

FILOSOFISK SUPPLEMENT

4/2006

UTGITT VED PROGRAM FOR FILOSOFI UIO

30 KR

WEB PUBLIKASJON AV FILOSOFISK SUPPLEMENT 4/2006
<http://foreninger.uio.no/filosofisk-supplement/>

ESTETIKK

ESTETIKK

<i>Anne Rose Røsbak Holmen</i>	4	MODERN ARTWORKS
<i>Frank Lande</i>	11	KUNSTENS AUTONOMI OG DENS POLITISKE FUNKSJON
<i>Heidi Bale Amundsen</i>	15	SPENNINGSFYLT SAMEKSISTENS MELLOM FORM OG INNHOLD
<i>Håkon Øvreås</i>	21	FORSØK PÅ EN UREN ESTETIKK
<i>Hans Kolstad</i>	28	VIRKELIGHETEN OG DENS BILDE

WEB

<i>Sanna Harma</i>	34	A STANDPOINT
--------------------	----	--------------

SAMTALER

<i>Annette Thygesen</i>	38	JULIA ANNAS
<i>Karen Synnøve Blokkum Flo og Eirik Julius Risberg</i>	42	LILLI ALANEN
<i>Malika Makouf Rasmussen</i>	45	TOVE PETERSEN

KRITIKK

<i>Anders Braarud Hanssen</i>	49	ESTETISK ERFARING SOM ANNERLEDESHEIT
<i>Gunnar Gjermundsen</i>	52	HVOR STORT ER DET?

MESTERBREV

55	ANNE MARIA SKRIKERUD
----	----------------------

FILOSOFISK SUPPLEMENT

2. ÅRGANG

4/2006

Filosofisk supplement er et studentdrevet fagtidsskrift ved Program for filosofi ved Universitetet i Oslo

Filosofisk supplement gis ut med støtte fra SiOs Kulturstyre, Program for filosofi og Norsk Kulturfond

Filosofisk supplement distribueres sammen med det litteraturvitenskapelige tidsskriftet Bøynen

Trykket hos Bookline, Drøbak

Opplag 800

ISSN: 0809-8220

Org. nr.: 988 784 346

Filosofisk supplement
c/o IFIKK
Postboks 1020 Blindern
0315 OSLO

Filosofisk supplement på Internett:
<http://foreninger.uio.no/filosofisk-supplement/filosofisk-supplement@ifikk.uio.no>

Manus-, artikkelforslag og tegning av abonnement mottas per e-post

Abonnement kr 140,- for fire utgaver

Redaktør: Heine Alexander Holmen

Redaksjonssekretær: Ingrid Hødnebo

PR-ansvarlig: Cathrine Felix

Økonomi- og abonnementsansvarlig:
Trine Antonsen

Artikkelansvarlig: Cathrine Felix

Intervjuansvarlig: Marianne Vahl

Kritikkansvarlig: Trine Antonsen

Øvrige redaksjonsmedlemmer:

Ivar Glundberg

Bjørnar Hagen

Ferdinand Andreas Mohn

Kalle Risan Sandås

Illustrasjoner av omslag:

Sanna Harma, Ida Julsen og Mona Klubben, fra "Episenter i inkubasjonstid" 2005, material Platon Xtra membrane (Isola AS) (fremside). Foto er ved Sanna Harma
sannaharma@yahoo.com

Illustrasjoner/foto:

Francesca Vimme

francesca@vimme.com

www.vimme.com

Sanna Harma, Ida Julsen og Mona Klubben, "Radio" 2006. Foto er ved Sanna Harma

Layout:

Anders Skrede og Ferdinand Andreas Mohn

FILOSOFI I GRENSELAND

En kan si at filosofen, når hun gir seg i kast med kunsten og de estetiske fenomener, befinner seg i grenselandet mellom filosofi og utlendighet. For nikker vi ikke svakt anerkjennende når Kierkegaard sier at ”overalt hvor språket opphører møter jeg det musikalske”, og vedgår vi ikke lett at vi gjennom kunsten møter erfaringer som ikke lar seg fange inn av våre ord? Også for undertegnede har estetikken lenge ligget i dunkel belysning på grensen til det uenevnelige – som var den en hageflekk for skjønnånder med høy inngjerding og et sted der talen lett gikk på tomgang. Har filosofen noe her å gjøre?

I årets siste nummer av Filosofisk supplement inviterer vi til estetisk fest der vi har latt våre skribenter tematisk anspore av den filosofiske estetikken. Estetikken er et felt som lett egger til filosofisk batalje der meningene springer voldsomt. En spør: Hva er det skønne? Og svarene springer fra Humes tanke om at det skønne kun sitter i hodet på den som erfarer, til Kants betoning av skjønnhetsopplevelsen som entré til verdens dypere realiteter. Filosofer har dessuten til alle tider vektet kunstens verdi forskjellig. Det er nok å minne leseren om det hav av uenighet som ligger mellom Nietzsches selotiske hyll-est av kunsten som ”den høyeste metafysiske aktivitet”, og Platons strenge utvisning av både kunst og kunstner fra idealstaten i *Statens* siste bok.

Det er således et omstridt grenseland vi har sluppet våre skribenter løs i, og kanskje er det nettopp vissheten om et grenseperspektiv som har fått Håkon Øvreås til å betone en uren estetikk ved hjelp av Gombrovicz’ dagbøker? For Frank Lande har tematikken egget til en utforskning av kunstens politiske potensial med kulturfilosofen

Adorno som ballast, mens Heidi Bale Amundsen gjør anslag mot Susan Sontags anti-hermeneutikk. Anne Rose Holmen inviterer til ulike kunstvisitter der Kant figurerer som universalnøkkel for våre estetiske opplevelser. Forfatter Hans Kolstad tar oss med på en metafysisk seanse inn i varigheten, med Henri Bergsons filosofi på baklomma, og det metafysiske maleriet for øye. I forbindelse med vår nye weblansering utfører dessuten Sanna Harma en ekspedisjon av den grenseoverskridende arten i et ”tekststunt”, der hun som uttøvende kunstner vandrer fritt mellom kunst, estetisk filosofi og persepsjonsteori.

Som alltid tilbyr vi prominente størrelser i faget anledning til å lette på taletrangen, så i vår intervjuseksjon finner samtaler med dydsetikeren Julia Annas, der hun gjør grenseoppgang langs den antikke filosofiens relevans, og den finske filosofen Lilli Alanen, som har filosofiens superstjerne, Descartes, som sitt spesialemne. Vårt hjemlige normative tilskudd, Tove Pettersen, forsøker å gi kjønn og omsorgsetikk et skarpere akademisk fokus.

Det ble stilt et betimelig spørsmål til estetikken: Har filosofen noe her å gjøre? Våre skribenters filosofiske utøvelse i denne omgang taler sitt tydelige språk, og pass kan trygt utstedes til de eventyrlystne. Kanskje har filosofien godt av sin flørt med utlendigheten, og formodentlig bidrar kunsten og estetikken med nettopp dette.

Vår syklus med Bøygen avsluttes derfor med et karnevalesk utfall. Vi takker med dette for et godt år som leilending. Når nå husmannskontrakten går ut vil vi benytte anledningen til å ønske nye og gamle lesere velkommen videre i en ny og spennende årgang med Filosofisk supplement – denne gang på egne føtter.

God lesning!

Heine Alexander Holmen
Redaktør

MODERN ARTWORKS

In light of Kant's definition of beauty

Av Anne Rose Røsbak Holmen

The painting *Table* (1982) by the German artist Gerhard Richter (Illustration (1)) is built up by strokes of oil paint in bright colours. On the left side there is a red plane and some red lines disappearing in a clear blue colour. The right side is dominated by seemingly unordered brush strokes in yellow, green, red and white. We are informed by the title that this might be a representation of a table. Is it? Are the red plane and the lines composing an image of a table? But what then about the right side of the painting that so to say cries for attention with intense strokes and colours? Could this be an abstraction of a table?

For the time being we are left to wonder about this piece of art. My hope is that we will extend our understanding of it through this essay. I will argue that the aesthetic theory of the German philosopher Immanuel Kant can conceptualize and enrich our experience of it. In what follows I will give an account of the definition of beauty that Kant presented in *Critique of the Power of Judgment* in 1790. My claim is that this definition can be successfully applied to modern art, which I define to encompass artworks made after 1850.¹ I will look at specific artworks of some artists from Édouard Manet to Richter.

When do we judge something to be beautiful? One way of answering is to define beauty. Here is Kant's suggestion:

Beauty is the form of the *purposiveness* of an object, insofar as it is perceived in it without representation of an end. (Kant 1995, s 236)

But what does Kant mean by “form of purposiveness” conceived of “without representation of an end”? Let us

start by locating the place of the beautiful in his theory of aesthetics. In order to do that, I will introduce another painting.

White Center (1950) is an oil painting by the Russian-American painter Mark Rothko (Illustration (2)). It is of rectangular shape, standing, and filled with squares of colours. From bottom to top there is first a large pink square, then a blue line horizontally, then a white belt in the middle with a black line lying on top, and finally a warm, yellow square. The colours are applied in a rough manner, and the uneven edges are evident against the red background. The picture is becoming. Let us assume that we agree on this and exclaim: “This is beautiful!”

This exclamation is what Kant calls a “judgment of taste”. A judgment of taste is a judgment “to decide whether or not something is beautiful” (Kant 1995, s. 203). When we judge Rothko's painting to be beautiful we perform a demarcation; we say that *White Center* belongs to the beautiful things in the world, and we distinguish it from the ugly things.

The judgment of taste is based on the feeling of pleasure or displeasure in a judging subject, Kant says (1995:203). Several things can give rise to a feeling of pleasure; the beautiful (“das Schöne”) is only one of them (Kant 1995, s. 210).² But the pleasure that we take in the beautiful has a distinctive character - it is “disinterested” (Kant 1995, s. 204f).³ The judgment of taste has no room for desire or interest towards the object (Kant 1995, s. 209). Only if disinterested pleasure precedes the judgment is it truly a judgment of taste.

We assumed that Rothko's painting is beautiful. Some

might object that the term “beautiful” is not adequate for describing modern art. They might point out that modern art is judged according to several criteria, beauty being just one of them.

It is true that beauty is not the sole criterion of modern art. An artwork being interesting, fascinating or ugly could be just as excellent as a beautiful one. But could it not be that it is just the descriptions of good art that have changed, the matter being more or less the same? If this is correct, what was valued in an artwork in 1790 is not entirely different from what we appreciate in art today, and we have no reason to exclude the possibility that Kant’s theory can inform our understanding of contemporary art.

Others might object that even though we accept beauty as a criterion for modern art, it is not likely that Kant’s theory can enlighten us, since what is considered beautiful today is not the same as what was judged beautiful in 1790. What we find beautiful differs according to time, place and social position, they might say.

When we judge something to be beautiful, we base our judgment on a feeling of indifferent satisfaction, Kant says. If we accept this, I think we can include all artworks that elicit this feeling in the theory. If judgments of modern artworks have common ground with judgments of beauty from the 1700s, a theory that focuses on this common ground could have validity, in spite of the fact that the term “beautiful” does not have a constant meaning.

In what follows, I will try Kant’s theory of beauty on modern artworks, without considering the term “beautiful” to be an obstacle to this project. Now let us return to the definition of beauty.

Purposiveness can be exemplified by the making of a tool that can ease our work when doing something: When preparing food, we sometimes need to crush spices and herbs to get a rich taste. An agent, experiencing this need, forms a concept of a tool to perform the mashing. The agent makes such a tool, a mortar, based on the concept of it. This is what Kant means when he says that a concept can cause the existence of an object (Kant 1995, s. 220). In this way, purposiveness can be defined as the causality that is at work when concepts precede actions and objects.

Most of the time, we can understand the purpose of a tool without being informed what it is. A tool is made to serve a function, and if it works properly, we can get to know its purpose by reading it off the object. We trace it through the form of purposiveness. Seeing a mortar is enough to find out that it is perfect for squashing spices.

It has a purposive form that tells us about the function. But the definition tells us that the form of purposiveness in beauty must be conceived of “without representation of an end”. How is this possible?

In order to make sense of things around us, we need to explain how they are possible, Kant says. To get to know the world, we must be able to give an account of how and why its objects were brought about. In the case of a mortar, such an explanation would amount to giving the cause. An agent produced it, and the reason was to ease the crushing of spices and herbs.

All things of this world are seen as purposive and are either made by humans or nature, Kant declares. Tools and artistic beauty are things made by humans. Natural objects are either living organisms or natural beauty. Of these four categories it is only tools that allow of complete explanations.

Living organisms are understood through concepts like “tree”, “bird” and “water”, and we can experience how they come about through our senses and through research (Kant 1995, s. 371). But we do not have access to their purposes. As Kant puts it, the real aims of nature are out of reach (1995, s. 361); “we must absolutely deny this insight to human beings” (Kant 1995, s. 400). This makes it impossible to give an adequate explanation of natural beauty, too. Not even artistic beauty allows a complete understanding, since great art is made by geniuses that are directed by nature in their work (Kant 1995, s. 307f).

If this is true, how can we comprehend living organisms, natural beauty and artistic beauty? Kant holds that in these cases we assume a purposive ground and account for the object as if we knew its purpose:

An object or a state of mind or even an action, however, even if its possibility does not necessarily presuppose the representation of an end, is called purposive merely because its possibility can only be explained and conceived by us insofar as we assume as its ground a causality in accordance with ends, i.e., that a will that has arranged it so in accordance with the representation of a certain rule. (Kant 1995, s. 220)

Where the purpose of an object is unknown, we trace a form of purposiveness in order to give an adequate account of it. Since this purposiveness is of our own construction, Kant calls it subjective purposiveness (1995, s. 221). “Purposiveness can thus exist without an end, insofar as we do not place the causes of this form in a will, but can still make the explanation of its possibility conceivable to ourselves only by deriving it from a will.”

(Kant 1995, s. 220) This allows us to define beauty as the form of purposiveness without representation of an end, with no risk of contradicting ourselves.

Let us take a closer look at what takes place in our cognition when we enjoy beauty.

Kant discerns between different faculties of cognition. When we experience something beautiful, the imagination and the understanding are the ones at work. The imagination relies on the faculty of intuition. The intuition delivers raw impressions of the world through our senses. The imagination connects these raw data to each other and adds memory, so that the impressions tell us something about our surroundings (Kant 1995, s. 287).

The understanding tries to order sense impressions under concepts. Sometimes the understanding starts with a given concept and looks for sense impressions contained under it. In other cases we start with sense impressions that the understanding tries to conceptualise. Concepts come with rules of correct application, while the imagination is unconstrained; the understanding is the faculty of restrictions.

On the basis of certain sense impressions and concepts, the imagination and the understanding try to arrive at a conclusion concerning the identity of an object. This is what is called the “judging of the object” (Kant 1995, s. 218). What can the imagination and the understanding make of *Table* by Richter? When looking at this painting the imagination collects impressions of brush strokes going in different directions in a multitude of colours. The concept “table” has been presented. The understanding recognizes the concept and recalls that it can be applied correctly to things that, together with a chair, successfully may be used to read, write or have a meal by. The imagination provides rich and complex sense data, but the understanding has problems with a conclusive choice of concept to unite these data. This leaves the understanding to look for alternative ways of ordering the data.

How are we supposed to interpret the fact that we do not succeed in giving a final judgment of the object in the painting? Have we not been attentive enough towards Richter’s painting? Or does this disclose a weakness of Kant’s account of beauty?

The account we have given of *Table* is supported by the way the art historian Jutta Nestegard has described Richter’s work. Nestegard underlines the negative content of the picture - the fact that the artwork denies its title (Nestegard 1999, s. 44). This “destructive gesture” can be seen as discussing the identity of the table while preserv-

ing the integrity of the art of painting, she writes (1999, s. 44).

According to Nestegard, the lack of determination is an essential aspect of the artwork and not to be explained by insufficient attention on our part. By this second opinion on the matter, I suggest that we stay with our understanding of the painting.

What about the other question: Is it a weak point in Kant’s theory that it cannot help us come to a conclusion about the artwork? Quite the contrary! According to Kant, the lack of determination is an essential feature of aesthetic experience in general.⁴ The judgment of taste can be defined by the cognitive powers staying endlessly busy in trying to get hold of a given object. The cognitive powers play freely, in the sense of not being directed by concepts (Kant 1995, s. 217).

We are so pleased by the free play that we would like to stay in this state of sense making: The causality at stake in judgments of taste is “that of *maintaining* the state of the representation of the mind and the occupation of the cognitive powers without further aim”, Kant says (1995, s. 222). What makes the cognitive search delightful?

First, finding and experiencing a purposive structure in an object is enjoyable in itself: “The consciousness of the merely formal purposiveness in the play of the cognitive powers of the subject in the case of a representation through which an object is given is the pleasure itself.” (Kant 1995, s. 222).

I think we can agree with Kant that contemplation of artworks is rich and rewarding without consideration of utility. Still, it seems as if he does not settle for this explanation, but offers a supplementing answer. In the case of beauty of nature, the subjective purposiveness “actually expands not our cognition of natural objects, but our concept of nature, namely as a mere mechanism, into the concept of nature as art” (Kant 1995, s. 246). Kant denies that humans can have ultimate knowledge of the world and its purposes. But in this excerpt, he proposes that beauty might lead us beyond our knowledge of nature as governed by natural laws. Beauty dissolves our human confinement and offers a glimpse of the “supersensible” by allowing some insight into the purposes of nature. According to Kant, “the attainment of every aim is combined with the feeling of pleasure” (1995, s. 187). If one of the aims of mankind is to discover the purposes of the world, and if beauty admits this kind of insight, no wonder the beautiful can bring pleasure to the beholder.

Nestegard holds that Richter is discussing the identity of things in his works. This is one way to touch upon the realm of the supersensible. Further, in an interview,

Richter describes the kind of picture he is constantly aiming at creating. He explains it as one that is “better and wiser than I am, and which is also more universal. [...] One that presents our situation more accurately; one that has more truth in it.” (Richter 1986, interview). If Richter is able to present a more exact picture of the world through his paintings, these artworks provide knowledge of the supersensible, just as Kant holds that the beautiful does.

The Kantian framework offers an enriched understanding of *Table*. Can it guide our reception of Rothko’s painting, too?

It is not evident what *White Center* is depicting. The yellow colour resembles the colour of a glowing sun, and the lines remind us of horizons. But reading the painting as a picture of a landscape leaves us with questions: Which of the lines is supposed to illustrate the horizon? Can the pink plane work as a ground? How can we make sense of the fact that the lines and squares end at varied breadths?

The art historian Jeffrey Weiss confirms that it is hard to read Rothko’s painting. He grounds his claims on common reactions to Rothko’s art and uses the expression “unknown space” to sum the paintings (*Mark Rothko* 1998, s. 302). The paintings can be described as being both presence and absence of subject matter; both object and place at the same time; and landscape, architecture and urban space simultaneously (*Mark Rothko* 1998, s. 303f). Weiss points to this “inherent formal ambiguity” to explain why the paintings invite “extended contemplation” (*Mark Rothko* 1998, s. 303f).

The artwork gives rise to a free play of cognitive powers and awakes the feeling of pleasure in the beholder. The painting seems to keep hold of us, and, just like Kant says, beauty will keep us busy in search for purposiveness. On this ground, I will argue that Kant’s definition of beauty through form of purposiveness can throw light on *White Center*.

Kant’s definition of beauty informs our understanding of both Rothko’s and Richter’s paintings. Can we on this basis conclude that the definition fits modern art in general? In order to answer this, I will present three more artworks, each characterized by a feature that I wonder whether Kant’s theory of beauty accounts for.

Olympia (1863) by the French painter Manet (Illustration (3)) shows a naked white woman lying on a bed. Behind her on the right side is a black woman holding a bunch of flowers. On the bed by the nude’s legs is a black cat. In the background we can see parts of the interior in dark red and jade green. People that are well acquainted with the

history of art will immediately notice the resemblance between this painting and *Sleeping Venus* (1508-10) ascribed to the Italian artist Giorgione (Illustration (4)). This artwork also pictures a white nude, lying in a similar fashion in dark surroundings.

Given the similarities in content between the two paintings the differences in style get all the more obvious. Giorgione has painted the woman in a classical manner using all available means to offer an illusion of a living woman lying there. By contrast it seems as if Manet underlines that his painting is a picture by making the woman look flat and stiff. Refusing to accept that the aim of painting is giving an illusion of reality, Manet draws attention to the medium of painting itself. As we can read in *Gardner’s Art through the Ages* “it is clear that viewers were responding not just to the subject matter but to Manet’s artistic style as well” (Kleiner 2001, s. 896). This makes style just as important as content in the reception of Manet’s work. Can this aspect of aesthetic experience be accounted for by Kant’s theory of beauty?

The content of a painting must necessarily be communicated through a style. Therefore style, as well as subject matter, constitutes the sense impressions that we deal with in aesthetic experience. Therefore, Kant’s theory of beauty has no problems in dealing with style as an aspect of artworks.

The next example is *Lavender Mist* (1950) by the American painter Jackson Pollock (Illustration (5)). The painting was made with dripping paint, aluminium and enamel. Pollock placed the canvas on the floor and let the materials run down on it from above. Not being able to control the dripping completely, Pollock allowed chance to intervene. An important quality in this painting is its rich perceptual aspect. The artist wanted people to enjoy his works through their senses only: “I think they should look not for, but passively... It should be enjoyed as music is enjoyed.” (Bell 1999, s. 195). If Pollock made paintings to be enjoyable to the senses only, without invoking cognitive activity, can Kant’s definition still inform our reception of it?

Pollock argues that the correct understanding of his artworks goes through the senses, not through the mind. I wonder, is that how we experience *Lavender Mist*? Is it possible to look at this painting without searching for purposive structure? I doubt it. We know that the picture is called *Lavender Mist*. Will this not lead our understanding to try out certain concepts on the sense impressions? If this is the case, the relevance of Kant’s theory cannot be rejected on the ground that the experience of Pollock’s works is non-cognitive.⁵

The final example is Magne Magler Wiggen's *The Frog* (2005) (Illustration (6)). This is an architectural construction raised to house an exhibition by The National Museum of Art, Architecture and Design in Oslo. *The Frog* is made in green PVC, stabilized and blown up to form a frog. Inside the body of the frog, we find contemporary artworks that explore the limits between architecture, design and fine arts (The National Museum of Art, Architecture and Design 2005 URL). *The Frog* is itself an artwork that crosses the traditional border between fine art and functional art, being made as an artwork to fulfil a function. We have seen that it is essential for the judgment of taste not to be based on any concept of an end. Could Kant's theory still give an account of *The Frog*?

One of the distinctive features of the beautiful according to Kant is that it is perceived without representation of an end. This means that we cannot adapt his theory to fit the example, without losing an essential aspect of it. I do not think we can alter the understanding of the artwork either. Conceiving it without considering the way it serves the purpose would be to ignore an important aspect of the artwork. Nevertheless, I do not think this shows Kant's theory to be inadequate. Kant

distinguishes between purposiveness according to ends and purposiveness without ends. He deals thoroughly, but separately, with both. I believe that we can make sense of *The Frog* within a Kantian framework if we keep both accounts in mind at the same time. This should not be seen as a weak point in the theory: If the artwork plays with the borders within the aesthetic field, an adequate theory must account for this play. One way of doing this is to discuss the differences between architecture and art, as Kant does when he distinguishes between purposiveness with a purpose and purposiveness without a purpose.

I have raised the question whether Kant's theory can be successfully applied to modern art in general. The scope of this essay only allows me to give suggestions based on the discussion of chosen artworks.

We have seen that a Kantian perception of beauty can enlighten our understanding of both Richter's *Table* and Rothko's *White Center*. The account of the free cognitive play seems to explain the paintings aptly. Further, we have seen that Richter's painting can provide insight in the supersensible, just as Kant says the beautiful does. We have not found examples of artworks that do not allow for a Kantian interpretation.

1 What grounds the way I use the term "modern" in this context is the transformations in the arts in the middle of the 19th century. These changes can be said to connect art from 1850 and art of today. Richard R. Brettell supports my choice in *Modern Art 1851-1929* (1999). He starts his book on modern art with the year 1851, since this was the year of the first modern exhibition, the Great Exhibition in Crystal Palace in England. The exhibition told a story of modern life that still enjoys validity.

2 The good ("das Gute") and the agreeable ("das Angenehme") also please (Kant 1995, s. 210).

3 In contrast, the pleasure in the good and the pleasure in the agreeable are both interested pleasures. Judgments of the good are directed by the will. Judgments of the agreeable are guided by inclinations.

4 This means that if we are presented with artworks that do not invite this cognitive activity, we will probably not judge it to be beautiful or worth aesthetic contemplation. On the other hand, if the object in front of us allows a quick and certain conclusion, we would have made what Kant calls a "judgment of knowledge", which is a purely epistemological decision, ordering things in the world in relations to concepts.

5 I think Pollock is wrong in suggesting that the experience of music gives effortless and immediate pleasure. If I am correct, passive reception is a common feature of neither Pollock's paintings nor music. I find support in Peter Kivy's *Introduction to a Philosophy of Music*, where Kivy argues that technical and theoretical knowledge contributes to "an increase in musical enjoyment" (Kivy 2002, s. 82).

