vi har oppfylt våre forpliktelser eller utelukkende tenker i for-tjeneste og tap.

Til nå har jeg brukt uttrykkene "estetisk" og "kunstnerisk" nærmest i samme betydning. Det finnes imidlertid visse forskjeller her som nå må utredes. Der er på den ene siden det rent estetiske behag vi opplever når vi iakttar spillet mellom linjer og farger, lyd og rytme, og lignende ting. Men det er grunn til å spørre seg hva slags forbindelse der er mellom kunst og denne slags estetisk opplevelse. Jeg tror ikke at kunsten kan klare seg helt uten det estetiske innslaget. På den annen side kan vi neppe redusere kunsten til det rent estetiske. Resultatet av et slikt syn ville være en ekstrem formalisme hvor kunsten fremstod som intet annet enn dekor. Det estetiske elementet i kunsten må alltid ha en oppgave som går utover det å være der "for sin egen skyld". Det må være der for å presentere og organisere det menneskelige, som er det som gjør kunsten meningsfull. Og det er denne oppgaven som gir de estetiske beskrivelsene deres poeng. De hjelper oss til å få øye på de estetiske innslagene og leder vår oppmerksomhet ikke bare mot den karakter og betydning de har i seg selv, men også mot noe som ligger hinsides det estetiske.

Oversetter: Kjell S. Johannessen

NOTER

1. Clive Bell, **Art**, Chatto and Windus, London (1914), s. 25.
2. Se hans artikkel "American-Type Painting" i Clement Greenberg, **Art and Culture: Critical Essays**, Beacon Press, Boston (1961).
3. Hans Arp "Stone Formed by Human Hand", i Hans Arp, **Arp on Arp**, oversatt av Joachim Neugroschel, Viking Press, New York (1972), s. 227.
4. Wittgenstein innfører ideen om at ord har sekundære betydninger i **Filosofiske undersøkelser**, del II, xi. avsnitt. Jeg har fremstilt og videreutviklet denne ideen i **But is it Art?**, Basil Blackwell, Oxford (1984)., kapittel 7.
5. Jeg viser her til min artikkel, "The Moral Dimension of the **Philosophical Investigations**", **Philosophical Investigations**, 10. årgang (1987).