

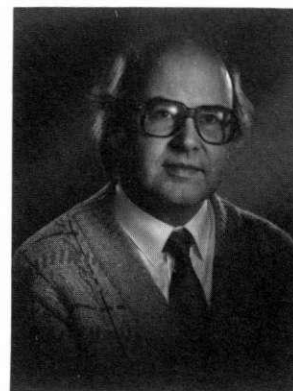
Den umiddelbare kunstopplevelsen og dens forutsetninger

Kjell S. Johannessen

DET ER IKKE UVANLIG å skille nokså skarpt mellom det å oppleve et kunstverk og det å reflektere over det samme verket. Man antar da at den estetiske opplevelsen lar seg klart adskille fra våre forsøk på å skape orden og sammenheng i den opplevelsen vi har. Ofte blir dette skillet omtalt som en nivåforskjell. Opplevelsen som sådan er intuitiv mens våre interpretative anstrengelser hører hjemme på et intellektuelt plan. Noen vil sogar hevde at all intellektuell befatning med kunst er av det onde fordi den splintrer den estetiske opplevelsens umiddelbare karakter. Da brytes den illusoriske fortryllelse som kjennetegner det gode kunstverk, og opplevelsen mister sin verdi. Den reduseres til en kjølignende beskjefteigelse med kunstverkets virkemidler og deres innbyrdes forhold.

Den siste og tilspissede utgaven av skillet mellom den umiddelbare og den reflekterte tilnæringsmåte til kunsten har en viss utbredelse i kunstnerkretser. I denne versjonen er det umulig å gi et fornuftig forsvar for den omtalte distinksjonen. Det er nok å peke på at hvis man konsekvent gjennomfører kravet om den estetiske opplevelsens umiddelbare karakter, vil det føre til en påstand om at vi må tre kunstverket i møte som historieløse og språkløse individer. Men da har vi samtidig oppløst det grunnlaget som konstituerer oss som mennesker. Og det var neppe meningen. For det er logisk umulig å tenke seg et fullstendig forutsetningsløst møte med et kunstverk. Hvis vi *per impossibile* kunne tenke oss et slikt individ, så ville det likevel ikke hjelpe. For dette vesenet ville ikke ha noen holdepunkter for å skille mellom kunstverk og andre

Denne artikkelen tar for seg den romantiske forestillingen om kunstopplevelsens *umiddelbare* karakter og viserskritt for skrittens uholdbarhet. Allerede det å være i stand til å identifisere noe som et kunstverk forutsetter at vi har tilegnet oss en horisont av kulturspesifikke betraktingsmåter som gjør det mulig for oss å nærme oss kunstverket *qua* kunstverk. Og når vi går disse betraktningmåtene nærmere etter i sømmene, oppdager vi også at de endrer seg over tid.



Kjell S. Johannessen,
Filosofisk institutt,
Universitetet i Bergen

objekter i den menneskelige virkelighet. Det ville med andre ord ikke kunne vite når det stod overfor et kunstverk og når det stod overfor et hvilket som helst annet objekt. Av samme grunn ville det heller ikke ha noen som helst forventninger til opplevelsen av kunstverket. Det ville kort og godt mangle forutsetningene for nettopp å oppleve kunstverket som kunstverk. I denne forstand er det altså ikke en gang meningsfullt å kreve at den estetiske opplevelsen av kunstverk skal være umiddelbar. Det er et logisk selv-motsigende krav.

Stilt overfor dette logiske faktum er man tilbøyelig til å falle tilbake på den mer moderate utgaven av distinksjonen. For det synes da å være nokså opplagt at det å oppleve kunstverket er en ting mens det å reflektere over det for å gripe dets mening diskursivt (på det tankemessige plan) er noe ganske annet. Det siste kan best betraktes som forstandens forsøk på å fremstille skrittvis og følgeriktig hva følelsene allerede har grepet intuitivt.

Ved første øyekast kan denne iakttagelsen forekomme riktig. Vårt interpretative arbeid kan først begynne når vi er fortrolig med alle kunstverkets forskjellige sider. Kvaliteten av den estetiske opplevelse inngår da naturlig som råstoff for den intellektuelle bearbeidelsen av kunstverkets ulike betydningsskikt. Likevel kan vi heller ikke nå godta distinksjonen. For da vil vi blant annet også måtte godta at det ved siden av begrepserkjennelse finnes en erkjennelsesmåte som er særegen for følelsene og som er hurtigere og like så sikker som den begrepsmessige erkjennelse. Dette har vært hevdet, men uklarhetene er litt for mange til å kunne overbevise uten kraftige presiseringer. Våre følelser er som sådanne ikke noe erkjennelsesorgan. Ikke desto mindre vil jeg senere i artikkelen forsøke å vise at et synspunkt av dette slaget kan sies å peke i en fruktbar retning når det gjelder å forstå visse sider av det å vite noe som ikke er forenlige med de gjengse forestillingene om kunnskap.