Illustration (1) *Table* (1982) by Gerhard Richter, oil on canvas, 225x294 cm

<http://www.thecityreview.com/f04scon1r.jpg>

Illustration (2) *White Center* (1950) by Mark Rothko, oil on canvas, 205,7x141 cm

<http://images.easyart.com/i/prints/lg/8/0/80891.jpg>

Illustration (3) *Olympia* (1863) by Édouard Manet, oil on canvas, 130,5x190 cm

<http://www.artofeurope.com/manet/man10.jpg>

Illustration (4) *Sleeping Venus* (1508-10) by Giorgione (or Titian), oil on canvas, 108,5x175 cm

<http://www.edwardtbabinski.us/sharonmooney/VENUS.jpg>

Illustration (5) *Lavender Mist* (1950) by Jackson Pollock, oil, aluminium and enamel on canvas, 221x300 cm

<http://www.nga.gov/feature/pollock/Impinkblackd.jpg>

Illustration (6) *The Frog* (2005) by Magne Magler Wiggen, steel, air and PVC, ca 1400m²

<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/286>

Aftenposten, "Se kunst i oppblåst frosk!" (URL) (Aftenposten 2005.05.27), available at:

http://www.stalguiden.com/nyheter_utskriftsvennlig.htm

Bell, J., *What is Painting? Representation and Modern Art*. Thames and Hudson, 1999.

Brettell, R. R., *Modern Art 1851-1929*. Oxford University Press, 1999.

Nestegard, J., "Trying to Jump over His Own Shadow". In Richter, G., *The Art of the Impossible- Paintings 1964-1998*. Astrup Fearnley - Museet for Moderne Kunst, 1999.

Inspector Morse: Cherubim and Seraphim, based on Colin Dexter's novels. Carlton International, 1990.

"Interview with Benjamin H. D. Buchloh" in Richter, G., *The Daily Practice of Painting, Writings and Interviews 1962-1993*. (Red.) Obrist, Hans Ulrich (Thames and Hudson 1995)

Kant, I., *Critique of the Power of Judgment* (trans. P. Guyer and E. Matthews). Cambridge University Press, 2000.

Kant, I., *Kritikk av dommekraften (i utvalg)*, (transl. E. Hammer). Pax Forlag A/S, 1995.

Kivy, P., *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2002.

Kleiner, F. S., Mamiya, C. J. and Tansey, R. G., *Gardner's Art Through the Ages*. Thomson, 2001.

Mark Rothko, "Unknown Space" by Weiss, J. Yale University Press, 1998.

The National Museum of Art, Architecture and Design, "Kyss frosken! Forvandlingen kunst" (URL) (The National Museum of Art, Architecture and Design 2005), available at:

<http://www.nasjonalmuseet.no/index.php/content/view/full/286>



KUNSTENS AUTONOMI OG DENS POLITISKE FUNKSJON

Av Frank Lande

I dagens Norge er det nesten utenkelig at det skulle dukke opp en debatt om kunstens eksistensgrunnlag. Kunst er i dag en post på statsbudsjettet på samme måte som bistand er det. Knapt noen ville finne på å forlange at all statlig støtte til kunst måtte ta slutt. Kulturminister etter kulturminister klipper røde snorer og erklærer nye utstillinger for åpnet, men det er få av dem som faktisk forventer at noe skal forandre seg som følge av den kunsten som stilles ut. Hvordan kan dette ha seg? Antar kulturministrene at kunsten ikke ville kunne evne å gjøre noe med reelle sosialpolitiske problemer, og at det derfor ville være urimelig av dem å be om at den overhodet forsøkte? Eller er det slik at kunsten ganske enkelt er noe som ikke er av denne verden og derfor ikke lar seg oversette til en realpolitisk hverdag?

At kunsten er autonom innebærer at den er selvlovgivende. Det igjen betyr at kunsten ikke henter sin selvberettigelse eller forståelsesgrunnlag fra noe utenfor seg selv, men besitter en særegenhet som gjør den selvlovgivende. Implikasjonen kan forstås som å være slik at det eneste man kan lære gjennom omgang med kunst, er det som allerede er å finne innenfor dette avlukkede området; nemlig mer kunst. En annen forståelse av kunstens autonomi er at kunstobjekter ikke er vesensforskjellige fra andre objekter, men blir noe annet i kraft av en særegen betraktningssmåte. Det er altså ikke en egenskap ved objektene som konstituerer deres egenverdi, men subjektet og måten det er innstilt på i betraktningen av verket.

Theodor W. Adorno har en annerledes forståelse av kunstens autonomi. Dette følger av at Adorno var en filosof som ble tvunget i eksil til USA, som følge av nazistenes makttiltredelse i Tyskland i første halvdel av det

tjuende århundre. Adorno var av jødisk opprinnelse og mistet retten til å undervise ved tyske universiteter allerede i 1933, da Hitler kom til makten. At hans estetiske teori ble påvirket av hans politiske hverdag, påpekes av Espen Hammer på denne måten:

For Adorno in the mid-1930's, the task of the anti-fascist intellectual consisted mainly in protecting existing culture from destruction. To fight against the Nazi *Gleichschaltung* (the attempt to replace the public sphere and the world of art with a centrally organized system of propaganda and nationalist symbolism) became a moral and political imperative (Hammer, 2006, s. 50).

Adorno låner mye fra Kant når han skriver Estetisk Teori, men har likevel en ganske annen innfallsvinkel. Mens Kant beskriver subjektets forutsetning for en ren opplevelse av det skønne, ligger det moralske implikasjoner i Adornos Estetisk teori som fordrer noe mer enn kun estetisk velbehag. At kunsten skal være utelukkende fornøylig kan ikke Adorno gå med på, men det er nettopp det kunsten står i fare for å bli i lys av dens autonome status. Den kan bli redusert til en trøst for borgerskapet. I følge Adorno, er kunstens autonomi en irreversibel prosess. Det er noe som har hendt og vi kan ikke gjøre annet enn å forholde oss til den slik den har blitt. Spørsmålet blir da om kunstopplevelser er noe så fjernt fra vår begrepsmessige forståelse av verden forøvrig, at den ikke evner å si noe i forhold til vår erkjennelse av virkeligheten, eller om der er en åpning mot samfunnet igjennom smaksdommens forbindelse med våre erkjennelsesevner.

Før vi nærmer oss spørsmålet om kunstens eventuelle politiske funksjon, vil det være en fordel å avklare hva som her skal menes med politisk kunst. Å skulle tillegge kunsten en politisk funksjon er ikke først og fremst problematisk i forhold til kunstens autonomi. Det mest problematiske ligger i at vi har en så snever oppfatning av hva politisk kunst skal være – nemlig en type kunst som henter inspirasjon fra virkelige hendelser med realpolitiske referanser. Det som vanligvis refereres til som politisk kunst er altså kunstverk som blir begripelige først i lys av for eksempel en spesifikk historisk hendelse. Politisk kunst, i denne forstand, er eksplisitt kritikk rettet mot for eksempel stater, statsledere, institusjoner, unioner, krigere, og lignende. Her skal vi derimot forstå politisk funksjon som noe nærmere en sosial funksjon. Hvis kunsten har en sosial funksjon, så er denne at kunstverket påvirker betrakterens moral eller generelle holdning til verden. Funksjonen er altså ikke eksplisitt politisk, men går omveien gjennom hver enkelt betrakters moral. Politisk kunst skal følgelig forstås som noe som kan påvirke betrakteren, og som får følger for betrakterens forståelse av andre erfaringsområder enn kunstens autonome erfaringssfære. Det er her, indirekte, at kunsten har mulighet for en sosial eller politisk funksjon.

Adorno var motstander av eksplisitte politiske budskap i kunst. Særlig kritisk var han til Bertolt Brecht, hvor Adornos skepsis bunnet i at hans produksjon reduserte kunsten til eksplisitte politiske ytringer, og på den måten fjernet den nødvendige avstanden mellom kunsten og samfunnet som Adorno mente var nødvendig for å utøve samfunnskritikk (Hammer, 2006, s. 127). Denne kritikken innbar likevel langt ifra at Adorno mente at kunsten ikke skulle ha noen samfunnsmessig funksjon overhodet. For Adorno er det ikke lenger en moralsk mulighet å forholde seg til kunsten som noe samfunnsmessig unyttig. Ikke at kunsten skal være praktisk formålstjenlig i form av en direkte funksjon som skulle kunne måles, men den må ha en eller annen virkning. Han er, i begynnelsen av Estetisk teori, likevel ikke sikker på om den faktisk har det: ”Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere” (Adorno, 1998, s. 11). Fordi kunsten er autonom, kan den ikke berettiges i lys av noe annet enn seg selv – altså ikke i kraft av stat, kirke eller lignende. Hvis kunsten har rett til å eksistere, må det være fordi den har noe særegent å tilby oss som vi ikke kan få andre steder.

Ved å bli autonom er det ikke lenger sikkert at kunsten kan forholde seg til noe som helst utenfor seg selv. Den tilsynelatende friheten i å løsrive seg fra statens og

kirkens tvang, viser seg å kunne innebefatte en ufrihet. Hvis kunsten er rent etterlignende – som et speil holdt opp for verden – blir den utelukkende bekreftende, noe Adorno anser som en uutholdelig reduksjon av kunsten. Bekymringen er derfor at når kunsten befinner seg i denne autonome posisjonen vil den gjøre seg selv overflødig. For ved å fjerne seg fra samfunnet, fjerner den grunnlaget som den tidligere har stått på. Det innebærer at kunsten må berettige sin eksistens på egen hånd. Teorien kan verken forsvare eller begrave kunsten. Kunsten er autonom og må selv vise seg berettiget til å eksistere. Ikke en gang for alle, påpeker Adorno, men hver eneste gang.

Samtidig som kunsten henter sitt innhold fra samfunnet, er dens form kontrasterende, fordi den setter innholdet sammen på en ny og annerledes måte. Adorno snakker om estetisk form som sedimentært innhold. Man kan tenke seg linjer fra Ludwig Wittgenstein, som anså kunstverket som en mulighet for å se verden som et begrenset hele. Kunstverkets form kan altså vise oss verden slik at den blir overskuelig for oss. Kunstens fremste virkemiddel er fremmedgjøring. Ved å bruke velkjente forestillinger fra våre hverdagsliv og sette dem sammen på en uvanlig måte, gjør det oss bevisst på hvordan vi opplever verden. Kunsten, ved å vise oss hvordan verden ikke fremtrer for oss, viser oss samtidig hvordan den faktisk fremtrer for oss. Det er en slags motstridende egenskap som Adorno anser som essensiell i forståelse av kunst. Kunstverkene, når de er gode, viser oss verden slik den er, heller enn slik den fremtrer for oss gjennom rasjonalitens simplifisering: ”De uløste antagonistiske motsigelsene i realiteten, vender tilbake i kunstverkene som immanente formproblemer. Det er dette som definerer kunstens forhold til samfunnet, og ikke innslaget av gjenstandsmessige momenter” (Adorno, 1998, s. 19).

Det er i lys av denne dynamikken mellom form og innhold – mellom kunst og samfunn – at Adorno er kritisk til begrepet om kunst for kunstens egen skyld. Ved å lukke kunsten inne i et rom med seg selv, gjør denne retningen kunstens særegenhet til ett og alt i den. Hvis kunsten utelukkende eksisterer for sin egen del, er ikke de forutsetningene tilstede som kreves for dens overskridelse av sin egen autonomi, og dermed heller ikke det grunnlaget som trengs for å avgjøre dens kvalitet. Ikke at kunstens kvalitet kan bedømmes utelukkende gjennom dens suksess i å være selvoverskridende, men det er tydelig at dette er noe av det Adorno forventer av god kunst – at den kan vise oss noe om oss selv og den verden vi lever i. Heri ligger en del av Adornos kritikk av Kants krav om fullstendig interesseløshet for anerkjennelsen av det skjønne. For Adorno er ikke et rent velbehag ved det skjønne tilstrekkelig. Vi må kunne kreve noe mer av kunsten.

Kunst kan generelt vanskelig sies å ha en direkte politisk funksjon. En slik direkte og eksplisitt kobling mellom mål og middel, kan sies å være nettopp det som skiller kunst fra andre visuelle uttrykk – som reklame eller politisk propaganda. Slike uttrykk gir ikke rom for særlig tolkning, til det er budskapet alt for tydelig. Man kunne innvende at politiske propagandaplakater også blir stilt ut i gallerier som kunst, men det er vanligvis i ettertid, eller i en annen kultur enn den plakaten opprinnelig var ment for. Det er fullt mulig å betrakte slike plakater fra Sovjetunionen i dag, fordi de politiske lederne eller det politiske systemet disse reklamerte for ikke lenger eksisterer. Denne avstanden i tid og rom kan sette oss i en posisjon hvor vi kan betrakte deres form uten for stor forstyrrelse i henhold til deres innhold. Under en slik betraktningsmåte ville likevel ikke disse plakaten kunne sagt oss noe. Deri ligger også problemet med å betrakte slike uttrykk som kunst. Med deres innhold og mening klart for seg kan de kun si en ting, og med deres innhold glemt eller ignorert, kan de ikke si oss noe som helst. Slike uttrykk blir i en kunstkontekst redusert til ren politikk, eller til ren form, til det vi vil kalle design. Kunsten – kanskje særlig den moderne – er som regel fri i utgangspunktet og er ofte vag, selv om den forsøker å utøve eksplisitt kritikk mot en velkjent politisk hendelse. Dette ligger i den særegne betraktningsmåten som Kant og Adorno fordrer: Hvis formen er for enkel i at den er utvetydig, vil den ikke evne å stimulere innbildningskraften vår, og vil dermed fremstå som skuffende eller dårlig. Dette er et skille vi også trekker mellom det vi kaller kunst og det vi nøyer oss med å kalle pynt eller dekorasjon. Her er det altså et kvalitativt skille.

Dersom det var tilfellet at kunsten hadde en direkte politisk funksjon, så måtte vi målt et kunstverks suksess på samme måte som et firma i dag måler en reklame-kampanjes suksess etter hvor mange som kjøper produktet som en direkte følge av å ha sett reklamen. Hvis kunsten var i en slik situasjon, ville heller ikke dens autonomi være reell. Den ville da ha vært noe tilnærmet et verktøy for politisk gevinst – nok et middel for å nå et politisk mål, på linje med for eksempel lobbyvirksomhet. Kunstens natur, ifølge både Kant og Adorno, er nettopp at den ikke er

tilknyttet noe bestemt begrep, og da skulle den heller ikke kunne tjene et bestemt formål. Det er nettopp dette som er grunnlaget for kunstens autonomi. Den kan ikke knyttes direkte til andre aktiviteter eller gjenstander i verden. Den er, i en forstand, sin egen verden i verden. Men, det betyr likevel ikke at kunstverk ikke kan ha en påvirkningskraft. At mennesker gråter i møte med en fiktiv fremstilling i et teater, er jo blant annet årsaken til at Platon var så skeptisk til kunst. Hvis kunsten ikke hadde hatt noen påvirkningskraft eller funksjon overhodet, ville det være vanskelig å forstå Platons behov for å sensurere kunst i dialogen som utformer grunnlaget for hans tenkte idealstat. Det problematiske for Platon var ikke at kunsten hadde en tydelig funksjon – han godtok jo de kunstverkene som produserte



god moral i borgerne – men at den var så vanskelig å kontrollere. Ulike mennesker reagerer ulikt på samme kunstverk, noe som understreker at det abstrakte begrepet om interesseløshet og beskuelsen av en gjenstands formålstjenlighet uten begrep om dets formål, ikke er dekkende for vår reelle omgang med kunst. Det er kun begripelig som et ideal, for i praksis er det verken mulig for betrakteren eller andre å avgjøre hvilken innstilling eller tolkning som er den riktige. Heller ikke Kant motsier seg dette. Han nevner flere ganger at styringsregler i forhold til estetiske dommer om det skjønne er umulige, uten å forklutre smaksdommens renhet igjennom begrepsliggjøring.

I lys av at vi alle oppfatter kunstverk i alle fall alltid litt annerledes, blir det vanskelig å skulle avgjøre hva som er god kunst og hva som er dårlig. Hvis vi alle var enige, ville det vært innlysende hvilke som var gode og hvilke som ikke var det, men slik er det ikke. Hva som er grunnen til at vi er uenige er like vanskelig å avgjøre. Dermed blir det også umulig å avgjøre et kunstverks funksjon i henhold til dets suksess. En kunne finne på å måle en tragedies suksess etter hvor mange i salen som gråt under forestillingen, men få ville finne på å sette opp slike kriterier for kunsten. Med konseptkunst og lignende er det innlysende at et verk som stimulerer til refleksjon i intellektuell forstand, heller enn til følelser, også er et godt kunstverk. Et dårlig kunstverk, kan vi si, er et som ikke setter i gang noe som helst i betrakteren. Kunsten vil altså ha en eller annen form for funksjon, det kan sies å være det som avgjør

dens kvalitet. God kunst produserer en virkning i oss som betraktere – en virkning vi tar med oss ut av teatersalen eller galleriet. Kunstens politiske eller sosiale funksjon er valgene vi gjør og handlingene vi utfører som en indirekte følge av møtet med kunstverket. Funksjonen må gå omveien igjennom betrakteren.

Det er liten tvil om at dersom Kant har rett i at vi – når vi anerkjenner noe som skjønt – forholder oss fullstendig interesseløst og uten begrep, så er kunstens mulighet for en funksjon tilnærmet null. Dersom kunst kun stimulerer til en følelse som vi verken kan beskrive eller begrunne, så er kunsten autonom i den forstand at den er så distinkt annerledes fra alt annet at den kun kan begripes i forhold til seg selv. I teorien er dette i og for seg greit nok. Men, en fullstendig fordomsfri, begrepsløs og interesseløs betrakter høres, i praksis, umulig ut. Det vil forutsette et menneske som er i stand til å distansere seg fullstendig fra seg selv og verden, og som vil måtte ha så stor kontroll over tankene og følelsene sine at denne ikke ville la seg distrahere av noen assosiasjoner verket gav. Dette er slik vi kan forstå Kant, i lys av hans tanker om at det er subjektet som tar ”kontroll” over gjenstanden og distanserer seg fra alt annet enn dens rene form.

Som vi så er Adorno av en litt annen oppfatning. Han fordrer nødvendigheten av den interesseløse holdningen hos betrakteren fordi det vil holde subjektet åpent for kunstverkets innsikter. Et godt kunstverk er et som bærer på en sannhet som vi ikke evner å erkjenne på rasjonelt vis. Vi må forsøke å være fordomsfrie og interesseløse i møte med kunst, fordi det er den eneste måten vi kan se forbi det rasjonelle og få innsikt i noe naturlig på. Den interesseløse betraktningsmåten sikrer at vi holder oss åpne for hva verket kan vise oss. For Adorno, i motsetning til Kant, er det

objektet som skal være det styrende – ikke som undertrykkende, men som overskridende – hvis vi lar det. Derav fordringen om den interesseløse betraktningsmåten.

En politisk funksjon kan derfor ikke legge føringer for forståelsen av et kunstverk. Vi kan ikke bedømme et kunstverk som godt basert på dets suksess, fordi – i det at kunsten kun viser oss noe, aldri forteller – en slik suksess aldri vil kunne måles på noen som helst måte. Det er dette som kan sies å konstituere kunstens autonomi i Adornos forstand, og det er dette med den interesseløse betrakteren, slik Adorno bruker det, som synliggjør at kunstens autonomi faktisk er en grunnleggende forutsetning for dens indirekte politiske funksjon. Kunsten har en politisk funksjon, men denne kan ikke måles, fordi et godt kunstverk vil ha flere virkninger på forskjellige betraktere. At vold i kunst fører til vold i virkeligheten kan undersøkes, men man kan aldri få sikkerhet i om hvorvidt kunsten kan holdes direkte ansvarlig. Det vil sannsynligvis være flere og komplekse årsaker bak enhver voldshandling; det kan ikke reduseres til påvirkningskraften av et kunstverk, selv om det selvsagt kan sies å ha en utløsende virkning. Et kunstverks politiske funksjon vil derfor alltid være indirekte, fordi en god handling utført av en person som bruker tid på kunst, aldri vil kunne spores direkte til en gitt moral eller handling i et spesielt verk. Funksjonen viser seg i å appellere til noe mer generelt i betrakterne, nemlig deres indre moral. Det er ingen direkte linje mellom kunst og samfunn, men der er like fullt en kobling, og den går via våre menneskelige verdier. Denne koblingen er unik i form av at den ikke er underlagt vår rasjonalitet eller erkjennelse av verden for øvrig. Kunsten er formidler av et budskap som ikke lar seg begrepsmessig formidle. Her finner vi kunstens selvberettigelse: Den viser oss det vi ellers overser, og den minner oss om vår humanitet i en verden hvor rasjonaliteten er blitt dominerende.

Adorno, Th.W. 1998, *Estetiske teori*. Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo.

Carroll, N. 1999, *Philosophy of Art, a Contemporary Introduction*, Routledge, New York.

Cooper, D. 1992, *A Companion to Aesthetics*, Blackwell Publishing Ltd, USA.

Hammer, E. 2006, *Adorno & the Political*, Routledge.

Linneberg, A. 1999, *Røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*, Gyldendal Norsk Forlag ASA, Oslo.

Kant, I. 1995, *Kritikk av dommekraften*, Pax Forlag, Oslo.

SPENNINGSFYLT SAMEKSISTENS MELLOM FORM OG INNHOLD

Et essay om Susan Sontag og anti-hermeneutikk

Av Heidi Bale Amundsen

I 1964 skrev den amerikanske kulturkritikeren Susan Sontag det innflytelsesrike essayet ”Mot fortolkningen”, der hun gir en kraftig kritikk av den moderne vestlige tenkningen om kunst (Sontag, 1991, s. 35-41). Slik Sontag forstår det, preges denne av en fortolkende tilnærming, av en idé om at kunsten kan oversettes til entydig mening. Denne innholdsorienterte måten å nærme seg kunsten på baserer seg på et konstruert skille mellom form og innhold, der sistnevnte betraktes som primær, og formen som bare av komplementær verdi. Man kan ikke adskille kunstens form og innhold, og behandle disse aspektene hver for seg. Likevel opplever hun at disse to størrelsene fungerer i en binær opposisjon i den moderne vestlige kunstpraksis. Mens innholdet betraktes som synonymt med verket selv, tilkjennes ikke formen egenverdi, men oppleves som medium for et mer essensielt innhold. Samfunnet generelt preges av en tilsvarende oppvurdering av det åndelige og bestandige på bekostning av det foranderlige og materielle, og denne betydningsfokuseringen er så innarbeidet i oss at vi opplever en regelbundet fortolkningspraksis som den naturlige måten å nærme oss kunsten på (Sontag, 1991, s. 36). Uten å ta hensyn til verken fortolkningens historisitet eller kunstens sansbare egenskaper, mener Sontag at vi søker romaner, gallerier eller teatre for forståelse av verkene som organiske helheter, og ikke for den sanselige opplevelsens skyld.¹

For å rette opp denne ubalansen mellom form og innhold, oppfordrer Sontag oss til å sette formen i fokus: ”Utfordringen ligger i å skyve innholdet litt i bakgrunnen slik at vi i det hele tatt klarer å se verket” (Sontag, 1991, s. 41). På denne måten oppfordrer hun til en fremgangsmåte som strider mot hennes egen påstand om at form og

innhold *ikke* kan adskilles. Ved å reversere hierarkiet innhold/form opprettholder hun det ”skillet mellom form og innhold som i siste instans er en illusjon” (Sontag, 1991, s. 40). Dermed gjør Sontag selv den feilen hun kritiserer andre for å gjøre, men med motsatt fortegn. Denne inkonsistensen kan komme av Sontags polemiske hensikt med essayet. Jeg forstår ”Mot fortolkningen” som et engasjert forsvar for en bestemt type kunst, nemlig den modernistiske litteraturen, og den modernistiske og tidlig postmodernistiske billedkunsten og filmen. Dette er den kunsten som mer enn noen vektlegger den estetiske utformingen, og Sontag henter alle sine eksempler fra denne kategorien. Av den grunn lar Sontag de polemiske grepene få prioritet, og i flere tilfeller lar hun dette gå på bekostning av en sammenhengende teoretisk argumentasjon. Likevel er det et poeng hvordan Sontags paradoksale standpunkt – som motstander av skillet mellom form og innhold/sansning og tenkning, men forkjemper for formens prioritet – vitner om hvor problematisk spørsmålet om relasjonen mellom kunstens form og innhold er. Av den grunn finner jeg det interessant å se hvordan kunsten selv behandler denne relasjonen, og jeg mener Matthew Barneys *Cremaster Cycle* (1994-2002) er særlig egnet for en slik diskusjon. Kritikernes mottakelse av verket da det i 2003 ble utstilt ved Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst i Oslo kretset nettopp rundt måten verket involverer både betrakterens sanseapparat og kognitive funksjoner.² I det følgende vil jeg først gå nærmere inn på problematiske punkter ved Sontags argumentasjon, før jeg i siste del av artikkelen vil drøfte hennes standpunkter og deres relevans utifra *Cremaster*-syklusen.

Tidlig i essayet lanserer Sontag Platon og Aristoteles som erkeskurkene bak den innholdsorienterte tilnærmingen til kunst. Bakgrunnen for dette er deres idé om kunsten som mimesis: "Den tidligste kunstteori, som vi finner hos de greske filosofer, fremstiller kunsten som mimesis, imitasjon av virkeligheten" (Sontag, 1991, s. 35). Slik Sontag ser det, er tanken om kunst som representasjon av et innhold basert på den antikke ideen om kunst som avbildning. Jeg mener dette er en forenkende fremstilling av Platon og Aristoteles, og vil derfor rette en innvending mot hennes historiefremstilling. Som Sontag sier: "Fortolkning må selv evalueres, ut fra et historisk perspektiv på den menneskelige bevissthet" (Sontag, 1991, s. 38). Denne oppfordringen vil jeg i det følgende vende mot hennes egen tekst.

I sine *Dialoger* fremstiller Platon vår verden som en etterligning av den transcendentale idéverdenen, som representerer det sanne og virkelige, mens kunsten er en etterligning av denne sansbare verdenen igjen. Som Sontag påpeker benytter Platon en rekke muligheter til å poengtere hvordan kunsten (*technê*) derfor befinner seg på to trinns avstand fra virkeligheten, og har liten verdi i seg selv (Platon, 2003, 21). Det hun derimot ikke tar hensyn til, er at Platon selv benytter en litterær form, nemlig dialogen. Dette er et paradoks i hans forfatterskap, som vitner om et mer ambivalent kunstsyn enn det Sontag gjengir. I mine øyne rammes Sontag her av sin egen kritikk av fortolkningen, idet hun kun tar hensyn til det innholdsmessige aspektet ved Platons forfatterskap.

Også Aristoteles forstås i "Mot fortolkningen" som insisterende på kunsten som etterlignende – i beste fall som representasjon med terapeutisk virkning. Her underlegger Sontag igjen historien et forenkende grep, ved å utelate viktige poenger fra *Poetikken*. For Aristoteles rommer nemlig ikke mimesis bare avbildning, men også et skapende moment (Pappas, 2003, 21). Han definerer tragedien som "mimesis av menneskelige handlinger", og tenker seg at den fremstiller den universelle menneskenaturen, og ikke singulære handlinger. Til dette kreves psykologisk innsikt fra dramatikerens side (*phronêsis*) siden det blir opp til ham å gjengi hvordan mennesket sannsynligvis ville handlet i ulike situasjoner. Slik underlegger Aristoteles tragedien en årsak-virkning logikk, og etablerer plot- og erkjennelsesstruktur som to sider av samme sak. Med andre ord opererer heller ikke han med et reduktivt skille mellom form og innhold, slik Sontag hevder at han gjør. Mitt poeng her er hvordan Sontag gjør vold på Platons og Aristoteles' mimesisforståelser for å underbygge sin egen argumentasjon.

Et annet interessant poeng i forhold til "Mot fortolk-

ningen" er hvordan den vitner om en tro på at en umiddelbar tilgang til kunstverket er mulig. Dette innebærer en oppfatning av at man kan ha en før-språklig opplevelse av verket i seg selv, og derav en form for objektivitet: "Det som er det viktige i *Marienbad* er den uoversettelige, rene og umiddelbare følelsen av nærhet i bildene og dens strenge, om enn smale, løsninger på noen av formproblemene innen film" (Sontag, 1991, s. 39). Det er snakk om en sansende kunstopplevelse, der verket fremstår i seg selv, og ikke i relasjon til noe utenfor seg selv. Jeg finner det vanskelig å si meg enig i en slik påstand, for jeg mener at all opplevelse er relasjonell, det vil si at den betinges av en rekke utenforliggende faktorer. Dette kan dreie seg om mer eller mindre materiell kontekst eller gjelde forventninger basert på eksempelvis tidligere kunsterfaringer. På denne måten mener jeg at sansning og forståelse ikke kan løsrives fra hverandre, men at de nødvendigvis inngår i og påvirker hverandre. Et annet problem er hvordan Sontag tenker seg at denne "umiddelbare" kunstopplevelsen likevel skal kunne formidles språklig. "Det som trengs er et formens vokabular – og da et deskriptivt heller enn et preskriptivt vokabular. [...] Transparens er den mest verdifulle, frigjørende egenskapen kunsten – og kritikken, kan ha i dag. Transparens gir oss en innlysende opplevelse av saken i seg selv, ting blir det de foregir å være" (Sontag, 1991, s. 41). Slik poengterer Sontag viktigheten av en kritikk som gir oss en dyptpøyende beskrivelse av verkets umiddelbare tilsynekomst (Sontag, 1991, s. 41). Dette vitner om en pre-dekonstruktiv tro på samsvar mellom språket og verden, som i og med førstnevntes grunnleggende mangetydighet ikke er mulig. Sontag tar ikke høyde for språkets differensskvalitet, og ser ut til å tenke seg at vi har makt til å formidle det vi føler og tenker på en presis måte.³

Kritikken av symbolsk kunst er gjennomgående i "Mot fortolkningen". Sontag mener at den oppfordrer til en fortolkning som søker kunstverket utenfor det fysiske objektet selv. "I gode filmer finnes det alltid en umiddelbarhet som forløser oss fra fortolkningskløen. Mange av de gamle Hollywoodfilmene, som Cukors, Walsh', Hawks' og utallige andre, har denne frigjørende anti-symbolske kvalitet [...]", skriver Sontag (1991, s. 40). Hennes forsvar for en anti-symbolsk kunst tilsvarer de russiske formalistenes utfall mot symbolismen, om lag 40 år tidligere, men til forskjell fra Sontag opererte ikke disse med et absolutt skille mellom form og innhold. Slik blir "Mot fortolkningen" en forenkende gjentakelse av deres grep.⁴ Trass i Sontags motstand mot symbolsk kunst trekker hun frem Rainer Maria Rilke som eksempel på en virkelig god forfatter som dessverre har "blitt grundig inntullet og fanget

i fortolkningene” (Sontag, 1991, s. 38). Her mener jeg at hun er inkonsekvent i forhold til hva hun skriver om film. Rilke er nemlig kjent for sitt suggestive symbolspråk, og man kan vel heller ikke påstå at de modernistiske forfattere hun nevner i samme åndedrag,⁵ tar fullstendig avstand fra enhver bruk av symboler.

Hva kan så være grunnen til at Sontag ser seg kallet til å forsvare en slik etablert kanon av modernistiske kunstnere? Allerede før 1964 var denne kunsttypen både forsvart og løftet frem av en rekke teoretikere, kanskje mest markant av filosofen Theodor W. Adorno. En grunn til at Sontag opplevde at denne kunsttypen krevde et forsvar kan være konseptkunsten, som etablerte seg på den tiden da hun skrev artikkelen. Den konseptuelle kunsten representerer en ny kunstforståelse, der det ikke er snakk om et fysisk kunstobjekt, men om et verk som består i de ideer og tanker som fremkalles i publikummeren. Det dreier seg altså om en kunst som tilsynelatende er rent innhold, og som slik strider mot Sontags syn på kunsten som en helhet av form og innhold. Så kan man likevel spørre seg om det faktisk er snakk om en kunst uten form, eller om man kunne ha utvidet Sontags formbegrep til også å inkludere forståelsens struktur.

Jeg har påpekt hvordan Sontag behandler de ulike kunstformene hver for seg, og mot slutten av artikkelen fremhever hun også filmen som kunstform, og gir denne prioritet (Sontag, 1991, s. 40). Det kan diskuteres om et slikt konsekvent skille lar seg gjennomføre, og om én kunstform kan gis prioritet over en annen på denne måten. Jeg oppfatter dette synet som et resultat av nettopp den fortolkende tilnærmingen Sontag selv er så negativ til. Kanskje er nettopp bruken av sjangerbegrepene en av de mest hemmende måtene man kan forholde seg til kunst, nettopp fordi den ikke gir rom for grensetilfeller – snarere leder den oss inn i en illusjon om kunsten som forståelig og regelbundet. Jeg stiller meg tvilende til slik kategorisering, for gjennom historien har det gang på gang vist seg at grensene mellom de ulike kunstuttrykkene er uklare. Et åpenbart eksempel på dette er operaen, der musikk og teater inngår i en syntese.

Et eksempel på et kunstverk som overskrider de enkle sjangerkategoriene er Matthew Barneys *The Cremaster Cycle*. Tittelen viser ikke til ett spesifikt kunstobjekt, men til en helhet av fotografier, tegninger, filmer og skulpturer som sammen spenner opp et komplekst mytologisk univers. Som helhet gir syklusen inntrykk av å være et eventyr uten begynnelse eller slutt, og et dekorativt visuelt mangfold danner bakteppe for denne kunstige verdenen som uavlatelig slynger ut referanser til ulike aspekter ved vår

verden, blant annet til religion, populærkultur og kunst. *The Cremaster Cycle* stilles ut i galleri- eller museumskontekster, og fremmer slik et åpenbart krav om å benevnes som ”kunst”. I og med sin sammensatte karakter gjør verket likevel motstand mot å underordnes de tradisjonelle sjangerkategoriene Sontag benytter, og som etablerer et klart skille mellom kunstformene. Snarere fremstår verket som en installasjon – en kombinasjon av ulike kunstneriske uttrykk – og ved å virke i gråsonene mellom sjangrene gjør verket krav på å omtales gjennom et ikke-konvensjonelt begrepsapparat. Som installasjon bryter syklusen med våre forventninger og unndrar seg regelbundet fortolkning.

I Roland Barthes’ ”Tekstteori” er det et poeng nettopp hvordan skillet mellom sjangrene er knyttet til erfaringen av kunst som et enkelt kodet ”budskap”, og den objektorienterte kunstforståelsen som baserer seg på ideen om et umiddelbart tilgjengelig ”kunstverket i seg selv” (Barthes, 1991, s. 81-82). Troen på en slik direkte tilgang til kunstverket som materiell størrelse preger som sagt ”Mot fortolkningen”, men Barneys syklus avslører denne ideen om en før-språklig tilgang til verket som en utopi. Fordi verket stilles ut i et galleri, møter publikum det med en forhåndsoppfatning om å forholde seg til et kunstverk. Videre springer opplevelsen av det ut av relasjonen mellom det singulære verket og våre tidligere kunsterfaringer. Dette umuliggjør den nullpunktsopplevelsen Sontag søker, for tidligere kunstopplevelser vil fjerne oss fra det nærværende objektet. Innsikten i opplevelsens relasjonelle karakter markerer en overgang fra Sontags objektorienterte kunstforståelse til en leser/betrakterorientert kunstforståelse. Den poststrukturalistiske teorien fra 1970- og 80-tallet introduserte relasjonen mellom betrakter og verk, en tanke blant andre Barthes representerer:

Teksten er produktivitet. Det vil ikke si at den er produktet av et arbeid (slik både fortellerteknikk og stilbeherskelse kunne kreve), men selve scenen for en produksjon der tekstprodusenten og leseren møtes: Teksten ”arbeider”, uansett når eller fra hvilken side man gir seg i kast med den; selv som skrevet (fastlagt) slutter den ikke å arbeide, å holde i gang en produksjonsprosess. (Barthes, 1991, s. 75)

60-tallets konseptkunst forholder seg til en tilsvarende kunstforståelse, og dette kan være en grunn til at Sontag opplevde den som så problematisk. I forhold til en modernistisk kanon er derimot hennes objektfokuserte tilnærming langt bedre egnet.

Jeg mener det er en affinitet mellom Barneys kunstneriske prosjekt og Sontags forsvar for kunstens estetiske dimensjoner i måten begge oppfordrer til å sanse det faktiske tilstedeværende kunstobjektet – til å ”se mer, høre mer og å føle mer,” som Sontag skriver (Sontag, 1991, s. 41). *Cremaster*-syklusen appellerer til en slik kunstkritikk ved å fremvise seg selv som konkret tilsynekomst. Enkeltdelene preges av et grelt og unaturlig lys, som understrekes av et tilsvarende overlys i gallerirommet som helhet. Gjennom en rekke grep, som fremstillingen av en knust munn eller av to brannskadete kropp, oppfordrer verket til at publikum skal ta i bruk sitt eget sanseapparat, idet disse bildene fremkaller en uunngåelig følelse av ubehag. Men mens Sontag oppfordrer til en kunst ”med en framtoning som er så enhetlig (uten forstyrrende elementer), dynamisk og med så klar adresse, at verket kan være...akkurat det det er” (Sontag, 1991, s. 40), legger *The Cremaster Cycle* for dagen et nett av assosiasjonsskapende elementer som ikke kan unngå å pirre fortolkningslysten. Eksempler er verkets geografiske tilknytning til kunstnerens eget liv, allusjonene til den amerikanske Hollywood-kulturen, eller syklusens oppbygging rundt ulike kunstneriske og arkitektoniske perioder. Fortolkningen kommer litt på vei, før den bryter sammen i et mangfold av sprikende meninger og hentydninger, og unndrar seg enhver organisk helhetsforståelse. Slik følger ikke Barney den strategien Sontag legger opp til, for den utstrakte bruken av symboler bryter med hennes overbevisning. Likevel kan man spørre seg om ikke dette kunstverket, nettopp i kraft av sine symbolske elementer, fremviser det hun etterspør på en bedre måte enn det en enhetlig, anti-symbolsk kunst kan gjøre – nemlig å ivareta kunstens ”foruroligende aspekt”, som jeg forstår som nettopp denne evnen til å overskride vår

fornuft (Sontag, 1991, s. 38). Med Sontag kan man si at også kunstneren forsøker å snu det tradisjonelle hierarkiet mellom form og innhold på hodet, slik at den sansbare formen gis prioritet, uten av den grunn å motsette seg ideen om et kunstens innhold. Uten å forkaste fortolkningen gjøres det eksplisitt hvordan denne på et visst punkt vil stoppe opp, og hvordan sansningen dermed må ta over. Kanskje kan man si at Barneys verk paradoksalt nok kan betraktes både som representant for en konseptuell kunst, som Sontag indirekte kritiserer, og for en estetisk og formorientert kunst, som hun favoriserer.

Tilsynelatende bekrefter altså *The Cremaster Cycle* Susan Sontags idé om at sansningen kan gis prioritet, men spørsmålet er om dette ”bruddet” med fortolkningen faktisk fungerer. Jeg har vist hvordan Barneys verk langt på vei følger Sontags anvisning, men man kan innvende at jeg nettopp på denne måten underordner verket en helhet – som metakunstverk. Jeg mener imidlertid at det her ikke er snakk om en reduserende helhetsforståelse, men om en opplevelse av verket som *montasje*. Som ikke-organisk helhet tillater montasjen de sammenstilte elementene å være nettopp tilfeldig sammenstilte elementer, og verket underordnes ikke et unaturlig hierarki. På ett nivå insisterer altså *Cremaster*-syklusen på meningssammenbrudd, mens det på et annet etableres en forståelse som undergraver en eventuell formprioriterende intensjon. I og med Sontags insistering på formens prioritet begår hun den samme feilen som hun kritiserer den innholdsorienterte kunstkritikken for å gjøre, nemlig å skape et unaturlig skille mellom form og innhold. Likevel mener jeg at kunstverkene selv, som Matthew Barneys’ verk var eksempel på, motsetter seg en slik hierarkisering ved å fremvise hvordan form og innhold er vevet inn i hverandre.

1 Fordi fortolkning er å gjøre sammenligninger og å trekke paralleller, vil vår forståelse nødvendigvis være relativ til den tiden fortolkeren lever i. Fordi kulturen ikke er statisk vil våre referansepunkter være i stadig endring, og fortolkningen med dem. Det er dette jeg sikter til med begrepet ”fortolkningens historisitet”.

2 Et eksempel er Astrup Fearnelys informasjonsmaterieell fra utstillingen 13.09.-16.11.2003, et annet er Kristin Gjesdals anmeldelse. Se: Gjesdal 2003.

3 Med ”språkets differensskvalitet” tenker jeg på dekonstruksjonistenes innsikt om at språket, siden det er basert på forskjell, alltid utsetter meningen gjennom spatiale og temporale forskyvninger. Se for eksempel Derrida (1984, s. 278-293).

4 Sjklovskij var en sentral skikkelse innenfor den russiske formalismen, og hans ”Kunsten som grep” fremviser en tro på en estetisk opplevelse der forståelsen foregripes av en tilstand der sansningen har prioritet. Som Sontag forstår også han kunstverket som et fysisk objekt. Se: Sjklovskij (2003, s. 13-28).

5 ”Proust, Joyce, Faulkner, [...], Lawrence, Gide...” (Sontag, 1991, s. 38).

- Barthes, R., 2003, oversatt av Gundersen, K. "Tekstteori", i Kittang, A. Linneberg, A. Melberg A. og Skei H. H. (red.), *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Derrida, J., 1984, oversatt av Bass, A. "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences" i *Writing and Difference*, University of Chicago Press, London.
- Gjesdal, K., 2003, "Postromantiske mytologier", <kunstkritikk.no>, 07.11.06.
- Pappas, N., 2003, "Aristotle" i Gaut, B. og McIver Lopes, D. (red.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London, s. 15-26.
- Platon, 1954, "Staten, 10. bok" i Ræder, H. (red.) *Platons skrifter, bind 5*, Det Lille Forlag, København.
- Sjkløvsj, V. B., 2003, oversatt av Fasting, S. "Kunsten som grep", i Kittang, A. Linneberg, A. Melberg A. og Skei H. H. (red.), *Moderne litteraturteori – en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Sontag, S., 1991, oversatt av Hansen, O. M. "Mot fortolkningen" (1964) i *Arr* 1/1991.
-



FORSØK PÅ EN UREN ESTETIKK

Om Witold Gombrowicz' dagbøker

Av Håkon Øvreås

Witold Gombrowicz (1904-1969) var en polsk forfatter, kjent for sine romaner og skuespill. Mest kjent er han nok for romanene *Ferdydurke*, *Forførelsen* og *Kosmos*, men en av de viktigste delene i forfatterskapet er likevel dagbøkene. Disse skrev han hovedsakelig i sin eksiltilværelse i Argentina, og gjennom publikasjonen av dagbøkene i det polske emigranttidsskriftet *Kultura* gjorde han seg kjent for et europeisk publikum. I dagbøkene kommer Gombrowicz med kraftig kritikk og sleivspark til nær hele det samtidige europeiske kulturliv, samtidig som han skriver om alt fra kafébesøk til kjøp av sko. Vi finner også i dagbøkene en krass kritikk av andre kunstnere. Gjennom denne kritikken finner vi de tankene om kunst som jeg her har valgt å kalle en uren estetikk. Selv om Gombrowicz er en betydelig forfatter, er det som tenker jeg her skal lese ham. Det er kanskje vågalt å skulle behandle ham slik, for selv om mange av hans tanker har klare sammenligningstrekk med eksistensialistiske filosofer som Gabriel Marcel og Martin Buber, framstår ikke Witold Gombrowicz som noen systematisk tenker. Han hadde heller ingen ønsker om å være det, snarere tvert imot. Når jeg her likevel leser ham som tenker, er det begrunnet hans bruk av et begrep som er gjennomgående i hele hans forfatterskap. På sjeldent konsekvent vis dreier både de skjønnlitterære tekstene og dagbøkene seg omkring hans begrep om form.

Form bruker Gombrowicz for å forklare det som oppstår mellom mennesker. Det er således et begrep om det dialogiske, men i en bredere og mer grunnleggende betydning enn vi vanligvis tillegger dialog. Menneskets forhold til form er tosidig. Form er nødvendig for at mennesker overhodet skal kunne kommunisere. Menneskene må ta i bruk form i all slags samhandling, så mennesket er derfor skaper av form. Samtidig virker formen tilbake på

oss. For Gombrowicz finnes det ikke noen essens eller innhold bakenfor den formen som skapes i øyeblikket. Jeget er kun avgrenset av det mellommenneskelige. Mennesket blir derfor for Gombrowicz en evig skuespiller: "att vara människa är att 'bete sig' som en människa utan att vara det på djupet" (Gombrowicz, 2004, s. 365). Form er således det høyeste idealet for menneskene, og kan godt betraktes som en slags guddommelig fullbyrdelse, hvis man da har i bakhodet at det i Gombrowicz' verden ikke finnes en Gud. Han legger vekt på at form ikke må reduseres til formende konvensjoner i omgivelsene, eller at de er produkt av sin samfunnsklasse. Det Gombrowicz vil påvise er hvordan tilfeldige og umiddelbare møter mellom enkeltmennesker er opphavet til form. Det vil også være for enkelt å oversette form med språk eller struktur, for da mister begrepet den aktive og dynamiske dimensjonen som Gombrowicz vil ha frem. Hver gang mennesker møtes, påvirker de hverandre gjensidig i måter å være, snakke og handle på. Form er heller ment som et uttrykk for en fullendelse som bare kan skapes i omgang med andre enkeltindivider.

Et viktig poeng for Gombrowicz er at formen alltid vil være utilstrekkelig for mennesket. "Verkligheten är ingenting som låter sig helt och fullt inneslutas i form" (2004, s. 151), skriver han. Mennesket har derfor et ambivalent forhold til formen. I oss er det en uløselig tvist mellom to grunnleggende bestrebelser: En som vil ha form, og en som skyr alt som er fullendt. "Så är menskligheten funtad att den ständigt måsta definera sig själv och ständigt försöker komma undan sina egna definitioner" (2004, s. 150f). Gombrowicz kaller derfor mennesket et blandingsvesen. Alle våre filosofiske eller etiske diskusjoner utspiller seg på bakgrunn av en utflytende egenskap i

oss, en halvform ”som är varken mörker eller klarhet utan just en blanding av allt, ferment, oordning, orenhet och slump” (2004, s. 151). Ikke bare peker Gombrowicz på at mennesket i sitt indre er et blandingsvesen, men at dette nettopp er en bestrebelse. Når han knytter begrepene modenhet og umodenhet til form, skriver han at mennesket er ”förälskad i omognaden” (2004, s. 367). Med dette menes det at mennesket, når det møter umodenhet, har et behov for å fullføre og gjøre det umodne modent. Det mellommenneskelige får skapende kraft for mennesket nettopp på grunnlag av den dynamikken som oppstår mellom umodenhet og modenhet.

Siden mennesket er et blandingsvesen vil alltid formen virke mer komplett og høyere enn mennesket. Fordi mennesket bare kan utrykke seg i det som er ordnet, gjennom form, vil det umodne i mennesket bli skjøvet til side og forties. Derfor vil enhver form også virke kompromitterende på mennesket: ”formen förnedrar oss” (2004, s. 365). Dette poenget generaliserer Gombrowicz til å være en kritikk av hele den europeiske kulturarv. Vår kultur har oppstått på grunn av en fortieelse av denne umodenheten. Kulturarven vokser over hodet på oss og tvinger oss derfor til å være underlegne:

Innerst inne kan vi inte vara på nivå med vår kultur – det är ett förhållande som ingen hittills har uppmärksammat som sig bör och som ändå anger tonen i vårt ”kulturliv”. På djupet är vi evinnerliga snorvalpar (2004, s. 365-366).

Ethvert system av ideer vil sette mennesket i dårlig lys. Gjennom dagbøkene førte Gombrowicz derfor en utrettelig kamp mot de store systemene som omgav ham: eksistensialismen, katolisismen, marxismen og senere også strukturalismen. Det er ikke et utelukkende negativt forhold han har til systemene. Tvert om kjenner han seg igjen i alle, men ethvert system er ufullkomment, og mot disse systemene er det alltid han selv som et blandingsvesen, som er ankepunktet. Jeg har kanskje mest sansen for hans forklaring på hvorfor eksistensialismen ikke klarte å forføre ham. Etter å ha prøvd seg på det autentiske livet som eksistensialismen gjør fordring på, gir han opp:

Det går inte. Det är en omöjlighet att möta alla krav från *das Dasein* och samtidigt dricka kaffe med giffar¹ klokkan fem. Att frukta intigheten, men vara mera rädd för tandläkaren. Att vara ett medvetande som går i byxor och talar i telefon. Att vara en ansvarsfullhet som gör ärend på stan. Att bära det betydsedigra va-

rats börda, att ge värden en mening, och spendera sina sista tio pesos (2004, s. 290).

Det betyr ikke at vi skal unngå den mellommenneskelige formen, eller at vi skal slutte å lese filosofiske systemer. Poenget er å ikke la seg fange – å kunne fortsette forbi definisjonene. Mennesket kan ikke være et autentisk vesen, og kan følgelig ikke stole på seg selv. Hans krav til menneskene er ”att hon inte skal låta sig fördummas av sine egne kloka ord” (2004, s. 56). Gombrowicz’ prosjekt blir å vise fram betingelsene bak enhver form, og gjennom dagbøkene driver han derfor et bevissthetsprosjekt. En kan kanskje dra kjensel på Nietzsches krav om å vise fram sin dårskap ”för att få behålla glädjen över vår visdom!” (Nietzsche, 1987, s. 115), men de to skiller seg ad ved at Gombrowicz ikke tror på sin egen visdom. Det eneste mennesket kan gjøre er å teste seg selv, gjennom bevisst å skape ulik form. Hans prosjekt er å skape en ”skarpest möjliga medvetande om just de beroenden som formar oss” (Gombrowicz, 2004, s. 306).

Dagboken som sjanger blir et perfekt utgangspunkt for Gombrowicz når han skal unngå de endelige definisjonene av seg selv og hele tiden fortsette. Dagboksjangeren er i prinsippet et aldri avsluttende prosjekt og gir rom for stadig revidering av tidligere formuleringer. Problemet oppstår når han fordrer å vise fram sine mindre fordelaktige sider, eller sin umodenhet. Det er et paradoksalt prosjekt, siden formen per definisjon skyver bort og fortier det umodne, men et nærmere blikk på dagboken viser hvordan han løser dette, og kan samtidig virke forklarende på hva han mener med umodenhet.

Gjennom nesten hele dagboken anvender Gombrowicz kun ukedager og årstall som tidsbestemte referanser. Noen få ganger daterer han mer nøyaktig, mens han andre ganger fjerner alt som har med referanse å gjøre. På disse stedene står tekstene bare med blanklinjer som skille. Han skriver heller ikke på hver ukedag, så den eneste indikasjon vi har på tempoet er romertallene som angir hvor mange deler som ble skrevet i hvert år. Referansen til virkeligheten er derfor svak. Likevel er det en referanse der. Gjennom å dempe det som gir entydig referanse skaper han seg en større frihet til å utforske måter å skrive om virkeligheten på. Virkelighetsreferansen utfordres også på andre måter. I året 1958 for eksempel, får dagboken en ny instans. Her legger Gombrowicz inn et *kommentatorspor*, der han forteller om seg selv og om skrivingen av dagboken i tredje person. Typografisk skiller dette seg ut ved at det står i anførselstegn og kursiv.² Et annet særskilt moment er hvordan det på visse steder i dagboken opp-

står hva jeg vil kalle en *dagbok i dagboken*. I 1954 kommer noen tekster under overskriften "Lantlig Dagbok" (2004, s. 169). Denne delen skilles også ut typografisk ved bruk av kursiv. Temaet for dagboken i dagboken er dessuten annerledes enn den øvrige dagboken. Forfatteren er hele tiden plaget av de varme omgivelsene og fluene som surrer rundt ham, og det skjer merkelige ting med en gutt som heter Sergio. Sergio svever over bakken, han tenner på en gardin istedenfor en sigarett, og han forbløffer alle ved å komme to ganger inn i matsalen, for å nevne noe. Gombrowicz forsøker å forklare de merkelige hendelsene, men forklaringen blir enda mer uforståelig: "*han gikk inifrån så att säga, ja det var som om han gikk in inifrån, vilket gjorde att han sedan igen kunde gå in inifrån och först inifrån gå ut...*" (2004, s. 171). Hendelsene i den landleige dagboken har noe irreelt ved seg, noe som bortforklares med varmen. Også senere møter vi på et tilfelle av en slik *dagbok i dagboken* under overskriften "Dagboksanteckningar Rio Paraná" (2004, s. 312). Denne

er preget av at han er på båtturen, hvor til og med ukedagene forsvinner. De benevnes bare som "Nästa dag" (2004, s. 317). På lignende måte som varmen påvirket ham i den landleige dagboken til å se merkelige ting, preger båtturen han på en slik måte at alt han opplever er knyttet til det å flyte.

Det fantastiske innholdet og bruken av litterære virkemidler gir dagbøkene preg av å være fiksjon. Han betoner også en slik fiksjonalisering når han skriver at han vil "göra Gombrowicz till en gestalt – som Hamlet, eller Don Quijote" (2004, s. 182). Men dagboksjangeren setter som en forutsetning at innholdet refererer til virkeligheten, så det er som om han prøver seg selv ut ved å viske ut grensen mellom fiksjon og virkelighet og på denne måten utfordre formen. Han skaper en *uren* sjanger. Et kjennetegn ved denne urene sjangeren er at leseren blir usikker på hva Gombrowicz mener. Dette blir overveldende når han beskriver episoder hvor han selv føler seg tåpelig. For, i tråd med sitt bevissthetsprosjekt, legger Gombrowicz vekt på at han også må kunne gjenfortelle slike dager, men her blir språket fragmentert og på visse steder totalt uforståelig. Den urene sjangeren skaper han i analogi til den halvformen som Gombrowicz vet at han er. Han forsøker på denne måten å vise fram de menneskelige betingelsene bak formen, en tanke som også lar seg overføre til Gombrowicz' kunstsyn.



Soprene vi må følge, hvis vi skal lese fram Gombrowicz' estetikk, er å finne i hans angrep på malerkunsten og den rene poesien, samt hans kritikk av det totaliserende kunstsyn gjennom henholdsvis den aristokratiske og den proletære tradisjonen. Gjennomgående er det to temaer som går igjen, og som overlapper hverandre. På den ene siden angriper han resepsjonen av kunst. Billedkunsten sammenlignes for eksempel med sigaretter: De har en verdi som er skapt ut av vanen. Nettopp dette vanemessige ved blikket på kunst er et viktig poeng, for i dette ligger implikasjoner for troen på at en interesseløs betraktning av maleriet er mulig:

I själva verket är det så att en hand tar dig om nacken, släpar fram dig till tavlan och tvinger ner dig på knä – en vilja som är stärkare än din befaller dig att anstränga dig för att uppamma de rätta känslorna (2004, s. 49).

Denne hånden er en kollektiv vilje som antar den mellommenneskelige formen, og som gjennom sitt imperativ tvinger fram oppmerksomheten. Forskjellen på å beundre og på å anstrenge seg for å beundre skjuler det han kaller "ett berg av fromma løgner" (2004, s. 49). Det skjuler en eliter tenkemåte som naturaliserer kunstopplevelsen, og gjør den avhengig av å lære hvordan man skal oppleve kunst. Når Gombrowicz sier: "Jag tror inte på måleriet" (2004, s. 417), så er det denne tautologiske holdningen han har i tankene.

Det andre temaet som går igjen i Gombrowicz' angrep er kritikken av den syntetisk rene formen. I forbindelse med den rene poesien peker han på dens manglende evne til å fange opp noe dypere og mer alvorlig menneskelig. Den rene poesien sammenligner han med sukker: "Socker lämpar sig för sötning av kaffe men inte för att sleva i sig som gröt" (2004, s. 337). Gombrowicz ser på diktet som et kjemisk produkt. Den samme tanken overfører han så til å gjelde for all form: "Allt som är stilistiskt rent är syntetisk framställt" (2004, s. 150). Kravet Gombrowicz setter til kunsten, er at den må klare å uttrykke bevegelse. Den som arbeider med ord arbeider med en stadig veksling og utvikling av meninger, og slik kan man uttrykke det Gombrowicz kaller: "min existens uopphørliga spel" (2004, s. 419). Maleriet for eksempel savner denne egenskapen, og de tekniske forutsetningene til maleriet beskriver han derfor som

”att ge sig på kosmos glans med en tandborste” (2004, s. 418). For Gombrowicz medfører dette en hierarkisering av kunstartene, der musikk samt episk og dramatisk litteratur kommer bedre ut enn poesi og malerkunst. Men også innenfor kunstartene han foretrekker foretar han en verdivurdering. Av komponister setter han Beethoven høyere enn Bach. Grunnen til dette er at Bachs form er mer komplett og avansert, så for Gombrowicz beholder Beethoven derfor en letthet i forhold til den musikalske formen: ”Bach er tråkig! Objektiv. Abstrakt. Monoton” (2004, s. 584). Gombrowicz søker med andre ord etter et kunstnerlig uttrykk som klarer å beholde en fristilling i forhold til formen, og slik sett utfordre den.

Kritikken av resepsjonen og den rene kunsten, kommer som en forlengelse av vissheten om hvordan formen skjuler umodenheten. Å opphøye formen uten betingelser er å bidra til sin egen fornedring, på samme måte som å ikke utfordre formen er det. Problemet er beslektet med to tradisjoner som begge er totaliserende i sitt kunstsyn. Gombrowicz føler seg med andre ord inneklemt mellom den aristokratiske og den proletære kunstforståelsen, så han ønsker å vende fokuset vekk fra den essensielle forståelse av kunst som den aristokratiske tradisjonen forfekter, samt vekk fra den reduseringen av kunstnerisk praksis som den proletære tradisjonen resulterer i. Løsningen blir å plassere kunstneren tilbake i kunstverket. Publikum og kritikere må søke å forstå kunsten med kunstneren og hans kreative praksis som referansepunkt, samtidig som kunstneren må utfordre formen han skaper. Når han konfronterer poetene ønsker han at poesien skal knytte seg til livet, fordi enhver poet er også en ikke-poet som gjør helt andre ting. Gombrowicz ønsker seg altså en poet som ikke sier ”jag – en Poet” (2004, s. 341) med stolthet, men tvert imot med skamfølelse og redsel. Den kreative praksisen er utgangspunktet for all naturlig omgang med kunst, og gjennom å framheve dette kan kunsten få tilbake et mer ballansert forhold til livet. Dette er også nødvendig for at kunsten skal kunne inneha sitt potensial som bevissthetsgjørende.

Jeg har valgt å kalle disse funnene i Gombrowicz’ dagbøker for *en uren estetikk*. Gombrowicz selv opererte ikke med et begrep om en estetikk, så når jeg insisterer på å kalle denne lesningen av dagbøkene for et forsøk på en estetikk er det for å vektlegge hvordan hans kunstsyn er knyttet til et epistemologisk prosjekt. Han viser hvordan kunst har muligheter til å nå erkjennelse om seg selv, eller en manglende sådan, og betoner nødvendigheten av å huske dette. Dette gjør hans tanker til noe langt mer enn poetologiske refleksjoner i forlengelse av hans egen skrivepraksis. Begrepet *uren estetikk* henviser til to ting.

På den ene siden peker det på Gombrowicz’ teorier om formen, og hvordan det lette og urene uttrykket utgjør et ideal for ham. I dagbøkene kan vi lese Gombrowicz’ egne forsøk på å skape et slik urent uttrykk, og knyttet til kunsten ligger hans krav om å ikke behandle formen med for stor ærbødighet og alvor. Et krav som gjelder både for publikum og kunstner. En uren estetikk vil derfor ikke nedvurdere det umodne uttrykket – der leken blir dominerende framfor det ferdige uttrykket. Hver gang vi hører anmeldere snakke om kunstnere som ”lovene” eller at forfatteren har ”funnet sin stemme”, eller ”sitt uttrykk”, burde derfor en varselampe lyse. For slike vendinger impliserer et konservativt ønske om at en forfatter skal slutte å prøve ut seg selv, og isteden la seg fordamme i sin egne stabile form. Med den urene estetikken i brystlomma, har vi derimot en mulighet til å oppvurdere det prosessuelle og uferdige uttrykket.

Det andre begrepet henviser til selve det urene ved estetikken. I de tilfellene Gombrowicz abstraherer sine tanker omkring sin teori om formen, er det alltid uløselig knyttet til ham som person. Når Gombrowicz ved et senere tilfelle reflekterte over sin egen dagbokskriving, sammenlignet han seg med kjempen Antaeus fra gresk mytologi. Antaeus fikk sine krefter av sin mor Gaia, og han var uovervinnelig så lenge han hadde én fot i bakken – i kontakt med sin mor. Denne bakkekontakten finner Gombrowicz ved å vise seg frem som halvform, og det urene ved estetikken ligger like mye i bevisstheten om sin egen utsigelsesposisjon som i hvordan denne er betinget av umodenhet. Spørsmålene som avslutningsvis melder seg er om form er et filosofisk begrep som er anvendbart som et grunnlag for en estetikk. Det er vanskelig å bruke begrepene slik Gombrowicz brukte dem, uten en nitidig referering til hans dagbøker. Dessuten kan det tenkes at Gombrowicz’ syn på kunst er så nøye knyttet til hans begrep om form, at han lett går glipp av noe i sin ensidige fokusering. Gombrowicz’ kritikk av europeisk kulturliv var skapt med utgangspunkt i en personlig frustrasjon, en følelse av å ikke passe inn i det ferdige produkt, og har ikke utgangspunkt i en rasjonell analyse. Han lanserer likevel noen håndterlige begreper, og jeg mener en lesning av Gombrowicz kan vise oss hvordan en idé om det mellommenneskelige, i sin ytterste konsekvens, får store ringvirkninger. Han formulerer en lov for sin tid, som jeg tror vi uten store vanskeligheter kan applisere på vår egen, og denne lyder: ”Ju klokare, ju dummare” (2004, s. 872). Loven oppsummerer hans utrettelige kritikk, og den kan fungere som et ankepunkt overalt der ideene har vokst over våre hoder, og som et utgangspunkt der vi selv forsøker å formulere vår egen klokskap. I de siste delene av dagbøkene, møter vi en Gombrowicz som innser at hans

opprør nå lever sitt eget liv: ”jag har ingen kontroll längre – vad händer med mig, på vilket språk, i vilket land?” (2004, s. 875). Han innser at loven har sin fulle virkning på ham selv. Hans dagbøker ble selv en fullendt form, noe som gjør at ideene hans kunne strekke seg over Atlanteren

og inn i den norske virkeligheten hvor jeg selv befinner meg. Som artikkelforfatter må jeg derfor ta inn over meg at Gombrowicz’ lov er like gyldig på meg. I den grad denne artikkelen lykkes i å formidle Gombrowicz’ tankegods og min skisse om en uren estetikk, vil jeg stå dum tilbake.

Gombrowicz, W. 2004, *Dagboken 1-3. 1953-1969*, polsk orig. 1971, oversatt av Anders Bodegård, Stockholm.

Nietzsche, F. 1987, *Den glada vetenskapen*, orig. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, overs. Carl-Henning Wijkmark, Korpen, Göteborg.

1 Giffar er det svenske ordet for kanelboller.

2 Alle henvisninger jeg gjør til typografiske forhold i teksten er også gjennomført i de polske utgavene fra 1984.

VIL DU ABONNERE PÅ FILOSOFISK SUPPLEMENT?

Filosofisk supplement kommer ut fire ganger årlig, og behandler alle slags emner som kan tenkes knyttet til filosofi.

Send en mail med navn og adresse til: filosofisk-supplement@ifikk.uio.no

Abonnementet koster kr. 140,- og går over fire utgaver.







VIRKELIGHETEN OG DENS BILDE

Kunstverket som mer-væren

Av Hans Kolstad

I det følgende tas ordet kunst (etymologisk sett er det avledet av "å kunne") ikke i den vage betydningen av å mestre en ferdighet, men i den presise betydningen av å mestre *en bestemt* ferdighet. Denne ferdigheten går ut på gjengivelsen av en dypere virkelighet bak den dagligdagse virkeligheten eller den virkeligheten vi står overfor i vår naturlige og praktiske innstilling til omverdenen. Med "kunst" siktes da her til en særlig høyere kunnen i motsetning til det "å kunne" i sin alminnelighet, hvor det er tale om en kunnen som forblir innenfor området av det naturlig tilgjengelige (praktiske ferdigheter, håndverk, vitenskapelige beskjeftigelser, etc.). Sagt med andre ord har "kunst" i dette skriftet en metafysisk eller ontologisk betydning for så vidt som det betegner åpningen mot det egentlige værende. Eller for å formulere oss mer presist: Kunsten er å oppfatte som en figurlig metafysikk. Kunst er i denne sammenhengen ikke identisk med en estetisk frembringelse. Det "estetiske" betegner på sin side i vid forstand det som behager eller mishager i sansningen, i snevrere forstand det vakre og skjønne, enten i betydningen av det som i sansningen fremkaller en desinteressert nytelse, eller i betydningen av en formal kvalitet ved kunstverkene. I de to første tilfellene reduseres kunsten til å være en del av menneskets naturlige omverden. I det sistnevnte tilfelle til bare å gripe et aspekt ved virkeligheten. Kunsten som åpning mot virkeligheten utelukker ikke kunstverket som et estetisk objekt, men den overskrider samtidig denne sfæren som både er snever og innskrenkende. I samsvar med den metafysiske forståelsen av ordet kan også frembringelser som ikke er vakre, eller som ikke innebærer en sanssemessig nytelse, være kunst, samtidig som frembringelser av det estetiske bare er relevant for kunsten i den grad de er manifestasjoner av virkelig-

væren.

Etter disse innledende formuleringene blir vi nødt til å gjøre en ny avgrensning og spørre: Hvilken virkelighet er den virkelige? Spørsmålet har sin berettigelse fordi filosofene ofte har definert begrepet virkelighet som "absolutt" og "uforanderlig væren". Det selvmotsigende i et slikt utsagn er imidlertid iøynefallende. Opprinnelig betød "absolutt" det fra-løste eller det adskilte: *ab-solutus*. Det vil si det som er stillet for seg selv, som ikke er relatert til eller står i forhold til noe annet, i motsetning til "relativ", som betegner det forholdsmessige. Ordet uforanderlig tilkjennegir derimot nettopp det forholdsmessige, idet det navngir det som med hensyn til det tilfeldige og skiftende står igjen som en underliggende og uforanderlig entitet. Man tenker seg at det "uforanderlige" har sitt værensgrunnlag i seg selv, i motsetning til det "foranderlige", som bare eksisterer i og ved noe annet. Imidlertid er slike uforanderlige og tilgrunnliggende substanser ikke selv gjenstand for direkte erfaring eller tenkning – de kan bare forestilles i forhold til det foranderlige. Det uforanderlige betegner med andre ord en tenkt eller hypostasert, og ikke en absolutt, form for væren. Problemet løses først idet man innsener at det "uforanderlige" er en abstraksjon av en dypere, levende og dynamisk virkelighet, som ikke består i annet enn bevegelser og forandringer. Det er altså forandringene som er det tilgrunnliggende, og ikke det "uforanderlige". Med andre ord eksisterer det ikke uforanderlige substanser, bare tilstander som forandrer seg, ikke gjenstander som opprettholdes, men utelukkende gjenstander som uopphørlig blir til. Et slikt syn innebærer at det er bevegelsen og forandringen som er det absolutte. Skjønt de enkelte bevegelsene alltid er relative til hverandre, utgjør bevegelsene det absolutte fordi de er

ensbetydende med den eneste form for selvtilstrekkelig væren.

Det er den franske filosofen Henri Bergson (1859-1941) som vi skylder denne oppfatningen av virkeligheten. Gjennom sin teori om den menneskelige bevissthetsen og den indre tiden, *la durée* ("varigheten"), har han lagt grunnlaget for en dynamisk forståelse av virkeligheten. Man forestiller seg ofte den menneskelige bevissthetsen på en forenklet måte, som noe som ligger der *en* gang for alle. Bergson har vist at så ikke er tilfelle. Tvert imot er bevissthetsen å forstå dithen at den er i stadig forandring og utvikling. Men det dreier seg ikke om den bevegelsen, hvor alt flyter hvileløst avgårde uten noensinne å gjenta seg selv. Det indre livs egenart består derimot i at bevissthetsen tar opp i seg og bevarer alle nye inntrykk. Det er tale om en organisk vekst hvor det forgangne samles opp i bevissthetsen og bevares. Forandring og bevaring karakteriserer begge paradoksalt nok bevissthetsen. Denne prosessen, som utgjør den grunnleggende filosofiske oppdagelsen hos Bergson, er betingelsen for all vekst og utvikling på personlighetens område.

For å forstå det særegne ved bevissthetsen innfører Bergson begrepet varigheten. Hermed mener han ikke den målbare tiden, den tid som vi kan iaktta på klokkeskiven, men tiden slik vi lever den i vårt indre. Varigheten er ett med våre bevissthetstilstanders indre strøm slik disse oppleves når vårt jeg umiddelbart hengir seg til sine opplevelser og avholder seg fra å gripe inn overfor dem. Varigheten er altså ikke *form* som jeget påfører bevissthetstilstandene, men rent *bevissthetsinnhold*. En annen karakteristikk av varigheten er at fenomenene går over i hverandre, de danner en sammenheng og må forstås hver for seg bare gjennom denne sammenhengen. De ytre tingene, det vil si tingene i rommet, som utgjør tidens motsetning, er derimot adskilte fra hverandre. De fremtrer med tydelige forskjeller og befinner seg på hvert sitt sted. På denne måten ligger bevissthetstilstandene i hverandre, de speiler seg i hverandre og utgjør hva man kan kalle en organisk helhet. Dette vil i sin tur si at vår personlighet er helt og fullt til stede i selv det minste bevissthetsforløp. Det er i denne forstand at helheten, vår bevissthet, stadig forandres når nye inntrykk kommer til samtidig som hvert enkelt inntrykk med sitt særpreg bevares i dypere og dypere bevissthetslag.

Fra å være en psykologisk teori blir filosofien om varigheten etterhvert til en modell som Bergson forstår alt liv, ja all væren, etter. Således utarbeides en ny ontologi med utspring i varigheten. Liv er varighet, det består av bevegelser og forandringer, prosesser og tendenser, som

går over i hverandre og faller sammen med hverandre. Livet består altså i en stadig strøm av nye varighetsforløp som utgjør selvstendige fenomener, men som likevel ikke er vesensforskjellige fra, eller fremmede for, hverandre, fordi de utgjør en kontinuitet av én og samme tilgrunnliggende bevegelse. Varighetens *struktur* er ikke overalt den samme. Varigheten tillater forskjellige rytmer og grader av ulik spenning. Den kan være mer eller mindre komprimert, og mer eller mindre intens. Til disse ulike nivåene av spenning eller fortetning i varigheten hører de forskjellige formene for væren – det vil si materien og de ulike former for organismer og bevissthetsplan. I sin mest komprimerte form danner varighetsstrømmen den høyeste åndelige realitet, i sin avslappede form strekker varigheten seg ut og danner de laveste former for liv. Herav følger at livet for Bergson er av psykisk eller åndelig natur, men han går enda ett skritt videre idet han også ser materien som en del av samme dynamikk. Materien utgjør den laveste - det vil si den minst fortettede - formen for varighet. Den er hva Bergson kaller en avslappet varighet eller kort og godt "nøytralisert bevissthet".

Med Bergson står vi overfor et nytt virkelighetsbilde. I den forstand at hans filosofi har åpnet opp for en forståelse av en dypere og mer egentlig virkelighet bakenfor eller under de fenomener vi til daglig erfarer, og som tilsynelatende består i en tinglig (eller romlig) struktur. Denne oppdagelsen er blitt ledsaget av et paradigmeskifte i tenkningen. Når vi taler om en romlig tenkemåte, forestiller vi oss objektene på en slik måte at de fremtrer med klare og tydelige grenser. De er altså atskilte og kan betraktes isolert fra enhver sammenheng. De er uforanderlige og kan fastholdes uansett hva slags bevegelse som de måtte være en del av. Ifølge Bergson er den romlige tenkemåten bestemt av nødvendigheten av å skulle tilrettelegge forestillingene på en slik måte at de fører til de praktiske konsekvenser som de i utgangspunktet var tiltenkt å skulle ha. Eller sagt med andre ord: Den romlige tenkemåten er et verktøy i kampen for tilværelsen. Bergsons filosofi går ut på å vise hvilke problemer som oppstår når denne tenkemåten anvendes på forhold utenfor den praktiske sfæren – på bevissthetsen, etikken, ja, også på naturen. På alle disse områdene skjer det da en fordreining av perspektivet, en innsnevring av en dypere og rikere virkelighet som umiddelbart er gitt for bevissthetsen.

Opp mot denne tenkemåten setter Bergson opplevelsen av virkeligheten som en intim sammenheng – en felles bevegelse av kvalitative forandringer og prosesser. Vi behøver ikke bare *tenke* oss en slik virkelighet, vi har også *direkte* adgang til den gjennom den umiddelbare erfa-

ringen. Denne form for erfaring er hva Bergson kaller *intuisjonen*. I hva består så intuisjonen? Bergson gir følgende definisjon: ”Det vi kaller intuisjon, er den type *intellektuell sympati* ved hvilken man plasserer seg selv i det indre av en gjenstand for å sammenfalle med det i den som er særegent for den og følgelig også utsigelig.” Det sentrale begrepet er her ordet ”sympati”. Bergson anvender ordet i dets opprinnelige etymologiske betydning for å betegne en indre kommunikasjon mellom to former for væren som ikke står i et utvendig forhold til hverandre, men er direkte delaktige i en felles, til grunnliggende natur, som er varigheten med dens forskjellige plan av rytmer. Ettersom varigheten for Bergson er å forstå som bestående av prosesser, forandringer og tendenser, følger det at intuisjonen defineres som den viten som tar bolig i bevegeligheten. Intuisjonens objekt er kort sagt livet i dets bevegelse. På den ene siden erfarer vi altså å oss selv eksistensen av en bevissthet som består av bevegelser, prosesser og rytmer. På den annen side har vi en ytre virkelighet som igjen går ut på tendenser og bevegelser. Gjennom intuisjonen bringes disse to bevegelsesplan, den indre bevisstheten og den ytre omverdenen, til å vibrere sammen, eller, rettere sagt, til å utfolde seg i samklang med hverandre. Disse felles bevegelsene utgjør tilsammen den egentlige virkelighet. *Virkeligheten består kort sagt av tendenser og rytmer, og av disse tendensenes eller rytmenes retningsendringer på enhver tilstands fødselsstadium.*

Når virkeligheten ikke er annet enn rene bevegelser og kontinuerlige retningsendringer i ethvert øyeblikk av deres forløp, vil forsøket på å uttrykke den tilsynelatende ende i et paradoks. For hvordan skulle man kunne uttrykke det dynamiske om ikke ved noe statisk? Eller varigheten om ikke ved noe romlig? Både begreper, ord og logiske slutninger utgjør slike statiske (og romlige) enheter. Herav følger umuligheten av å gjengi virkeligheten gjennom tankens vanlige skjemaer. Disse er laget for å ha et praktisk grep på virkeligheten, det vil si for å holde det som beveger og forandrer seg fast i stivnede former. Derved fordreies virkeligheten: Hva begrepene og ordene gjengir er varighetens størknede overflate, ikke varigheten i dens levende prosess.

Denne utfordringen står også kunsten overfor. Idet kunstneren forsøker å finne et uttrykk for sin skapende intuisjon, må han nødvendigvis gripe til det materielle. Således er det gjennom fargene og linjene på lerretet at kunstneren forsøker å gi uttrykk for det ikke-materielle. Det er gjennom utstrekningen og rommet at han skaper bildets virkelighet som varighet og bevegelse. Kort sagt går oppgaven ut på å skulle uttrykke det ikke-romlige gjen-

nom det romlige. Hvordan, kan man spørre, unngår da kunstneren i sin tur å forvanske virkeligheten, slik at han ikke blir sittende igjen med virkelighetens skygge? Her står vi overfor et problem: Kunsten involverer et romlig element, men kan ikke selv identifiseres med dette elementet, ja ikke engang med lerretets linjer og farger betraktet som en helhet. La oss ta et eksempel: Tenker vi oss et romlig fenomen, som et lerret er, stilles vi overfor en stillstand i væren. Maleriet, som skal foregi bevegelse og liv, er selv, betraktet som et fysisk objekt, et opphør av væren. Det er hva Emmanuel Levinas kalte et hull i væren. La oss videre betrakte lerretets linjer og farger: Vi kan gjennomløpe disse linjene i alle mulige retninger, vi kan betrakte fargene i den rekkefølgen vi vil. Det romlige er reversibelt. Men hva med kunsten? Det liv den gir opphav til, kan ikke betraktes i annen retning enn varighetens, nemlig som en bevegelse fremover. Det er denne fremadrettede bevegelsen vi aner i maleriet, som gir bildet dets særegne preg av liv og dermed av kunst. Hvis vi derimot kunne tenke oss at vi snudde om på denne bevegelsen, og så å si løste den opp i en tilbakeskridende forflytning, ville vi oppnå en ganske annen effekt, eller høyst sannsynlig ingen opplevelse av bevegelse eller kunst overhodet.

Bakenfor lerretets lineære rom-tid finnes altså en annen tid, nemlig kunstnerens *figur-tid*. Å ta inn over seg det fysiske bildet består derfor ikke i en mekanisk akt, hvorved man suksessivt tar for seg detalj etter detalj i bildet for så å gjenskape dets helhet ut fra de enkelte delene, men i en dynamisk prosess som gjensker kunstnerens opprinnelige og intuitivt gitte figur. Gjennom denne konstruksjonen oppstår hva man kunne kalle en høyere figurasjon – flyktige figurer som til tross for å være figurer, likevel ikke er romlige. Disse kan ikke atskilles fra helheten eller betraktes isolert – som tilfellet er med rent romlige figurer – eller for den saks skyld forutsies. Det er denne ikke-romlige figurasjonen i kunsten vi forestiller oss når vi taler om en rytmisk linjes skjønnhet. Den kunstneriske kvaliteten angår ikke den indre progresjonen som selve denne forestillingen utgjør, men dette objektet selv – en viss ikke-romlig figur, eller i det minste, vil vi si, en figur som den utstrakte verden bare kan gi et symbolsk og meget utilstrekkelig bilde av. Denne ikke-figurative figurasjonen er identisk med det formidlende bildet som kunstneren tydde til for å uttrykke sin opprinnelige intuisjon. Derfor er den det bildet som står intuisjonen nærmest. Dette formidlende bildet virker som et dynamisk skjema i kunstneren, det vil si et skjema som nærmer seg hans til grunnliggende intuisjon, fordi det består i ren bevegelse og dermed foranlediger at bevisstheten hensetter seg i en spenning, som er så nær den opprinnelige intuisjonens rytme man kan komme. Det er

ikke et statisk, men et dynamisk bilde. Dette er tilpasset intuisjonens organiske dynamikk, og tjener som mellomledd mellom kunstnerens intuisjon og hans ulike forsøk på å uttrykke den, skjønt det selv forblir utsagt i kunstverket. For så vidt som det lar seg ane, er det et bilde som nesten er materie, men det er også nesten ånd, da det ikke lenger lar seg berøre. Det er kort sagt et åndebilde som spøker i kunstnerens bevissthet mens han kretser omkring sin intuisjon, og som betrakteren i sin tur fremmaner i den fysiske billedformen. Vi har altså med to forskjellige fenomener å gjøre: Det fysiske rom, som ganske visst inngår i kunstverket, men som er utilstrekkelig for å utgjøre en kunstnerisk helhet, og en akt ved vår egen bevissthet som gjenskaper kunstnerens intuisjon. Denne akt fremstår også i et figurperspektiv, men den figur som dannes, er noe ikke-romlig, eller kanskje snarere noe som ikke lenger er rom uten ennå fullt ut å være varighet. Slik er kunsten mer enn en romlig form. I den store kunsten åpenbarer den høyere kunnen seg som forlener kunstverket med en betydning som hever verket ut over uttrykkets begrensninger. Her overkommer kunsten sin egen paradoksalt, som består i å skulle uttrykke en høyere virkelighet gjennom den lavere.

La oss foreløpig holde fast ved følgende: Hver levende skapning, ja hvert fenomen, kjennetegnes av en indre dynamisk bevegelse. Denne bevegelsen er særskilt for den enkelte skapningen. Kunstens mål er å gjengi denne indre, individuelle bevegelsen. Dens oppgave er med andre ord i hvert objekt å se den spesielle måten en viss fluktuerende linje, som er likesom denne skapningens frembringende bevegelse, gjennomtrenger hele skapningens organisme lik en sentral bølge som folder seg ut i overfladiske krusninger. Denne indre bevegelsen er som oftest ikke identisk med noen av de synlige trekkene ved figuren, men utgjør en usynlig form bak den synlige formen. Den er ikke mer her enn den er der. Den er uutsigelig og ubestemmelig i sitt vesen som i sin virkning, men den gir nøkkelen til det hele. Den er mindre oppfattet av øyet enn tenkt ved tanken. Derfor er maleriet i våre øyne først og fremst en mental ting.

Kan vi gå et skritt videre? Den som sier bevegelse, sier på samme tid liv. Å gjengi bevegelse er også å skape liv. La oss derfor ta steget fra et maleri som forestiller bevegelse, til et maleri som selv *er* bevegelse – hva vi vil kalle *det metafysiske* maleri. Det er dette skrittet som er blitt tatt av enkelte kunstnere i det 20. århundre. Sentralt blant disse står den danske maleren Asger Jorn (1914-1973), som i særlig grad har fornyet forståelsen av kunsten som metafysikk. Jorn så på virkeligheten som bestående i en dypere tid under den ytre, romlige tiden, og som var iden-

tisk med personlighetens sjelelige, indre tid. Denne indre tiden utgjorde hva han kalte rytmen i ethvert subjekt. Det var denne rytmen han søkte å fremstille, først gjennom surrealistenes eksperimentering med automattegninger, og dernest i en kolorisme hvor han eksperimenterte med fargenes dynamikk for å uttrykke motivets indre bevegelse. Her fant han en uttrykksmåte som lå nær varighetens egen dynamikk. Likesom bevissthetstilstandene i Bergsons varighet glir over i hverandre og danner en organisk helhet, utviklet Jorn på samme måte en teknikk hvor han lot fargene gli over i hverandre og danne en felles levende helhet – hva han kalte bildets fargemessig essens.

Et høydepunkt når Jorn i sin kunst med maleriet ”Stalingrad, Stedet som ikke er, eller modets gale latter”, som er regnet for å være et av de viktigste billedverkene i det 20. århundre. Bildet står i en særstilling i Jorns produksjon. Det er på den ene siden et høyst personlig dokument, men det er på den andre også hans mest betydningsfulle verk. Dets betydning ligger ikke minst i maleriets helt særegne fortettede og dynamiske stemning. For Jorn prøver her noe ganske uhørt: Han ville ikke bare gjengi et dynamisk forløp, men skape et bilde som *selv var varighet*. Jorn tar hermed et stort skritt i retning av en dypere metafysisk forestilling om bildet. Bildet er ikke bare bilde *av noe*, men det er *selv noe* fordi det *gjør noe*. Jorn opphever her bildet som objekt eller gjenstand. Tilsynelatende er bildet holdt i en redusert fargeskala, hvor det hvite og grå-hvite dominerer og man skimter halvt utviskede figurer og symboler. Men etter hvert som man betrakter det, begynner bildet å organisere seg så å si av seg selv. Enkelte figurer trer frem og nye, rikere fargesammensetninger kommer frem. Det er ikke bare slik at bildet er holdt i en helhetlig koloristisk essens, tvert imot synes det selv å skape sin egen fargeessens mens man beskuer det. Jo lenger man betrakter det, desto rikere blir det koloristiske spillet. På samme måten er det med tegningen. I utgangspunktet synes den halvt utvisket, etter hvert kommer derimot linjer til syne som organiserer enkelte figurer og ordner det hele til en dynamisk helhet. Bildet forteller selv en historie.

Tanken om et levende bilde som selv organiserer sitt liv, gjenfinner man hos den norske kunstnerinnen Anna-Eva Bergman (1909-1987). Hun hevdet at et bilde skal være levende, nærmest lysende. Det skal inneholde et eget indre liv som skal stråle frem i fargekomposisjonen. Dette oppnådde hun ved å gi fargene i bildet plass til å bevege seg. Av denne grunn arbeidet hun med et lite spekter av klare, rene og enkle fargetoner, som hun søkte å gi mest mulig bevegelsesfrihet eller livsrom. Mange av hennes bilder kan ses på som forsøk over linjers og flaters rytmikk, hvor det essensielle er å gå bak den stivnede og statiske romstruk-

turen for å løse den opp i en slags "bergmansk" varighet. Hva Bergman streber etter, er å fastholde bevegelsen *bak* tingene, og ikke tingene selv. Denne bevegelsen består i rene kvalitative prosesser, hvor de enkelte elementene går over i hverandre, farger og preger hverandre à la den bergsønske varigheten. I den grad bevegelsen likesom løser seg fra motivets figurasjon, begynner bildet å leve.

Et eksempel på dette er "Gul sky" fra 1950. Fargene og penselstrøkene gir bildet en fortettet rytme. Det er som om formene foran betrakterens øyne får liv, idet fargene formidler inntrykket av en rask bevegelse. Tydelig ser man dette også i et bilde som "Stor Nunatak" fra 1974, hvor en gullskimrende klippeformasjon likesom vokser opp fra den nedre billedkanten og streber opp mot den blå himmelen, som dens konturer skarpt brytes mot. Men samtidig har nunataken også sin egen indre bevegelse, idet den likesom personifiseres gjennom en indre varighet som skinner gjennom bergets blekgylde og massive form. Dette siste aspektet gir fjellet et lett og flyktig preg, en følelse hos betrakteren av noe uendelig og transparent, hvor tanken oppløser seg i det utgrunnelige. Hele klippen skinner med en egen klarhet og mystikk.

Kunsten går således ikke bare ut på å gjengi bevegelsen i tilværelsen, men i siste instans vel så meget på å skape selvstendig liv. Dette betyr at kunstverket ikke er en gjengivelse *av* noe, men en *egen* metafysisk størrelse. Det er strengt tatt ikke bare et bilde, men bildet er selv en selvstendig form for væren. Sagt på en annen måte er kunstverket ikke bare åpning mot liv og bevegelse, men er selv liv og bevegelse. På denne måten setter kunsten oss i kontakt med den mest fortettede virkelighet – en varighet som, idet den er hva slik den fremstår, gir bildet virkelig væren. I stor kunst er bildet på *en* gang både objekt og subjekt. Kunstverket er altså liv på samme måte som all annen væren. I denne forstand er det skapt av varigheten eller livets fremadstrebbende impuls, og er å sammenligne med alle andre levende organismer. Således består også kunstverket i tendenser, bevegelser og retninger, eller i disse rytmenes retningsendringer på ethvert stadium av en tilstands fødsel.

Ennå er likevel ikke alt sagt. For, må vi spørre oss, hvilke tendenser dreier det seg her om? På den ene side har vi den ytre virkeligheten med alle dens bevegelser og endringer. På den annen side har vi den kunstneriske

bevisstheten, som av de ytre bevegelsene den i intuisjonen vagt aner skaper et dynamisk hele. Men idet den skaper denne helheten, gjør den ennå meget mer. Den griper inn i den, forandrer den idet den beriker den, og gir helheten en ny retning som den fra før av ikke hadde. Forstått som en selvstendig organisme består kunstverket i den ytre virkeligheten og dertil noe mer, som bare kan komme fra den skapende bevisstheten selv (skjønt også fra den bevisstheten som betrakter verket, og som, idet denne fortsetter kunstnerens skapen, forlener ny varighet til verket). Kunstverket består i interaksjonen mellom disse bevegelsene. Det utgjør det plan hvor de forskjellige rytmene – omverdenens og den skapende bevissthets – smelter sammen idet de gjensidig farger og beriker hverandre, og tilsammen danner en ny varighet, som er verkets egen varighet.

Således er kunstverket mer enn en avbildning av virkeligheten, det er en levende helhet, og denne helheten er samtidig en ny helhet som aldri før har eksistert. Den utgjør, i både tid og rom, en original nyskapen, skjønt den springer ut av intuisjonen av en foreliggende virkelighet. Kunstverket utgjør en ny realisering av virkeligheten. I denne forstand har kunstverket mer virkelighet enn den foreliggende virkeligheten. Det er et overskudd av væren, et mer-væren. Det er en ny begynnelse.

Vi er her kommet tilbake til vårt utgangspunkt. Nettopp fordi kunstverket er mer enn den foreliggende virkeligheten, retninger og prosesser som lever videre i nye former, er kunsten mer enn det vakre og skjønn. En slik definisjon forutsetter da nettopp også den selvmotsigende oppfatningen av virkeligheten som "absolutt" og "uforanderlig væren", noe som, slik vi har påpekt, er en kunstig konstruksjon ved den menneskelige tanke. Det "estetiske", i den betydningen vi har tatt ordet, er ikke annet enn statiske perspektiver skåret ut av noe dynamisk og absolutt. Nettopp fordi denne helheten stadig utvikler seg videre i en bevissthet (kunstnerens såvel som betrakterens) overskrider den enhver kategorisering gjennom logiske eller tankemessige skjemaer. For så vidt det skjønn bare utgjør *en* side ved denne prosessen, uttømmer ikke dette begrepet kunstens egen virkelighet. Denne virkeligheten består ikke i å være en manifestasjon av noe, men nettopp selv i å være dette uutsigelige noe, om hvilket man bare kan si at det *er*, uten noensinne å kunne bestemme *hva* det er.

Hans Kolstad:

Besinnelse

Naturfilosofiske essays

Kr 278,-

Hvordan ser vi på naturen, og hvilke følger har dette synet for miljøet og verden vi lever i? I denne boka utforsker Hans Kolstad disse spørsmålene og gir oss en historisk oversikt over hvordan mennesket har sett på naturen gjennom tidene.

Bestill direkte fra våre nettsider på www.humanistforlag.no.

Der finner du også mange gode tilbud på flere titler innenfor filosofi, etikk og livssyn.



VIL DU SKRIVE FOR FILOSOFISK SUPPLEMENT?

Filosofisk supplement er et studentdrevet tidsskrift tilknyttet Program for Filosofi ved UiO. Vi trenger stadig nye tekster, både hva gjelder artikler, anmeldelser og intervjuer. Har du en filosofisk tanke å formidle? Eller en nyere filosofibok å reflektere rundt? Kan du få en spennende filosof eller tenker i tale til et intervju?

Ta kontakt med Filosofisk supplement på: filosofisk-supplement@ifikk.uio.no

A STANDPOINT

Av Sanna Harma

I anledning Filosofisk supplements webblansering har vi fått den finsk-norsk-amerikanske kunstneren og filosofistudenten Sanna Harma til å reflektere rundt kunstprosjektet Radio, som er satt opp av kunstnergruppen sofA! hvor hun selv er medlem. Artikkelen i sin helhet samt flere foto fra kunstprosjektet er nå eksklusivt tilgjengelig på Filosofisk supplements nye nettside: <http://foreninger.uio.no/filosofisk-supplement/>. Vi vil med dette få ønske alle velkommen til våre nettsider.

The essay that I am about to write will be written from the standpoint of one of the three persons working together under the artist group named sofA! Since April 2005, this group has done three art-projects that were all sat up in Galleri Seilduken at Grünerløkka, Oslo. The essay has as its starting point the art-project called Radio, which is the very last of the three art-projects that took place from April the 28th to May the 7th 2006. The essay is a literary project, a thought experiment, which will look into the alleged contrast between the grasping of something by linguistic means and that by seeing. Further, I will claim that both are based on sense experience, and, to be more precise, on the sense of vision in this particular thought experiment. I will look into the phenomenological characters of the experience of something by both the linguistic means and by that of seeing. I will discuss what it is like, and how these two experiences are different and in what ways they are similar. Can they be perceived independent of each other, or are they rather counterparts that complement each other? This will be discussed in more depth in the literary project, which will be available in its entire length on the web site. Here, i.e. in the paper copy of Filosofisk supplement, you will now be taken into the art project Radio based on your ability to experience something through seeing and recognizing words, and the ability to understand and imagine.

Imagine that it is the 28th April 2006. You are just about to enter the art-project Radio, an installation that covers three floors of the gallery. Each gallery level is partially visible from the other two levels. One literally walks into the art project through a 3-dimensional physical construction with the length of 19 meters, i.e. a symbolic loudspeaker. In one end of the construction the opening is just wide enough for a single person to press through, but in the other end this black, tense, twisted, spiral-like, wedge-formed construction is much wider. Here two or more people, side by side, are able to pass through simultaneously. One does not enter the loudspeaker in either end of the construction, because the construction is set up parallel to the gallery entrance. Therefore one enters close to the middle of the construction, and then decides which way to proceed. No daylight whatsoever is let in beyond the point of entrance. Through this dark transformation zone, between the “real” and the “manipulated” world, the visitor enters the art project that combines the familiar and the altered.

While going up the stairs towards the first floor, the view opens and one perceives a scene with a chair and a table. Imagine that you stop there for a little while. Both the chair and the table are painted in medium brown. There is a faint smell of acrylic paint from the night before. The atmosphere of the orange toned weak light does not reveal

movement or action. There are hardly any people around. One is literally *in* and *part* of an art-project. One's senses and thoughts are alerted. The table is slightly rectangular, and it is abnormally large, too large for anyone to use. It is actually 2 meters high and has four massive legs. The legs are on solid wheels. A respectably large wooden, brown chair with thin legs accompanies the table.

You continue your walk, and you pass *by* two walls facing each other. Both walls are completely covered by a printed image showing animals. Greatly over-dimensioned, slightly distorted and toned bats and cockroaches overlap and dominate each composition. The colors are purpled, brownish and bluish. Black migrating birds are seen at a great distance. They are in large numbers and against an orange background. Modified animals, such as a bear, a wolf and a chimpanzee, are also used. One cannot easily pick out the individual images of the animals in the dim orange light; rather one senses large quanta of something being in motion.

You walk up the stairs to the second floor. In the dimmed orange light you see a number of standing 1:1 scale display dummies. They are dressed in casual clothing, each equipped with a headlight casting bluish-white light. It is easy to make out the five of them. There is small-sized furniture - tables and chairs - placed on the ground. The tables and chairs are too small to be used by even the youngest child, but too big to be placed in a

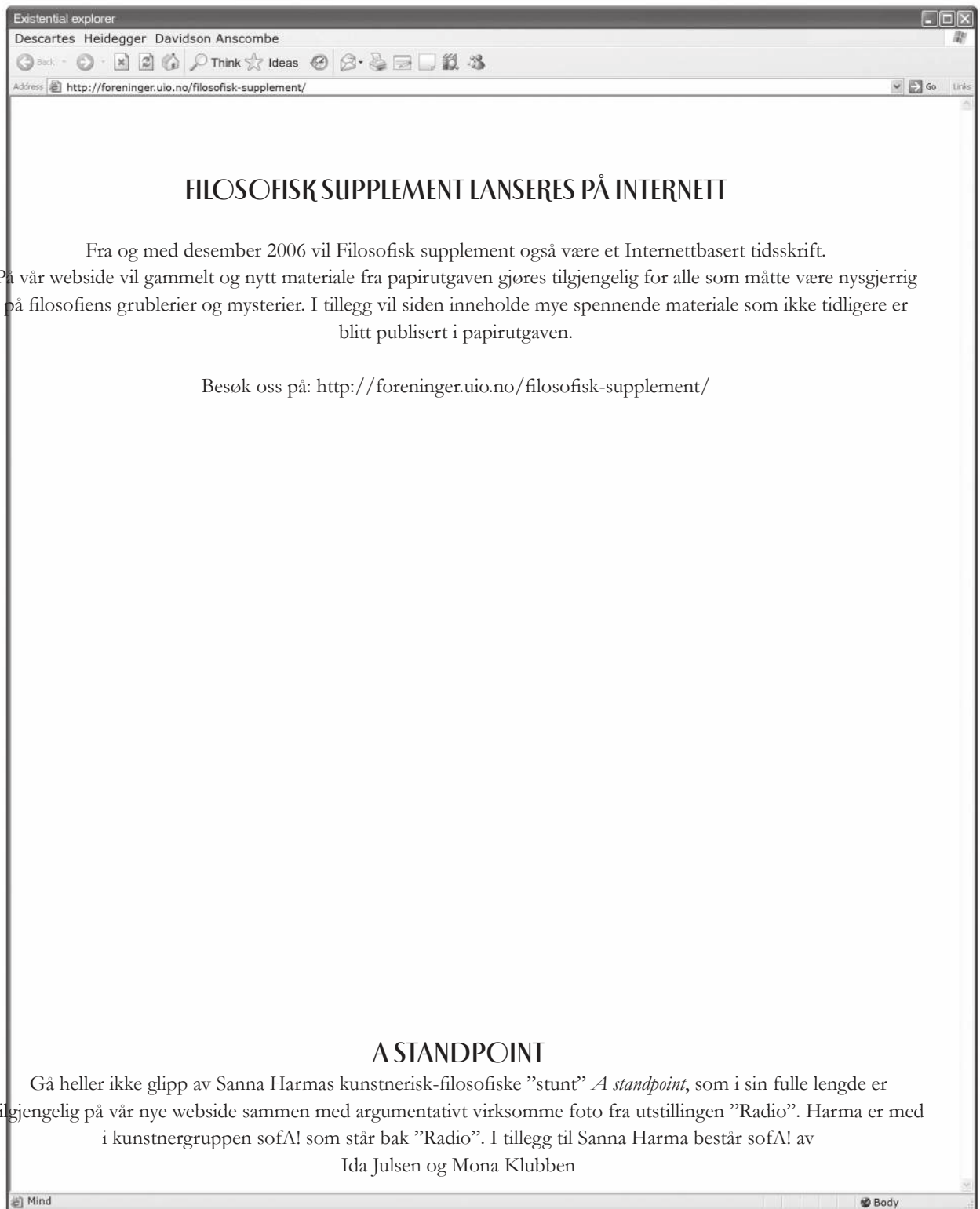
dollhouse. The tables and chairs come in clusters, where some of them are placed at a little distance apart from the main clusters. One also sees that there are more tables than chairs, and that each table and chair is slightly different from one another in size, form and shade of brown.

The physical scenario of the art-project called Radio does not exist anymore. The gallery exhibit lasted for only ten days, and all this is already six and half months back. From my point of view the art-project Radio was never directly aimed at expressing a certain philosophical branch, theory or idea. In contrast, the essay, which I am about to write, will work through the same art-project once again, but this time from a philosophical standpoint. I will look into and discuss the differences and similarities between that of grasping something by linguistic means from that of grasping it by perceptual means. My thought is that by concluding this project in a literary form - a different kind of spiral - an interwoven spiral of language and seeing will be described in compliance with that physical, wedge-shaped and asymmetrical spiral that served as an entrance to the art-project Radio. In this interwoven spiral of language and seeing, both the linguistic content and the perceptual content will keep their characteristics within their distinctive properties as they function together. And, again, this interwoven spiral of language and perception can possibly serve as a point of departure for things to come.

¹ The three persons working under the artist group name of sofA! are Sanna Harma, Ida Julsen and Mona Klubben.



Foto: Sanna Harma - Utstilling: Radio



EN MODERNE BROBYGGER MOT ANTIKKENS FILOSOFI

Et intervju med Julia Annas

Av Annette Thygesen



Julia Annas har en lang og innholdsrik akademisk karriere bak seg: hun avla sin doktorgrad i 1972 ved Harvard, har vært professor ved Oxford i en årrekke, og ble nylig utnevnt til Regents Professor ved Universitetet i Arizona. Annas har spesialisert seg på nær sagt alle felt innen gresk og antikk filosofi, innbefattet emner som etikk, psykologi og epistemologi. Annas er medlem av The American Academy of Arts and Science, og hun er grunnlegger samt tidligere redaktør av det årlige tidsskriftet *Oxford Studies in Ancient Philosophy*.

Annas har skrevet eller redigert mer enn 13 bøker, deriblant *The Morality of Happiness* (Oxford 1993), som er blitt hedret med tittelen "Outstanding Academic Book for 1995" av *Choice*. Hun har i tillegg skrevet mer enn 125 artikler, som samlet dekker nær sagt ethvert område innen klassisk filosofi.

Annas er en svært populær og etterspurt gjesteforeleser, og hun er derfor konstant på reise til universiteter over hele verden. Den 21. og 22. september 2006 gjestet hun Universitetet i Oslo med to foredrag som bar titlene *The Phenomenology of Virtue* og *Stoic Ethics and Stoic Philosophy*. Jeg var så heldig å få møte Julia Annas mens hun var her, til tross for hennes særdeles hektiske timeplan under besøket i Oslo.

The first question is a rather broad one that might be a little difficult to answer on the spot. Considering the fact that you are a philosopher living in so-called "ultra-modern" times, why this deep and lasting interest for ancient philosophy? Has it always been like this?

No, I came to philosophy through studying classical culture. I did a degree at Oxford, in which the first part was studying ancient literature, and the second part was studying ancient history and ancient philosophy. But, for some time, the study of ancient philosophy had been accompanied by the study of contemporary philosophy. So, that is how I went from being a classicist to learning about philosophy, and that got me interested in contemporary philosophy, which was the direction I wanted to go in for some years. Eventually I came back to ancient philosophy simply through finding that those were the topics that continued to interest me, and the themes I found myself coming back to.

Your work is distinguished by an integration of issues from ancient philosophy into philosophical debates of contemporary relevance. What, if at all, is it that classical philosophy can contribute to modern society, and which modern philosophy cannot?

Well, I think I'd like to say two things there. One is that I think it is always useful to study the history of philosophy. And I think I can't say it better than to refer to what Bernard Williams has said on this topic: that it's wrong to think that we should look at philosophers of the past as being members of our conversation, bringing them into conversation with us. Rather, they are the people that we find it difficult to have a conversation with. They say things that are difficult for us to integrate with things we say ourselves. So I think, not just with ancient philosophy, but any history of philosophy, it's a good idea for us to learn about it, and have conversations that challenge the assumptions that we make on our own. There's a value for doing history of philosophy in any case. With ancient philosophy I don't think it's necessarily true that all parts of it are as useful for us. For example is ancient ethics more useful for contemporary ethics than ancient physics is for modern philosophy of physics.

I think you have more or less answered the next question already, which is whether you find parts of ancient philosophy superior to modern philosophy?

Ancient ethical thought has contributed something that actually has been taken more and more up by contemporary ethical thought. Contemporary ethical thought, in the analytical tradition, was very impoverished for a long time, because it had got stuck in the groove of taking there to be two ways one can look at ethics: deontology and consequentialism. That led to narrowing of horizons. Studying ancient theories of virtue and happiness has already had a reinvigorating effect in all areas of contemporary ethics. It has opened up new methods and new areas of interest.

Do you find that there are certain resources, both practical and theoretical, which are simply lost to modern people, when we struggle with questions of how to live a good life in contemporary society?

I think not, really. I think we can learn from the ancient theories, but I'm not sure that there are resources from ancient culture that we are lacking. We have to remember that our society is very, very different from ancient society, so although we can learn from their philosophy we have to start from where we are, and not to be nostalgic about aspects of their lives.

Virtue ethics is both a very old discipline and simultaneously a rather new theoretical field within modern ethics. What are the general advantages of the virtue perspective compared to other available ethical perspectives

today?

Well, one advantage is that by the time you start thinking about virtues, since they are dispositions, you already have them. We do of course already have dispositions to be generous or brave. Virtue ethics has a certain immediacy: we can recognize what's being talked about, so that we can build out from what we already understand. Whereas with other ethical frameworks, we have to have them explained, and then see how to apply them to the way we think about ourselves. Virtue ethics is the way we think about ourselves, so we can start to regiment and organize that rather than importing other perspectives.

Another advantage of virtue ethics is that it has a very direct connection to ethical development and ethical education. One disadvantage of previous approaches has been that they ask questions about ethics and morality from the point of view of adults, as though we always were adults! Asking questions like: how can it be that we could have concern for other people for their own sake? From the virtue ethics perspective you already take into account that parents bring up their children, and educate them and so on. You start from a point of view in which it is not baffling that some people have concern for others. That is not some theoretical difficulty you have to cope with.

I think in both these ways virtue ethics has the advantage of being more rooted in the way we think about things pre-theoretically than other ethical perspectives.

Do you think then that virtue ethics opens up for a more fundamentally positive view on human beings, compared to for example deontology?

In one sense, yes, because virtue ethics involves the view that for us to be virtuous is part of human development. It's a view of human nature that says we can develop to be virtuous as part of some kind of natural, human development. Deontology tends to have a more pessimistic view, seeing human nature as something that always needs to be overcome. And again, consequentialists are always forced to the conclusion that the way we are living is thoroughly inadequate and thoroughly unsatisfactory, and nowhere near what we actually ought to be doing. There's always a big distance between the way we ought to be and the way we actually are.

Another thing that has been interesting to many people is that virtue ethics has become very widespread in America in the field of applied ethics. This surprises many people, because it has been a continued objection that virtue ethics is vague. It doesn't tell you what to do, so how

could it help in applied ethics? And yet I've noticed, although I myself don't teach applied ethics, that more and more of the textbooks on applied ethics have sections on virtue ethics, and there are more and more of virtue ethics books. I think the reason for that is that virtue ethics apply to the situation you are already in. There's a sense in which it comes tailor-made for areas of professional ethics. Because in the area of any profession it will be fairly determinate what your roles are and what's expected of you. For example, one of my former students teaches engineering ethics. It's fairly determinate what engineers do, and what sorts of problems there are. Therefore it's fairly determinate what the forms are that certain ethical issues will come up in. One can sensibly ask: what are the virtues of a good engineer? Virtue ethics makes that problem manageable and tractable right from the start. What are the virtues of a good doctor or a good nurse? Whereas consequentialism and deontological approaches simply ask the same questions or pose the same problems, whether you are an engineer, a doctor or a nurse and so on. Virtue ethics seems to apply right away within certain areas of life, and that's one reason I think it's become more and more common in applied ethics.

What do you think then are the drawbacks or disadvantages of virtue ethics?

Well, I'm not sure I would want to talk about drawbacks, because virtue ethics as a field is growing and there are many different kinds of virtue ethics. I think that's a good thing. I suppose I can see some limitations of virtue ethics. It doesn't have much to say about how ethics is connected to politics, and that's an area that might be developed. But it's certainly true that the virtue ethics perspective that we get from the ancient theories doesn't have much to say about human rights, for example, and that work needs to be done. And it's not clear how it can be done.

Since virtue ethics, old or new, is not *one* thing, could you describe *your* position within this growing theoretical field?

My position is a form of eudaimonism. I think virtues are dispositions such that to have them is to achieve flourishing, which is the ancient notion of eudaimonia. If you translate this as happiness, it at once sounds peculiar and people misunderstand you.

It's safer to talk in term of flourishing. The virtues are the dispositions, which, if we have them, we'll just have a flourishing life. Of course, you at once have to say: what about people who have these dispositions, and live with disasters? There's a lot that can be said about that, but also

there's a lot to be said about how a virtue ethics of that sort can give the same guidance about how we should live and what we ought to do. Those are the issues I work on.

As a female philosopher, you work and breathe in a traditionally male-dominated environment. Do you have any specific experiences you would like to share in that connection, anything positive or negative? Basically, I'm asking whether you think it's harder for a woman to be "in the business".

I haven't found it to be harder, but my experience is, I think, not typical of that of younger women philosophers. I'm old enough to say that when I went to school in England in my teens, it was all girls-school. Girls and boys-schools were separate at that point. I was taught among girls and had women teachers, and when I went to Oxford there were still separate women colleges. Again I had woman teachers, and it was never odd for me to have them. I'd always had them. I didn't have predominantly male teachers or predominantly men in my environment until graduate school. Also, in the field of ancient philosophy - and I don't know what the reasons are - there has always been a fair number of women. So I've never felt that I'm the only one around. There have always been women I've known, worked with and read, and there have always been prominent women in the field. So I don't feel I've had the experience that many women do have in philosophy, feeling they are the only woman, and that they don't have any women teachers. It's good for women to have women teachers and women role models, but I can't say I have suffered in a way that I think a lot of women younger than me do. It's rather strange in that way. People expect older women to have had a worse time, and I had actually a rather better time!

Do you think that the philosopher - and perhaps especially the one who is involved with ethics - should try to "live as she preaches"? That is, should she try to integrate her teachings into her personal life? Or do you think it's better to embrace a more detached, analytical approach?

Well, I hope I live as I preach, although I don't know if I would represent what I do as "preaching"! Any teacher is discredited if you find that they're being dishonest, mean to people or giving them unfair grades. We expect any teacher to have the virtues that can be expected of a teacher.

Considering your knowledge of many ancient philosophers, what do you think of the philosopher's role in today's society? Should she in general be more visible?

You can't be visible unless there's a role for you to be visible in, and in many societies, and certainly in the United States, philosophers are not visible in the public culture. In some ways there is not much chance to be visible. With many philosophers the best way you can be visible is through your teaching, and the kind of example you give there. Anybody's teaching and research will become thin if you don't take an interest in contemporary society, and if you just read Aristotle and what other people have been saying about Aristotle. This is our business to take an interest in contemporary society and problems. I think there is a danger in thinking that as a philosopher I have something worth saying about contemporary issues just by being a philosopher. You have to be careful that you

really do know what you are talking about and have something to say. It's appropriate for people in medical ethics to be visible and say things about issues in medical ethics and so on. I'm not sure that it's appropriate for somebody in ethics to be engaged in political life in any particular way, unless there's some particular expertise that is being called upon.

Is there anything you would like to add, for example about your current work?

My current work is divided, as often is the case. I'm writing a book on virtue ethics, where I'm simply trying to set up what I think virtues are and how they relate to flourishing. I'm also working on ancient philosophy - on stoic ethics, and on Plato and virtues in *The Laws*. So I'm still working on virtues both historically and non-historically.

FILOSOFISK SUPPLEMENT PÅ INTERNETT!

Filosofisk supplement er nå også tilgjengelig på Internett.

Der kan du lese både gamle artikler tidligere trykket i Filosofisk supplement samt mye nytt og upublisert stoff

Klikk deg inn på: <http://foreninger.uio.no/filosofisk-supplement/>



MYTEN OM DEN KARTESIANSKE MYTEN

Eit intervju med Lilli Alanen

Av Eirik Julius Risberg og Karen Synnøve Blokkum Flø



Lilli Alanen er professor i filosofi ved universitet i Uppsala. Ho underviser i filosofihistorie og nærer ein særskild interesse for erkjeningsteori, metafysikk, medvitsfilosofi og moralpsykologi i tidleg moderne filosofi. Etter å ha jobba med Descartes i lang tid enda arbeidet med boka Descartes' *Concept of Mind* (Harvard University Press) i 2003 – ei bok som vakte oppsikt verda over i dei fagområda kor Descartes hadde sitt hovudfokus. Boka grip fatt i ei side av Descartes sin filosofi som har vore neglisjert lengje: kroppsleggjinga av det menneskelige medvitet. Alanen hevdar at ei ny og annleis forståing av Descartes sin medvitsfilosofi oppstår dersom ein tek synet hans om mennesket som ei tett samanstilling av kropp og sinn på alvor. Den 17. mars gjesta ho Filosofisk seminar for å snakke meir om emnet, og i den samanhengen sa ho ja til å vere med på eit intervju.

The Concept of Mind beskriver Gilbert Ryle Descartes si handtering av problemet med kropp og sinn som "skrømtet i maskinen". I denne lesinga verkar det ikkje-materielle medvitet nærast som eit skrømt som på eit mystiske vis set i gang kausale prosessar i den materielle, maskinelle kroppen. I boka Descartes' *Concept of Mind* kallar du denne lesinga som "myten om den kartesianske myten". På kva sett ser du på denne påstanden som ein myte?

Den oppfatninga som Ryle skildrar og tilskriv Descartes har hatt særleg stor innverknad og den følgjer av det kristne tankesetet. Her ser ein på sjela som noko som er uavhengig av kroppen og som difor ikkje kan dø. Ein plukka ut nokre einskilde sitat frå Descartes, som har freista å stadfesta denne teorien, for så å utelukke andre viktige aspekt av heilskapen. Denne bruken av Descartes sin teori blir på denne måten verken ei korrekt skildring eller definerande fordi den mistar si breidd. Teorien famnar til dømes oppfatningar om mennesket som sette saman av svært mange delar. Det mytiske i denne situasjonen er at ein gjev mykje av æra for denne tanken til Descartes. Det er det eg kallar "myten om den kartesianske myten". Ein finn eit syn på mennesket og tanken som har sterke røter i den vestlege tradisjonen, og kombinerer det med kartesianske tesar og påstår at det er Descartes som på eit vis har skapt dette synet. Det har han ikkje. Denne påstanden har ikkje noko feste i historia overhovudet.

Mytisk er òg samtidas medvitsfilosofi der det finst mange som forsvarer ei form for kartesiansk tese. Eit døme på dette er ein type funksjonalistiske modellar som ser medvitet, eller det tenkande, som ein funksjon uavhengig av kroppen. Denne funksjonen kan, som Hilary Putman seier, kome i stand i ulike slag av materie. Ein kan til og med tenkje seg at denne funksjonen er den same som den Turing fann i reknemaskinen sin, det vil seie at

den skal kunne realiserast på eit ikkje-materielt nivå. Dette er eit anna uttrykk for den same myten, og ein ser at dette er ein idé som framleis verkar i dagens filosofi.

I tolkinga di går du vekk frå den tradisjonelle lesinga av Descartes der ein ser problemet med interaksjon som det vesentlege problemet. I staden hevdar du at det reelle problemet hos Descartes er eit omgrepsproblem. Kvifor er det mentale sin verknad på det fysiske ikkje det interessante problemet? Kva går det reelle problemet ut på?

Det har blitt fokusert på spørsmål om korleis det mentale og kroppen verkar på kvarandre, og korleis sjela vekselverkar mellom sjela og kroppen. Teorien om interaksjon skal forklare denne vekselverknaden. Det finst derimot eit anna problem med denne dualistiske tankebanen som eg altså kallar omgrepsproblem. Korleis forstår vi at sjela og kroppen i det heile kan verka i høve til kvarandre? Når ein innser at denne typen problem finst blir ikkje spørsmål om interaksjon lenger interessant, og om ein tek denne omgrepskilnaden på alvor så finst det ikkje noko forklaring på korleis koplinga mellom det kroppslege og sjela kan hende. Våre forklaringar om kroppsleg rørsle føreset mekaniske rørsle, men denne mekanistiske modellen gjev oss derimot ikkje noko terminologi til å forklare den ikkje-materielle sjela. Det vi endar opp med å vere i stand til er berre å konstatere at det finst nokre korrelasjonar - ved særlege rørsle så oppstår det særlege tankar i hjernen. Men det finst ikkje noko kausal vekselverknad her. Alle modeller vi nyttar for å forklare kausal vekselverknad føreset rørsle for Descartes fordi han ikkje har noko anna omgrep om årsak. På grunnlag av dette meiner eg at interaksjonsproblemet, som så mange har skrive om, ikkje kan løysast, men at det heller ikkje er interessant. Det Descartes gjev oss ein forklaringsmodell på er kva som hender i kroppen. Han forklarar ikkje korleis det som skjer i kroppen verkar på det som skjer i sjela.

Det har blitt diskutert og skrive masse kring spørsmålet om interaksjonsproblemet har ei løysing eller ikkje. Til dette stiller Spinoza eit spørsmål: "Kva kan ein filosof, som hevdar at han berre nyttar klare og tydelege omgrep, meine om kontakten mellom utstrekning og tanken? Kva kan han meine? Her finst ikkje nokon klare og tydelege omgrep." Slik avfeiar han interaksjonsteorien som ei løysing.

Det reelle problemet for Descartes er at vi ved å bruke desse elementa, så kan vi ikkje forklare korleis desse to kan vere sameinte. Det er dei omgrepa som gjer at vi i det heile forstår kvarandre, og som berre kan forståast som ulike i og med at dei er motsette omgrep. Dette skriv Descartes

om i eit svar til Arnaud. Han skriv at ein ikkje kan forstå dette klart og tydeleg, men at vi utvilsamt erfarer det. Vi erfarer det, men vi kan likevel ikkje forstå det.

Kan ein seie at Descartes her innrømmer at han på eit vis kjem til kort filosofisk sett?

Det kan ein. Som filosofar ønskjer vi å forstå og klargjere ting. Stundom kan dette føre til at ein kjem over vanskar av denne typen innan filosofisk teori, og at ein produserer ein mengde sofistikerte tolkingar for å kunne prøve å forklare vekk problemet. Eg tykkjer at å utvikle ein teori om interaksjon er eit forsøk på å gøyme problemet. Difor finn eg det viktig, i særleg grad for ein tenkjar som Descartes, å peike på at han sjølv erkjenner at han ikkje kan forklare dette. Han kan ikkje og prøver heller ikkje å gjere denne eininga intelligibel. Derimot hevdar han at den einaste måten å få innsikt i denne eininga på er gjennom erfaring. Utgåande frå gyldige omgrep finst det grenser for kva vi kan forstå, og Descartes kom her til ei slik grense. Han heldt likevel fast ved sine omgrep, han berre innsåg at han ikkje kunne bruke desse til å forstå dette feltet. Spinoza og Leibniz er som eit motsvar mykje meir rasjonalistiske enn Descartes. Dei godtek ikkje teoriar av den typen som let noko bli ståande uforklart. Spinoza sin identitetsteori er eit godt døme på ein teori som prøver vere beinhardt konsekvent, men i freistnaden så kjem han også fram til mange absolutte konklusjonar som må svelgjast fordi dei følgjer av konsekvensen. Descartes høyrer til den typen av tenkjarar som snarare aksepterer at det finst grenser for kva ein kan forstå for ikkje å fornekte det vi openbart erfarer. På denne måten erkjenner han problema og si eiga avgrensing.

I forordet til The Meditations svarar Descartes på ei innvending som blei reist mot ham i Discourse, om bruken av omgrepet "idé". Descartes svarer at idéomgrepet er tvitydig - at det kan forståast anten som "an operation of the intellect" eller "the thing represented by that operation". Er dette tanke- eller idéomgrepet inkonsistent? Opererer Descartes med to omgrep?

At eit omgrep er tvitydig – at det kan brukast med to ulike meiningar – treng i og for seg ikkje tyde at omgrepet er inkonsistent dersom det brukast på ein sånn måte at det alltid er klart kva slags meining som brukast. Inkonsistens oppstår dersom ein blandar dei to bruksmåtene slik at ein bruker omgrepet i den eine måten når ein burde bruke det på den andre. Eg trur at det i dei fleste tilfelle blir klart på kva sett Descartes bruker idéomgrepet. På den andre sida kunne han kanskje ha skild betre mellom dei

to tydingane av "idé". Det gjer han ikkje, og det kan ein kanskje kritisere han for. Det gjeld ikkje berre for termen "idé", men også termen *cogitatio*, som iblant kan vise til sjølv tankeakta og andre gonger kan tyde det ein tenkjer på. Dei som for fyrste gong prøver å gjere dei terminologiske skilnadene klarare var Kant og Husserl, så dersom det finst ein inkonsistens er ikkje Descartes åleine om det. Sjølv om det sjølv sagt ikkje forsvarer det faktum at denne terminologien på Descartes si tid ikkje var tilstrekkeleg analysert.

Allison Simmons ser ut til å opne for ei forståing – i forlenginga av ditt omgrep om "bio functional" representasjon – av korleis sanseinntrykk kan seiast å representere. Vil dette vere ein post hoc måte å samle dei lause trådane i tankeomgrepet hos Descartes på?

Det er også eit godt spørsmål. Det er ein stor diskusjon om kva plass kjenslene har hos Descartes. Er dei berre subjektive opplevingar, eller har dei noko innhald? Kan dei på ein måte representere noko ytre? Det finst mange som påstår at dei ikkje representerer noko ytre, men då får ein problem med å forklare kva slags funksjon dei har og korleis dei i det heile kan hjelpe oss med å orientere oss i verda, slik Descartes seier i den sjette meditasjonen. Simmons innfører tanken om at kjenslene ikkje representerer, altså har dei ikkje same objekt som klare og tydelege idear. Klare og tydelege idear representerer dei ytre materielle ting, medan sanseinntrykk representerer ein slags biologisk eigenskap hos ting – det vil si korleis tinga påverkar oss. Simmons si teori er problematisk ettersom ein blir tvungen til å spørje kva desse biologiske eigenskapane er. Spørsmålet er jo korleis dei ytre tinga påverkar oss – korleis vi reagerer på dei ytre tinga. Descartes kallar dei jo sjølv for utydelege idear, og dei er nettopp utydelege fordi

vi ikkje klart kan gjere reie for nøyaktig kva dei inneheld. Når eg i staden vel å snakke om kjenslene sin representasjon i form av "teikn" og "å gjeve tilkjenne" er det fordi det finst mange passasjar hos Descartes der han snakkar om kjenslene som eit resultat av kva han kallar "*un institution de la nature*" – at Gud har innretta oss slik at nokre ting er skadelege for kroppen, og at nokre ting påverkar oss på bestemte vis. Det er nesten som ein funksjonell teori der kjenslene fungerer som teikn som sett i gang ein korrekt kroppslig reaksjon. Dette er eit spanande problemområde som krev mykje meir utarbeiding.

Du talar òg om eit logisk-normativt rom som ligg under vår bruk av språk og tanke, som gjer at vi kan ha ein type teikenrepresentasjon. Korleis passar dette inn med det mekanistiske verdsbiletet som Descartes forfektar?

Dette fører oss tilbake til distinksjonen mellom tanke og materie. Det sentrale for tenkinga hos Descartes er at tanken er til dømes i stand til å skilje mellom sant og falskt, og at tankeverksemda difor er ei søking etter sanning og det å forstå. Det logisk-normative høyrer med andre ord til det tenkjande. Tenkinga er eit normativt søk som er styrt av logiske lovar gjeve av Gud. Gud har skapt dei logiske lovene som styrer tanken vår, og gjer oss høve til å skilje mellom sant og falskt. Eg freista i min diskusjon av det punktet å trekkje ein parallell til Sellars distinksjon – at det finst to ulike domene som ikkje har noko til felles – og at vi ikkje kan leite etter kausale forklaringar innanfor tankedomenet, slik vi, vice versa, ikkje kan forklare den fysiske naturen gjennom normative lovar.

OMSORGENS NORMATIVE BIDRAG

Rendez-vous med Tove Pettersen

Av Malika Makouf Rasmussen



Foto: Vilde Pettersen

Tove Pettersen er førsteamanuensis i filosofi ved IFIKK, UiO og for tiden postdoktor og faglig leder av Etikkprogrammets forskerskole. Hennes doktorgradsavhandling *Comprehending Care* fra 2004 er antatt av Lexington forlag i USA og vil bli publisert i løpet av 2007. Hun er sammen med Inga Bostad aktuell som redaktør for artikkelsamlingen *Dialog og danning*, med essay av fem kvinnelige bidragsytere om kunnskapsformidling i skolen. Av Barne- og Likestillingsdepartementet er hun engasjert til arbeidet med utredningen av en felles ekteskapslov, og er en mye brukt foredragsholder i tillegg til undervisningen på universitetet.

Hun innleder vår samtale på kafé med en referanse til en av sine filosofiske forbilder: "Simone de Beauvoir gjorde jo dette daglig, og jeg er enig med henne. Å sitte på kafé og snakke filosofi er en av favorittene".

*D*ialog og danning ble nylig lansert. Fortell om boken.

Temaet for boken er det filosofiske grunnlaget for læring. I boken gir vi ikke svar på hvordan lærere skal undervise – det vet de vanligvis best selv – men vi har en del refleksjoner rundt dette med kunnskap: Hva er kunnskap, hvordan oppstår kunnskap, i hva slags klima og situasjon lærer man godt? Pedagogikk og filosofi har historisk sett

vært nær hverandre. Jeg skriver blant annet om vennskap, en relasjon som er viktig for læring. Med venner har man en type dialog som er forbilledlig i mange sammenhenger fordi man ikke trenger å forestille seg. Man kan blotte sin uvitenhet, man har tillit, og man kan utforske ting sammen. Noe av det særegne i samtaler mellom venner er at man ofte tåler kritikk og råd, som man ikke ville akseptere fra andre. Vennskap er en viktig kilde til læring.

Tove Pettersen har en rekke publikasjoner bak seg med omsorgsetikk som tema. I avhandlingen *Comprehending Care* fra 2004 argumenterer hun for en etisk teori med omsorg som kjerneverdi. Her har hun blant annet studert den amerikanske moralpsykologen Carol Gilligans arbeider. Gilligan hevder at moralsk modenhet består i å kunne skifte mellom perspektivene omsorg og rettferdighet. Gilligan hevder også å ha funnet en distinksjon mellom menn og kvinners moralske refleksjon, der kvinners dreier i retning omsorg, og at omsorgsperspektivet generelt har vært nedprioritert innen etikken. Kritikere av tradisjonelle vestlige etiske teorier har hevdet at disse i stor grad kun har tatt hensyn til mannlige verdier. Pettersen utfordrer de tradisjonelle moralteoriene på dette området, og mener at vi ved å løfte omsorgsperspektivet inn i moralfilosofien i større grad vil kunne håndtere et felt som i stor grad er forsømt.

Du har selv tidligere argumentert for at teorier ikke produseres i et vakuum, og at egne erfaringer preger ens tenkning. På hvilken måte?

Jeg tror ikke filosofi blir produsert uavhengig av bakgrunn og kjønn. I noen sammenhenger betyr kjønn riktignok ikke så mye, i andre sammenhenger betyr det mer. Når det gjelder moralfilosofi har bakgrunn og kjønn betydning, blant annet ved at det innvirker på hvilke problemstillinger man finner interessante og verdt å undersøke. Det innvirker også på hvilke verdier man ønsker å forsvare. Jeg ønsker å fremheve at omsorg er en sentral etisk verdi. Det betyr ikke at de andre teoriene er helt drenert for omsorg, akkurat som omsorgsetikken ikke er helt uten sans for rettferdighet eller almennt velferd. I de normative teoriens tradisjon har nytte- og rettferdighetsperspektivet alltid stått sentralt, men disse perspektivene uttømmer ikke feltet. De fanger ikke opp alt som er viktig ved moralteorien eller den moralske sfæren. Derfor trenger vi en teori som fokuserer på omsorg.

Hvordan vil du konstruere en slik ny teori?

Omsorgsetikken er en ny teori i utvikling. Jeg håper at jeg i min avhandling kan ha bidratt til å gi et mer nyansert bilde av hva omsorg er. Når man snakker om omsorg og omsorgsetikken tror mange at man driver med sentimentalisering av etikken. Det er ikke det det dreier seg om. For meg har det vært viktig å se på de etiske aspektene ved mellommenneskelige relasjoner fordi jeg mener det er et forsømt felt.

Er kvinner generelt mer opptatt av det mellommenneskelige aspektet enn menn?

Tradisjonelt har kvinner vært mer opptatt av det enn menn, men som filosof kan jeg ikke ta stilling til om kvinner er mer omsorgsfulle enn menn. Det er et empirisk spørsmål. Jeg tar utgangspunkt i Gilligans påstand om at det finnes en måte å resonnerer på som de tradisjonelle teoriene ikke fanger opp. Typisk er det kvinner som resonnerer på denne måten, som holder disse verdiene. Den tråden jeg tar opp er å spørre om Gilligan har rett i at omsorgsperspektivet ikke blir ivaretatt i de andre teoriene. Langt på vei har hun rett. Et eksempel som kan illustrere hvordan omsorgsperspektivet mangler er debatten om barnefordeling. I en barnefordelingssak stiller man spørsmål om hvor barnet skal bo. For å svare tas det gjerne utgangspunkt i

et rettferdighetsperspektiv eller et formalt likhetsprinsipp. Fra dette perspektivet ville det være riktig å "dele barnet i to", en uke hos far, en uke hos mor. Far har rettigheter, mor har rettigheter. Brukes nytteperspektivet, fører dette ofte til at man spør om hva som er den mest hensiktsmessige løsningen i et samfunnsperspektiv. Her er det imidlertid en stemme som ikke kommer frem, og det er barnets. Hvilken etisk teori skal fange opp barnets stemme? Poenget mitt er at i en slik situasjon er det nødvendig å ta utgangspunkt i en omsorgsetikk og se situasjonen også fra dette perspektivet. Barnets stemme kommer ikke tydelig nok frem hvis man kun analyserer situasjonen fra et rettferdighets- eller nytteperspektiv.

Kan omsorgsperspektivet i større grad brukes som et politisk verktøy, slik rettighets- og nytteperspektivet blir?

Etikk er samfunnsnyttig blant annet fordi det gjør oss i stand til å analysere situasjoner med noen teoretiske verktøy. Man kan rydde opp i en debatt ved å kartlegge og løfte frem argumenter og synspunkter, men det er viktig at så mange perspektiver som mulig kommer frem. Vi lever i et samfunn hvor det er vanlig å "fronte" rettigheter, og hvor det å kunne artikulere seg og stå på kravene blir viktigere. Vi glemmer lett at det ikke er alle som kan gjøre dette. Derfor er omsorgsperspektivet en viktig innfallsvinkel, et redskap som kan anvendes i en vanskelig situasjon. Omsorgsetikken kan brukes i reelle, hverdagslige situasjoner som berører mange mennesker. Vi trenger en etisk teori som kan fokusere på slike situasjoner, og som spør hvordan vi i størst mulig grad kan ivareta alle berørte parter interesser. Jeg mener ikke med dette at bare omsorgsperspektivet skal være tilstede - det er få sammenhenger vi vil fravike tanken om rettferdighet og nytte - men jeg ønsker å understreke viktigheten av at flere perspektiver kommer frem før vi tar en beslutning om hvordan vi skal handle.

Gilligan er i sin omsorgsteori blitt kritisert for å fokusere for mye på nære relasjoner. Er kritikken berettiget?

Det er en håpløs kritikk. Man kan ikke slutte fra det å være opptatt av mellommenneskelige relasjoner til at man ikke er opptatt av hva som foregår i andre verdensdeler. Men det som er et poeng er at de færreste av oss får sjansen til å være med å konstruere et rettferdig samfunn, eller gjøre store ting i forhold til for eksempel fattigdomsproblematikken, mens de fleste av oss møter andre mennesker hver dag. Vi er kontinuerlig i relasjon til andre, og hvordan vi opptrer i forhold til dem er et etisk anliggende. Det

betyr enormt mye hvordan vi møter andre mennesker, hvordan vi snakker til andre, hvordan vi håndterer deres henvendelser til oss. Dette er omsorgsetikken opptatt av, og jeg ser ikke at det går på bekostning av fjernere etiske anliggender.

Hvordan utvikler vi best moralsk modenhet?

Et tegn på moralsk modenhet er for Gilligan å kunne skifte perspektiv mellom omsorg for andre og omsorg for seg selv. Hennes intervjuobjekter viser ofte at de er altfor opptatt av omsorg for andre, og det er jo mange som forbinder omsorgsetikken med det å skulle være grenseløs nestekjærlig eller altruistisk. Men dette fører galt av sted, slik det å være altfor opptatt av egne interesser også blir galt. Gilligan søker balansen mellom det å være omsorgsfull overfor andre og samtidig ha omsorg for seg selv. Det er flere involverte, og du er selv også en berørt part. Å mestre dette perspektivskiftet krever moralsk modning utviklet over tid.

Har jenter tradisjonelt blitt oppdratt mer i retning av omsorg for andre enn hva gutter har?

Kjønnsrollene har endret seg mye de siste tiårene. Nå er det mange jenter som hevder sine egne interesser: De gjør det bra på skolen og har inntatt universitetene. Jeg er optimistisk på kvinners vegne også når det gjelder de neste tiårene, men ikke fullt så optimistisk på menns vegne. En grunn til kvinners fremgang har kanskje å gjøre med at de i større grad klarer å skifte perspektiver. På mange måter sitter jenter og kvinner med en dobbeltkompetanse. De har med seg tradisjonelle kvinnelige verdier som omsorg, nærhet og intimitet, men de har også fått en bevissthet om sine rettigheter gjennom sine feministiske mødre. De hevder sine interesser, de sitter med kompetanse på både omsorg og rettferdighet. Kvinner behersker også i mange tilfeller to måter å snakke på. Det ene er en evne til en nær dialog hvor man ikke konkurrerer med noen, hvor man utforsker og finner ut ting sammen, stiller spørsmål og tør å vise hva man ikke skjønner. Samtidig er de beinhard i andre fora og er veldig dyktige til å legge frem argumenter.

Begge disse kommunikative strategiene er det nødvendig å beherske. Det er mitt inntrykk at færre menn klarer å beherske begge disse kommunikasjonsformene.

Hvilken betydning har Gilligans bidrag hatt for den feministiske bevegelsen?

Hun har vært svært innflytelsesrik. Dette ikke bare fordi hun er opptatt av perspektivskifter og omsorg, men fordi hun har vist at den måten kvinner typisk resonnerer moralsk på, og de problemområdene de ofte er interesserte i, ikke er annenrangs eller mindre etisk viktig. Den type tenkning sporer helt tilbake til Aristoteles' mangelteori: Hvis kvinner gjør ting annerledes enn menn, blir det sett på som dårligere. Gilligan har vist at om kvinner resonnerer annerledes enn menn så er dette langt fra det samme som at kvinner er mindre moralsk modne. Det er heller et spørsmål om hvem som definerer hvilke temaer som er etisk relevante, hvilken metode som er riktig og hvilken måte vi skal resonnerer på.

Gilligan har vært svært omdiskutert og kritisert, og i mange sammenhenger også avvist. Tror du dette henger sammen med at hun er kvinne og i sine teorier vært opptatt av kvinner?

Jeg synes det er underlig at de moralfilosofiske implikasjonene av det Gilligan påstår ikke har blitt tatt mer alvorlig. I min avhandling har jeg ikke vært spesielt opptatt av kjønnsperspektivet, fordi jeg opplever at

det i debatten rundt Gilligan har vært fokusert for mye på kjønn. Jeg har i stedet stilt spørsmål ved hvorfor omsorgsverdiene ikke er tilstede og prøvd å utvikle en normativ teori som inkluderer disse, uansett hvem som statistisk sett oftest har disse verdiene. Til tross for dette blir mitt arbeid ofte klassifisert som feministisk etikk. Det kan godt være at det er en riktig betegnelse, men hvorfor ikke også se det som et bidrag til normativ teori?

Kommer dette av fordommen om at menn tenker på vegne av mennesket mens kvinners teorier plasseres i en feministisk tradisjon?



Foto: Vilde Pettersen

Det er en lang tradisjon for dette, som starter med Aristoteles' avviksteori. Menn blir normen, og når kvinner går i en annen retning er det feministisk - det er kvinnesak og det er noe annet enn filosofi. Det er veldig problematisk. Her har Simone de Beauvoir mye å bidra med når hun i *Det annet kjønn* snakker om hva det betyr å være kvinne. Alt kvinner gjør blir sett i forhold til kjønn. Det er i utgangspunktet ikke problematisk for vi har et kjønn, men det blir problematisk når menn ikke speiles mot en tilsvarende kjønn bakgrunn. Man skulle tro at menn ikke hadde kjønn, men det har de. De kjønnede erfaringene blir bare ikke tematisert. Kvinner får ofte spørsmål, som: "Hvordan er det å være kvinnelig filosof?" Men hva med å spørre menn om hva det har betydd å være mannlig filosof? Jeg vil ha dem til å tenke over hva det har betydd for dem å være mann i sitt filosofiske virke. Toril Moi er også opptatt av dette, og sier at en strategi for kvinner er å late som de er menn eller intetkjønn, og ta avstand fra alt som har med feminisme å gjøre eller merkelapper som "kvinnelig filosof". På den andre siden finnes kvinnene som ikke benekter sitt kjønn, men dermed blir nesten alt de gjør kjønn. Det må finnes en middelvei mellom det å bli innesperret i kjønn, og det å fornekte at man har et

kjønn.

På filosofifaget på Blindern er kvinner svært lite representert på pensum, og det er en stor overvekt av mannlige ansatte og studenter. En gruppe kvinner på studiet har startet et nettverk (Sophia) som ønsker å gjøre noe for å endre denne skjeve fordelingen. Hva tenker du om et slikt initiativ?

Et nettverk som dette er kjempeflott, og en fin måte å starte en endringsprosess. Men det er samtidig sørgelig at dette er nødvending. De ansatte må ta den skjeve kjønnsfordelingen i filosofifaget på alvor. En organisering blant studentene er viktig, for det er ikke lett å si ifra om disse tingene på egenhånd. Vi hadde tidligere en gruppe blant de kvinnelige ansatte hvor vi organiserte lesesirkler, presenterte tekster for hverandre og lignende. Å etablere et nettverk er en god måte å gå frem på når man er i minoritet. Det er viktig at de kvinnelige filosofistudentene står sammen, tenker gjennom og formulerer hva som kunne vært annerledes og spiller dette inn til ledelsen. Det har eksistert nettverk tidligere, men det ser altså ut til at man kontinuerlig må holde dette engasjementet ved like.

ESTETISK ERFARING SOM ANNERLEDESHET

Et kunsthistorisk og filosofisk standoff

Av Anders Braarud Hanssen

Virkelighetens skjønnhet & skjønnhetens virkelighet

- Steinar Mathisen
- Akribe forlag
- 2005

Begrepet skjønnhet stiller filosofien i et interessant paradoks. På den ene siden innehar det et reelt grunnlag for estetisk refleksjon, gjennom å være en sentral komponent i en intellektuell tradisjon. På den andre siden forutsetter den erfaring av det skønne, noe som unndrar seg språket. Skjønnhetens og kunstens egenart setter filosofien som prosjekt i en situasjon der erfaringen unndrar seg abstraksjon, generalisering og diskurs. Eller gjør den det? Hva er det med skjønnheten som gir oss et nytt innblikk i hvordan vi erfarer virkeligheten? Kan det skønne erfares uavhengig av våre forestillinger om det? I dette skjæringspunktet starter Steinar Mathisen sitt forsøk på å skissere opp kunstens, estetikkens og det skønnes historie, fra Platon til Kant. *Virkelighetens skjønnhet & skjønnhetens virkelighet* er ikke mindre en *tour-de-force* i modernistisk analyse, og en sammenfatning av nesten 2000 år med estetisk teori. Kanskje det er her vi finner årsaken til den heller fraværende mottakelsen boken har hatt i media og academia generelt. Som et verk om estetikk og kunst står Mathisen alene i Norge, om enn i Norden, om å skape en helhetlig framstilling av de ulike intellektuelle og filosofiske strømningene som har formet estetiske og kunstteoretiske diskurser siden antikken. Men hvorfor er denne boken aktuell i dag? Mathisen svarer best på dette selv:

Min intensjon med fremstillingen er derfor å rokke ved den ramme som den opplyste fornuft setter for

vår forståelse av kunst og litteratur. [...] I den foreliggende fremstilling av noen sentrale etapper i estetikens historie har jeg derfor bestrebet meg på å gi fortiden rett slik at fremstillingen av tidligere filosofers tanker om skjønnhet og kunst blir en utfordring for vår egen forståelse. (Mathisen, 2005)

Dagens forståelse av kunst er dermed, i følge Mathisen, preget av en form for historieløshet. Den ideologiske, religiøse og filosofiske kontekst som formet kunstens rolle og egenart blir i dagens kunstforståelse nedvurdert og ofte glemt.

Som en helhetlig og grundig filosofisk gjennomgang av estetikens historie er boken klargjørende, oversiktlig og tankevekkende. For en dannet leser med interesse for kunsthistorie og estetikens kjerneproblemer fyller boken et udiskutabelt hull innen filosofisk estetikk i Norden. På den annen side er Mathisen ute etter å vekke debatt. Dette klarer han, selv med en uttalt intensjon om å være upolemisk. En kan få inntrykk av at Mathisens bok like mye er en appell til å stille spørsmål ved den bestående filosofiske diskurs i academia som hvordan estetikken som fag gjenspeiler denne. Den estetiske erfaring representerer noe radikalt annet enn hva som anerkjennes som reell erfaring gjennom klassisk filosofisk diskurs. Derfor er boken kanskje like mye et opprop mot fragmenteringen og spesialiseringen innenfor filosofi som fag som en diskusjon av hvordan estetikken avgrenser begrepet skjønnhet.

Boken beskriver en estetikk i forfall. Enten i form av en utarming av begrepet skjønnhet, eller en innsnevring av dens referanseramme. Til slutt er erfaringen av skjønnheten fortrent til den private sfære, til en form for

”rekreasjon” og borgerlig nytelse. Her går Mathisen til forsvar for en omdefinering av hva estetikk skal være: En studie av den unike karakteren til estetisk erfaring, eller mer presist av erfaringen av skjønnhet. Denne erfaringsdimensjonen skiller seg radikalt fra den ”instrumentelle fornufts” ideal om at forstandens begreper er den eneste måte å begripe virkeligheten på. Den estetiske erfaringen er formålsløs, men meningsfull. Den er uutmømmelig og selvopprettholdende. Den fordrer til umiddelbarhet og nærvær i en tradisjon som ellers hevder analytisk distanse og konseptualisering. Men er dette en riktig forståelse av kunst og skjønnhet? Har Mathisens agenda mot den ”instrumentelle fornuft” fjernet mange av nyansene i hva som er reelt estetisk ved erfaringen av det skønne og av kunstverket, og er det interessant å bruke begrepet skjønnhet som referanse i dagens kunstdebatt?

Ved å sette historisk strek ved Kants estetikk slipper Mathisen å direkte svare på dette spørsmålet og de åpenbart polemiske henvisningene i innledningen av boken til hvordan kunstdebatt i dag ikke innehar en historisk bevissthet. Tematisk skildrer boken de ulike stadiene estetikken har utviklet seg igjennom fram til opplysningstiden. Med henblikk på dagens estetikk og kunstdebatt blir boken interessant der Mathisen beskriver hvordan renessansen og opplysningstidens brudd med det bestående metafysiske ”værensutkast” banet vei for hva vi i dag kaller ”de skønne kunster” og faget estetikk. Mathisen peker på hvordan erfaringsbegrepet, gjennom denne perioden er i endring, og særlig kravet om at sann erfaring, eller tilgang på en ”objektivitet”, ikke er mulig før man kjenner sannhetens betingelser.

Gjennom opplysningstidens skepsis til sansenes tilgang på ”sann” erfaring skapes det innen estetikken et syn på kunst som annenrangs erfaring, og tilslutt som noe ”irrasjonelt”. Mathisen hevder at Decartes’ krav om visshet er begynnelsen på nedvurderingen av sansenes evne til tilgang på virkeligheten, og på denne måten avskaffer det moderne opplysningsprosjektet en kunst som formidler av sannhet og virkelighet.

Hva er så skjønnhet? Mathisen er her ute etter hvordan estetisk erfaring, og ikke tenkning, kan fungere som et slags hermeneutisk virkemiddel for å synliggjøre de åpenbare begrensninger i det moderne filosofiske erfaringsbegrepet, nærmere bestemt den utarming av erfaringsbegrepet som oppstår i og med det moderne opplysningsprosjektets vekt på skille mellom subjekt og objekt. Mathisen peker på at nettopp i den estetiske erfaring utviskes subjekt-objekt diktonomien som ellers opprettholdes i den ”opplyste fornuft”. Her nærmer han seg Walter Benjamins proklamering av estetikken reintroduksjon i moderniteten som basert på sanseerfaring. Benjamin viste at antikkens begrep

om sanseerfaring og estetikk opprinnelig var nært forbundet med hverandre; ordet ”*Aisthisis*” (sanseerfaring) bar klare forbindelser til ordet ”*Aisthētikos*” (persepsjon gjennom følelsene). Her er det estetiske forbundet med den prediskursive umiddelbarhet som sanseerfaringen er i møte med den eksterne verden, og hvor sansene ikke er en mekanisk stimulus-respons mekanisme, men heller et grensesnitt eller formidler mellom kropp som mikrokosmos og verden som makrokosmos. Men finnes det noe i den faktiske estetiske erfaring i seg selv som opphever dette skillet? En nærmere gjennomgang av kunsthistorien viser at et ikke-dualistisk syn på kunst kun er funksjonelt fram til utviklingen av nonfigurative og abstrakte retninger innen malerkunsten på 1870-tallet. Etter dette forutsetter en estetisk erfaring en eller annen form for metarefleksjon, idet bildet ikke lenger er en plastisk gjengivelse av virkeligheten men synliggjør sin ”billedhet”. Skillet Mathisen søker i den estetiske erfaring er etter min mening ikke iboende i det estetiske objekt, eller i erfaringen som sådan. En slik form for opphevelse av skillet mellom subjekt og objekt forutsetter en høy grad av utdanning og estetisk trening. På denne måten skiller ikke erfaring av et kunstverk seg fra annen form for erfaring.

Et mer betimelig spørsmål er kanskje hvorfor Mathisen setter søkelys på dagens kunstdebatt når denne baserer seg på et radikalt annet kunstsyn enn det Mathisen selv synes å forfekte i boken. I et intervju med Morgenbladet 17. mars i år svarer Mathisen følgende på spørsmålet om hvorfor modernismens estetikk og kunstteori har problemer med å forklare hvorfor kunstverk er verdifulle:

– Ja, boken er skrevet ut fra et ganske stort ubehag for det som skjer innenfor kunsten i dag. Uansett hvordan man vrir og vrenger på begrepene, så må man til slutt legitimere kunsten ved å si at den er verdifull. Men i dag kan nesten ingen si noe meningsfylt om hva denne verdien består i. Denne boken er ikke polemisk i formen, men den viser likevel misforståelsene i modernismen. Jeg tror historisk refleksjon er helt nødvendig hvis vi skal komme videre. Hvordan da? – Alle våre begreper om kunst og skjønnhet er gjennomsyret av helt andre kontekster. De har en historie, og kjenner man ikke den, så vet man ikke hva man snakker om. Og det er jo typisk for kunstfeltet. Ingen steder svever det så mange høytravende og pretensiose, men totalt uavklarte begreper.

Mathisens svar peker på et uuttalt problem innen filosofisk diskurs i dag: at filosofi og kunst som historiske bevegelser i dag står langt fra hverandre. For kontemporær kunstte-

ori er modernismen både en immanent del av og samtidig et tilbakelagt stadium. Det samme er ikke tilfelle innen filosofi, slik den praktiseres innen academia. Kunst som kulturelt fenomen handler i dag mer om hva som skjer i en virkelighet som allerede har tatt det postmoderne som utgangspunkt. Å snakke om kunst og estetisk erfaring som "noe" enhetlig er i dag en umulighet. Siden dadaismen, surrealismens og konseptkunstens innpass i kunstdiskursen har skjønnhet vært gjenstand for en formal og innholdsmessig dekonstruksjon. Skjønnhet står i dag fram for de fleste samtidskunstnere som en videreføring av det uskjønne og ikke en motsetning til det. Selv det uskjønne eller "uncanny" har i de siste årtiers kunst innehatt noe sublimt over seg. Så langt har prosessen kommet at kunstnere igjen har begynt å vende tilbake til "skjønnhet" som virkemiddel. Hvordan gir det da mening for Mathisen å snakke om estetisk erfaring, og det skjønne, som noe "annet" enn, og i motsetning til erfaring instansiert gjennom den opplyste "fornuft"?

Dette kan delvis besvares med at Mathisens blikk på estetikken synliggjør hans arv til *kritisk teori*, og da særlig til Adorno og hans *Ästhetische Theori* fra 1969. Gjennomgangen av estetikkens historie kommer aldri utenom at kunsten står i relasjon og motsetning til de sosiokulturelle strømningene den eksisterer i. *Virkelighetens skjønnhet & skjønnhetens virkelighet* beskriver en utvikling i retning av en estetisk teoretisering, og et bilde av kunsten som prosjekt som både avsondrer seg fra sin kontekst, og samtidig reflekterer den. Adornos grep om modernismens kunstteori er monumental. Mathisens lesning av kunstverket som bærer av et alternativ til den bestående "instrumentelle fornuft" gjenspeiler dette gjennom bokens tilbakevendende vekt på kunstens dobbeltkarakter. Best kommer dette til syne i bokens siste del, der skildringen av en definisjon av skjønnhet og kunst avhenger av dens evne til å gå utover det bestående: utover den rasjonelle, filosofiske, eller politiske konsensus. Kanskje mest utpreget *adornistisk* blir Mathisen når han skisserer opp den estetiske erfaring som "undertrykt" og underordnet den "opplyste" eller "instrumentelle" fornuft. Dette er polemikken mot moderne filosofi, og analytisk filosofi spesielt. Kunstverket innehar "mening" uten å være kun en ting. Kunsterfaringen blir meningsfull nettopp i å anerkjenne dens unike, singulære karakter. Det forblir unikt fordi det motsetter seg å bli innordnet i en allmenn klassifikasjon. Gjennom estetisk erfaring opplever individet en tilgang til virkeligheten som begrepet ikke innbefatter, eller tildekker. Mathisen støtter i stor grad Adornos vektlegging av den estetiske dimensjon som muliggjøring av "positiv negativitet", for gjennom å

være et artefakt har kunstverket muliggjort både en allmenn og individuell synliggjøring av det den bestående filosofiske "fornuft" skjuler. Den kommenterer inn i et offentlig rom, men den estetiske erfaring er likevel alltid unik, singulær og umiddelbar.

Bokens siste del preges av Mathisens ønske om å tilkjennegi estetisk erfaring en egen, fullverdig erfaringsform. Som motsvar til en samtidsfilosofi som sidestiller "sannhet" og "erfaring", er en pluralistisk erfaringssteori i stand til å innbefatte et større spekter av mulige "sanne" erfaringsmoduser. I de prediskursive sanseerfaringene gis det ifølge Mathisen rom for et annet forhold mellom subjekt og objekt. Boken vektlegger at estetisk erfaring er konstitutivt annerledes enn, og i motsetning til "fornuften". Men dette hevder han uten å se at nettopp i den estetiske erfaring finnes fornuft instansiert gjennom formale kriterier. Dermed avviser han den kompleksitet som estetisk erfaring innehar. Dog viser Mathisen at estetisk erfaring innehar i stor grad intersubjektivitet; en erfaring av et kunstobjekt eller en regnbue er noe vi deler med andre. På den annen side hører hans vektlegging av umiddelbarhet og emosjonell identifikasjon til noe som grenser opp mot senromantikkens kunstforståelse og poetikk. Boken er i så måte et forsvarsmanifest for sansningens og kunstopplevelsens umiddelbarhet. Det singulære øyeblikket, hvor den estetiske erfaring finner sted, er overordnet all rasjonalistisk abstraksjon og analyse. Det formålsløse ved det skjønne har forrang for det formålstjenelige. Mathisen mener estetisk erfaring forløser oss fra vår konvensjonelle måte å være i verden på, der det å dvele ved et verk eller et objekt tar oss avgårde inn i en annen dimensjon – den estetiske. Mathisen taler til fordel for erfaringen av "det evige nærvær". Estetisk erfaring kjennetegnes av desinteresserhet og kontemplasjon. Den fordrer ikke til handling eller til manipulasjon av den ytre verden, da den allerede "har alt i seg" (Mathisen, 2005, s. 364). Den er verdifull i seg selv. I dette ligger etter min mening også Mathisens stikk til samtidas fagfilosofiske debatter, som så altfor ofte representerer en form for klassisk "opplyst" fornuft som avviser enhver form for kvalitativ diskurs om selve erfaringen.

Virkelighetens skjønnhet og skjønnhetens virkelighet står fram som en monumental gjennomgang av estetikkens historie, og er samtidig et polemisk manifest for en omdefinering av erfaringsbegrepet innen filosofi og estetikk. Men om dens skildring av den estetiske erfaring som motsats til den "instrumentelle" fornuft står ved lag i dagens estetiske problemstillinger er diskutabelt. Kanskje fordi kunst i dag ikke lenger skal behage, men har en helt annen agenda.

HVOR STORT ER DET?

Tid og Rom

Av Gunnar Gjermundsen

Tid og Rom: et filosofisk essay

- Truls Wyller
- Universitetsforlaget
- 2006

I en tid der nye vitenskapelige teorier konfronterer oss med svært fremmede og uvante måter å forestille oss rom og tid på, skulle vi håpe at filosofien, i kraft av sin rolle som «vitenskapenes dronning», kan rettlede oss i hvordan vi skal tenke om disse tingene på en måte som ikke avhenger av det aktuelle vitenskapelige paradigmet. I *Tid og Rom: et filosofisk essay* argumenterer Truls Wyller overbevisende for subjektets helt essensielle bidrag, ikke bare til hvordan vi oppfatter rommet, men også til å *skape det* som rom. Vi ender da også opp med et bredt forstått kantiansk syn på rommet, ikke selv som et ytre objekt, men som en slags evne hos subjektet til å oppnå objektivitet.

Hvordan vet vi hvor store tingene rundt oss er? Det virker som bedømming av størrelse krever en sammenligning av to eller flere objekter; hvis universet bestod av ett eneste objekt ville det være meningsløst å hevde at dette hadde noen bestemt størrelse. Så størrelse er en relasjonell egenskap: vi vet hvor stor en ting er bare hvis vi kan relatere det til andre objekter. Men er det så enkelt? Wyller presenterer et tankeeksperiment som utfordrer disse intuisjonene: Gulliver våkner opp uten minner fra oppholdet i Lilleputtland og befinner seg foran en skjerm der han ser en person omkranset av mange mindre personer. Han vet foreløpig ikke hvorvidt de mange er veldig små, eller om det er den ene som er veldig stor: han kjenner bare deres relative størrelse. Nå forholder det seg faktisk slik at han, Gulliver, er identisk med personen på skjermen.

Og idet dette går opp for ham, idet han foretar den *indeksikalske identifikasjonen*, synes det intuitivt riktig å uttrykke hans tankeinnhold som «Å, så det er *så små* de faktisk er» (og parallelt, «Det er *så stor* jeg faktisk er»). Det er ikke før dette tilleggsfaktumet blir ham bevisst at han oppnår genuin kunnskap om *størrelsen* på de fysiske elementene han observerer.

Fra dette trekker Wyller den konklusjon at størrelse bare finnes for legemliggjorte bevisstheter, som kan relatere kunnskap om ytre tilstander, ikke bare seg i mellom, men til den umiddelbare, refleksive kunnskapen om størrelsen på sin egen kropp. Noen annen mulighet synes ikke å foreligge. For, det ligger opplagt et regressargument og venter på den som ønsker å definere størrelse relasjonelt, i forhold til et vilkårlig valgt referanselegeme, slik som for eksempel meterstaven i Paris. For hvor lang er denne meterstaven egentlig? Å si at den er 100 centimeter, eller lik avstanden lyset tilbakelegger på så og så lang tid, bare forflytter problemet tilbake et hakk. Problemet er ikke at størrelse er blitt noe relativt; det er snarere at ingenting *har* noen bestemt størrelse lenger, fordi rekken av sammenligninger ikke har noe sted å få fotfeste. Dermed virker en slik umiddelbar kroppskunnskap, som vi i en absolutt forstand kan sammenligne ytre objekter med, helt nødvendig.

En person legger hånden på hodet og sier «Så stor er jeg» (Wittgenstein, 2001, §279). Wyller ønsker å si at setningen uttrykker en form for kunnskap. Denne umiddelbare kunnskapens natur utdypes imidlertid ikke mer enn som en type «subjektiv kunnskap». Jeg kan ikke se at dette kan bety noe annet enn *privat* kunnskap, tilgjengelig bare for subjektet, i kraft av dets privilegerte forhold til sin egen kropp. Dette er et problematisk synspunkt av to grunner: for det første ønsker vi å si at vi kjenner størrelsen på per-

siperte objekter *direkte*, og ikke via en sammenligning med noe annet vi kjenner «mer direkte». Og for det andre, hvis vi *definerer* størrelse med utgangspunkt i kroppen (f.eks. som dens *a priori* mulighetsbetingelse), virker det galt å si at kunnskap om størrelse gis av en *sammenligning* mellom objekt og kropp. Dette fordi sammenligning innebærer en *sammenstilling* av to objekter langs en homogen dimensjon, som i dette tilfellet, nettopp er rommet. Men dette gjenintroduserer skillet mellom rom og kropp, og gjør kroppen til et objekt blant andre. Slik trer regressargumentet frem på ny. Jeg tror Wyller vil kunne svare på dette. Det gjelder å bli klar på at «sammenligning» i denne konteksten ikke kan brukes i mer enn en metaforisk betydning, selv om det er vanskelig å eksplisere nøyaktig hva dette innebærer. Her holder det å bemerke at selv om kroppslig størrelse skulle være en *a priori* betingelse for erfaring av objektiv størrelse, betyr ikke det at kroppens størrelse er noe som kan erkjennes *separat* fra alt erfaringsinnhold.

Et tema som går igjen i boken, og i Wyllers forfatter-skap generelt (Wyller 2000), er fenomenet *indeksikalitet*. Vi så i Gullivers tilfelle at han måtte identifisere indeksikalen «jeg» med personen på skjermen for å oppnå kunnskap om objektiv størrelse. På samme måte, argumenterer Wyller, er vår kunnskap om objektiv *lokalisering* avhengig av at vi kan peke ut posisjoner i et indeksikalsk retningsrom sentrert i vår egen kropp. For eksempel er et kart over et terreng fullstendig ubrukelig (i det minste for praktiske formål) med mindre du kan *peke på* det stedet på kartet du befinner deg. Dette innebærer en «oversettelse» av de rent relasjonelle stedsreferansene på kartet, å la «5 km øst for X», til ikke-relasjonelle, indeksikalske referanser i forhold til deg selv, slik som «5 km *den veien*». Et kjennetegn ved denne type objektiv kunnskap er at den nødvendigvis er perspektivisk siden den alltid står i relasjon til et subjekt. For å underbygge dette kontroversielle poenget, gir Wyller oss et nytt tankeeksperiment: vi forestiller oss en immateriell allviter som har tilgang til et slags *snapshot* av virkeligheten, lik et «view from nowhere» eller «centerless view» (Nagel, 1986), slik Leibniz tenkte seg vitenskapens kunnskapsideal. Litt refleksjon forteller oss at dette er en problematisk forestilling. For en allviter er ingenting upersipert, og hun vil ha sanne oppfatninger om alle tilstander i verden. Imidlertid virker det som om erfaring av objekter krever en distinksjon mellom iboende og relasjonelle egenskaper, noe som delvis uttrykkes av vår intuisjon om at et objekt må beholde noen av sine egenskaper upersipert, for eksempel egenskaper ved dets bakside eller innside.¹ Dermed ser det ut til at hva nå enn allviteren erfarer (vi kan ikke forestille oss dette), er det i hvert fall *ikke* objekter, som bare eksisterer for begrensede, lokaliserte kunnskapssubjekter. Allviteren vil ikke oppfatte noe skille

mellom objektivt og subjektivt, nettopp fordi distinksjonen beror på en form for uvitenhet. Wyller forklarer nærmere at det som mangler i allviter-scenariot er evnen til å skille kvalitativt like, men numerisk forskjellige ting fra hverandre.² Allviteren bestemmer identiteten til en ting bare gjennom å finne settet av alle dens *egenskaper*, men for å finne disse må hun kjenne til settet av *alle* egenskapene til *alle* tingene i universet. Vi, derimot, i kraft av vår evne til å referere til objekter indeksikalsk, kan individuere objekter utelukkende ved deres plassering i rommet. Vi ser her at evnen til å skille mellom objekter i et ytre rom, er nært knyttet til (hvis ikke ensbetydende med) det å skille mellom ytre objekter og oss selv som subjekter.

Dette er poenger med konsekvenser langt utover rommets filosofi; det går på hva vi mener med *objektivitet* generelt. Vitenskapens impuls består i den utrettelige letingen etter, og eksplisitte definisjon av, de bakenforliggende betingelser for den manifeste verdens mangfoldige fenomener, på sett og vis en leting etter «tingen i seg selv». Dette inkluderer ofte den oppfatning at et slikt «ikke-perspektivisk perspektiv» ville være det mest *objektive*. De foregående observasjoner tyder imidlertid på at dette bare er en falsk objektivitet. Hva som menes med «objekt i rommet» virker grunnforskjellig fra menneskets og vitenskapens synsvinkler. Wyller viser videre at dette også gjelder for objekter i tiden. Med relativitetsteorien er tidens status som reelt eksisterende fenomen på sett og vis blitt benektet. *Firedimensjonalisme* synes faktisk å være en nødvendig metafysisk forutsetning for den relativistiske romtiden. I følge denne teorien er ikke objekter lenger noe som forandrer seg over tid ved å inneha motstridende egenskaper på forskjellige tidspunkter. Objekter forstås som en mengde hendelser, samlet i firedimensjonale «pølser» som alltid har de samme, *tidløse* romtidslige egenskapene. McTaggarts opprinnelige argument for tidens ikke-realtitet anvendes for å understøtte dette ved å vise at typiske «motstridende egenskaper» ved tiden, slik som «fremtidig» og «fortidig», faktisk innebærer selvmodsigelse (McTaggart, 1908).³ Wyller gir en effektiv kritikk av dette argumentet. Når relativitetsteoretikeren kan hevde at verden er et firedimensjonalt koordinatsystem, er det fordi han har foretatt en radikal *spatialisering* av tiden, dvs. gjort den til et homogent miljø helt på linje med de romlige dimensjonene. Men dette betyr at Wyller kan applisere sin indeksikalske analyse også på tiden: at et objekt kan være både fremtidig og fortidig er like uproblematisk som at objektet både kan være «her» og «der» (for to ulike observatører). Takket være vår natur som perspektiviske vesener kan vi referere til samme hendelse fra ulike posisjoner langs tidsaksen, uten at vi dermed forplikter oss til motstridende egenskaper hos en tidsnøytral «ting i seg

selv».

Dette bringer tydelig frem bildet av en subjektrelativ objektivitet. Wyller gjør et poeng av ikke å polemisere mot etablert, vitenskapelig ortodoksi; faktisk kan hele boken sees på som et forsøk på å avgrense livsverdens tids- og rombegreper fra vitenskapens, uten dermed å benekte noen av dem. Slik sett er boken svært vellykket. Jeg synes allikevel bildet Wyller tegner kan danne utgangspunkt for

en bredere debatt: Hvordan skal vi forholde oss til vitenskapens økende befatning med evidenstrascendente størrelser, ting som (nødvendigvis) ikke foreligger som objekter? Og nå som fysikkens *cutting edge* er på vei inn i en «Pytagoreisk himmel» av superstrenger og matematisk formalisme, kan man ikke spørre om hva som blir igjen av den opprinnelige forståelsen av objektet, rommet og tiden?

1 Den metafysiske diskusjonen rundt skillet mellom *intrinsic* og *extrinsic* er ikke her poenget. Det er snarere et epistemologisk poeng, hva gjelder muligheten for erfaring, ikke ulikt det Kant gjør med distinksjonen mellom fenomenet og tingen i seg selv.

2 Dvs. ved å benekte at Leibniz' lov om *det uskjelneliges identitet*, $\Box F(Fx \leftrightarrow Fy) \rightarrow x=y$, har noen applikasjon på empiriske objekter, altså i erfaring.

3 Argumentet, i grove trekk, er at et uttrykk som «X var (preteritum) fremtidig (da) og X er (presens) fortidig (nå)» må, hvis det er ment som en analyse av tid, skrives om slik: «X er (tidsnøytral) fortidig og X er (tidsnøytral) fremtidig» for å unngå sirkularitet. Men dette er selvmotsigende.

McTaggart, J.E. 1908, "The Unreality of Time", *Mind*, s. 456-473.

Nagel, T. 1986, *The View From Nowhere*, Oxford University Press.

Wittgenstein, L. Oversatt av G.E.M. Anscombe, 2001, *Philosophical Investigations*, Blackwell.

Wyller, T. 2000, *Objektivitet og jeg-bevissthet*, Cappelen Akademiske Forlag, Oslo.

Wyller, T. 2006, *Tid og Rom: et filosofisk essay*, Universitetsforlaget



Navn: Anne Maria Skrikerud
Oppgavetittel: Embryonale Stamceller – Bør man forske på befruktede egg?
Oppgave levert: Våren 2003.

Anne Maria Skrikerud har skrevet en oppgave om embryonale stamceller og debatten om hvorvidt man skulle åpne for forskning på befruktede egg som gikk forut for vedtaket om ny bioteknologilov i 2002.

Hva argumenterte du for/mot i oppgaven?

I min oppgave analyserte og kritiserte jeg noen av hovedargumentene i debatten om befruktede egg frem til forskningsforbudet i 2002. I konklusjonen går jeg inn for at det bør være tillatt å benytte seg av befruktede egg for stamcelleforskning forutsatt at de befruktede eggene er overtallige, det vil si at de blir produsert for prøverørsbefruktning, men ikke kommer til å bli implantert i livmoren og derfor må destrueres. I tillegg må forskningen være nødvendig. Mye kunnskap om stamceller kan forskes frem ved hjelp av celler fra voksne mennesker, befruktede egg bør derfor bare brukes i de tilfeller hvor kunnskap ikke er tilgjengelig på andre måter. Til sist må formålet ved forskningen være viktig, og dette anser jeg som helt avgjørende. Det bør ikke være mulig å bruke befruktede egg til for eksempel kosmetisk forskning.

Hvorfor bør andre lese oppgaven din? Har du noen råd å komme med til andre som skal ta mastergrad i filosofi?

I oppgaven min gjennomgår jeg selvfølgelig en del begreper innenfor stamcelleforskning, blant annet behandler jeg hva stamcelleforskning er. Dette er på tre år blitt helt utdatert, så man kan ikke lese oppgaven for å lære noe om stamcelleforskning. Likevel tror jeg det vil være nyttig å lese oppgaven min for de som er spesielt opptatt av den moralske status til befruktede egg og debatten rundt befruktede egg innenfor forskning.

Da jeg studerte på lavere grad så var alt jeg gjorde fokusert på det formål å kvalifisere meg til hovedfag, men da jeg så begynte med hovedfag var formålet i mitt liv oppfylt. Da jeg var ferdig og spurte meg selv hva jeg har fått ut av dette, virket det på meg som om rynker og kaffeavhengighet var det eneste. Som masterstudent bør du stille deg spørsmålet, hva skal denne oppgaven tjene til for meg?

Studentene bør tenke litt arbeidsmarked, det finnes områder innenfor filosofi som overhodet ikke vil tiltrekke seg noe finansiering, mens andre områder er i tiden og tiltrekker finansiering fra flere hold. I tillegg vil jeg råde studenter til å være litt egoister i forhold til veilederne sine. Bank på dørene deres i tide *og utide*. Det lærer du mer av!

Hva gjør du nå, og hva er dine ønsker for fremtiden?

Med en bombastisk tittel ble oppgaven min lagt merke til av andre som debatterte stamcelleforskning, blant annet professor Jan Helge Solbakk ved det medisinske fakultet. Han tilbød meg en stipendiatstilling på seksjon for medisinsk etikk. I mitt doktorgradsprosjekt skriver jeg om ulik bruk og betydning av informasjonsbegrepet i biobankforskning og biobanklovgivning.

Bioetikk og forskningsetikk interesserer meg veldig og jeg håper jeg kan fortsette med dette også etter stipendiatperioden.

FILOSOFISK SUPPLEMENT TRENGER FLERE ANMELDERE

Har du en filosofibok du har lyst til å anmelde vil vi gjerne høre fra deg. Av listen under kan man la seg inspirere til å være kritiker av de filosofiske heltene. Vi skaffer anmeldereksemplar av de fleste norske utgivelser om du tar kontakt på: filosofisk-supplement@ifikk.uio.no

Moderniteten og Holocaust av Zygmunt Bauman. Vidarforlaget.

Aristoteles: Retorikk oversatt av Tormod Eide. Vidarforlaget.

Under kunnskapens tre. Om selvbevisstheten av Helge Salemonsens. Vidarforlaget.

Søk! Tril, tro og skeptisisme av Inga Bostad. Spartacus Forlag.

Dialog og dannning - Det filosofiske grunnlaget for læring av Tove Pettersen og Inga Bostad (red). Spartacus Forlag.

Machiavelli – Reven i hønsegården av Trond Berg Eriksen. Universitetsforlaget.

The Ethics of War av Henrik Syse, Gregory Reichberg og Endre Begby (red). Blackwell.

Lykkens filosofi av Einar Øverenget. Aschehoug.

Merit, Meaning, and Humane Bondage: An essay on free will av Nomy Arpaly. Princeton University Press.

Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting av J.M. Bernstein. Stanford University Press.

Classical Mathematical Logic: The semantic foundations of logic av Richard L. Epstein. Princeton University Press.

Adam Smith als MoralPhilosoph av Christel Fricke & Hans-Peter Schütt. Walter de Gruyter.

Von Person zu Person av Axel Honneth og Beathe Rössler. Suhrkamp.

The problem of evil av Peter van Inwagen. Oxford University Press.

The Knowability Paradox av Jonathan L. Kvanvig. Oxford University Press.

Plural Predications av Thomas McKay. Oxford University Press.

Deadly Vices av Gabriele Taylor. Oxford University Press.



RELANSERING – FILOSOFISK SUPPLEMENT I NYE KLÆR!

I 2007 vil Filosofisk supplement fremstå i ny drakt. Tross hemmelighold kan redaksjonen avsløre at årets første utgave skal bli lett å finne i bladhyllen når den kommer i februar.

Tekst: Sophus Philia
Bilde: Pelagius



Redaksjonen viser fram "internett".

vil nok leserne finne frem til oss nå også. Profilen vil likevel bli den samme: spennende artikler og anmeldelser, ispedd intervjuer samt en og annen kuriosia.

I forbindelse med relanseringen og utgivelsen av første nummer i 2007 vil det avholdes et større arrangement "Kanskje kommer kongen?" der alle lesere er velkommen. Det varsles om besøk av store navn som Babarpapa og Lill-Babs, og Trond Giske har lovt å ta med seg Tause Birgitte.

Filosofisk supplement fornyer seg med sikte på å tiltrekke flere målgrupper. Blant annet vil det være en egen lukteside for kjæledyr, og rosa plysjomslag for tenåringsjentene, røper en sikker kilde.

Filosofisk supplement vil også utvide sitt medium for publikasjon til også å omfatte Internett. Her vil det finnes artikler som ikke er trykket i bladet, samt stoff fra tidligere utgivelser.

- Vi hadde hørt om det nye mediet Internett, og da vi analytisk undersøkte dette begrepet oppdaget vi at dette var godt egnet for tekst. Det skulle da bare mangle om ikke også filosofer skulle ta seg bruk av disse flunkende nye virkemidlene, sier den nye redaktøren, som ikke vil avsløre sitt navn.

Fremdeles er hemmeligholdet stort i Filosofisk supplement om hvem som skal bli den nye redaktøren, men redaksjonen kan røpe at det er snakk om en filosofistudent.

Vi hadde hørt om det nye mediet Internett, og da vi analytisk undersøkte dette begrepet oppdaget vi at dette var godt egnet for tekst.

- Vedkommende er dessuten godt skikket til å skrive kolo-fon og innholdfortegnelser, sier et av redaksjonsmedlemmene.

For gamle lesere vil nok Filosofisk supplement fremstå som et nytt og revitalisert tidsskrift, men da vi også tidligere har gått i dekning med nærmest usynlige omslag

NOTIS:

For å ikke gå glipp av invitasjon til festlighetene, eller motta generell informasjon fra Filosofisk supplement, må du ta kontakt med oss på: filosofisk-supplement@ifikk.uio.no

Eller følge med på våre Internettsider: <http://foreninger.uio.no/filosofisk-supplement/>

2. ÅRGANG

4/2006

BIDRAGSYTERE

Heidi Bale Amundsen f. 1983. Masterstudent i estetikk fordypning i kunsthistorie ved UiO.

Karen Synnøve Blokkum Flø f. 1980. Masterstudent i filosofi ved UiO bosatt i Stockholm.

Gunnar Gjermundsen f. 1986. Bachelorstudent i filosofi ved UiO.

Anders Braarud Hanssen f. 1971. Master i filosofi ved UiO.

Sanna Harma f. 1967. Masterstudent i filosofi ved UiO; Master i arkitektur fra University of New Mexico (1986-94); 3. fordypningsår ved Oslo Kunstfagskole (2000-1). Utstillinger: "UTMARK", "Episenter i inkubasjonstid" og "Radio"; alle ved Galleri Seilduken.

Anne Rose Røsbak Holmen f. 1978. Masterstudent i filosofi ved UiO; ansatt som filosof ved Humanistisk Akademi. Tidligere jobbet ved Teater Katastrof i Kalmar (Sverige) og Teater NOR i Stamsund (Lofoten) med scenografi, kostymer og lys.

Hans Kolstad f. 1952. D.E.A.-grad (1984) ved Universitetet i Strasbourg; dr.philos. (1996) ved UiO. Tidligere utgivelser bl.a: *Tiden og den frie vilje*, *Tid og intuisjon* og *Henri Bergsons filosofi*.

Frank Lande f. 1981. Masterstudent i filosofi ved UiO. Forfatterdebutant med romanen *Frank Lande* på Tiden Norsk Forlag 2006.

Malika Makouf Rasmussen f. 1965. Enkeltemnestudent i filosofi ved UiO, musiker og komponist.

Eirik Julius Risberg f. 1980. Masterstudent i filosofi ved UiO.

Annette Thygesen f. 1968. Masterstudent i filosofi ved UiO.

Håkon Øvreås f. 1974. Masterstudent i allmenn litteraturvitenskap ved UiO.

NESTE NUMMER

Filosofisk supplement 1/2007 kommer ut i februar 2007 og har tema *adferd*.

Bidrag mottas per e-post til filosofisk-supplement@ifikk.uio.no innen 10. januar 2007.

Om du planlegger å skrive er det fint om du tar kontakt med oss så tidlig som mulig. Vi trenger både artikler, essay og bokanmeldelser.



filosofisk supplement
4/2006