I tillegg til denne problematiske konsekvensen ville vi også få vanskeligheter med å forsvare de krav som da måtte stilles til det å oppleve et kunstverk. For ett av kravene måtte åpenbart være at hvis andre gangs møte med et kunstverk skulle kunne gis status som opplevelse, så måtte man i mellomtiden ikke ha befattet seg intellektuelt med kunstverkets egenskaper og virkemåte. Man ville være tvunget til å fortrenge helt og fullt at man tidligere har stått overfor det aktuelle kunstverket. Ellers ville minnet om det tidligere møtet kunne gjøre den nåtidige opplevelsen til noe kvalitativt forskjellig.

Hvis skillet mellom umiddelbar opplevelse og intellektuell bearbeidelse skal ha noen mening i en estetisk kontekst, så trenges åpenbart en ytterligere moderering av den opprinnelige utformingen. Den kan vi kanskje ordfeste på følgende måte. Uten å legge altfor mye i det, kan vi med en viss rett si at det finnes ulike nivåer i vår omgang med kunstverk. Noen lar seg fange inn av kunstverkets magnetfelt og er tilfredse med det. De ønsker ikke å vite hva som skjer med dem og hvordan kunstverket virker på dem. De hevder sin rett til helt og fullt å dvele ved sin opplevelse og forbli ureflektert trollbundet av kunstverkets utstråling. Det gjør ingen ting at opplevelsen bare på den aller mest nødtørftige måte lar seg meddele til andre. For hvis alle har en tilsvarende opplevelse er det også ganske overflødig å snakke om den. Andre vil ikke kunne utholde denne vegetative væremåten. De brenner av nysgjerrighet etter å klargjøre for seg selv hvordan kunstverkets enkelte deler henger sammen og hvordan det skal forstås. De begynner straks å bearbeide sin opplevelse for å trenge inn i kunstverkets kjerne og innerste mening. Når de så prøver å gi ord til sine iakttagelser oppdager de ofte at venner og bekjente legger vekt på helt andre ting ved kunstverket. Deres opplevelse er en ganske annen. Et godt eksempel er spennvidden i reaksjonene på Bo Widerbergs film "Ådalen 31". Noen ble forarget og hevdet at det politiske budskap ble borte i Widerbergs idyllisering og estetisering av en av de alvorligste klassekonflikter som har funnet sted i Sverige. Andre ble begeistret og betraktet filmen som det til da mest vellykkede forsøk på å utnytte filmens visuelle kvaliteter i en engasjert formidling av en klassekonflikt hvor sympatien utvilsomt lå hos arbeiderne. Begge reaksjonsmåtene tar det for gitt at det er berettiget å forholde seg til en films innhold på politiske premisser. Derfor er de sammenlignbare. Likevel ser de ganske forskjellige ting i filmen.

Det kunstfilosofiske nivået

På dette punktet er det at vi finner det tredje nivået i vår omgang med kunst. For nå er det nærliggende å spørre om vi kan avgjøre hvem som har rett og hvilke kriterier vi i så fall skal benytte oss av for å avgjøre saken. På dette nivået tar man for seg den bruk man gjør av språket når man samtaler om kunst og kunstopplevelse på de to andre nivåene. Dessuten går man i rette med konkurrerende synspunkter på det samme problemet hos kolleger. Dette er det kunstfilosofiske nivået. Her fremsettes mer eller mindre begrunnede oppfatninger av kunstens natur og den estetiske opplevelsens

særegne karakter. Likeledes diskuteres rasjonaliteten i det som med en samlebetegnelse kalles den "estetiske diskurs".¹

Det kan være på sin plass med noen få kommentarer til denne betegnelsen. Den omfatter alle former for meningsfull kommunikasjon som på en eller annen måte er knyttet til det å komme inn på livet av kunstverket som kunstverk. Her er det altså kunstverkets egenskaper, kunstforståelsen og opplevelsen av kunst som står i fokus for interessen. Alle kommunikative utspill som direkte eller indirekte bidrar til å se kunstverket klarere, forstå det bedre eller på annen måte øke vårt utbytte av å omgås det, vil naturlig høre hjemme i den estetiske diskurs. De paradigmatisk tilfellene av den estetiske diskurs finner vi i kunstkritikerens og kunstforskerens utsagn om enkeltstående verk, kunstneres oeuvre og deres historiske kontekst sammen med de kunstteoretiske og kunstfilosofiske betraktninger som fremsettes av kompetente legmenn og filosofer. Men også den alminnelige manns synspunkter på kunsten hører hjemme her. Kunstverk er nemlig hyppig utgangspunktet for strid og uenighet også blant ikke-spesialister. Da dreier det seg gjerne om ting som den rette beskrivelse, forståelse og vurdering av konkrete kunstverk, om deres tilblivelse og historie, deres likheter og ulikheter med beslektede verk, om kunstens håndverksmessige forankring og tradisjonens rolle i den kunstneriske kreativitet, om formidling av kunst og kunsten som dannelsesfaktor, etc. Alle disse spørsmålene diskuteres selvfølgelig også i kunstteoretiske og kunstfilosofiske sammenheng. Men her er man i større grad klar over at det finnes en rekke innbyrdes ulike idealer for hvordan f. eks. den kunstkritiske virksomhet skal utøves. Det gjelder også den forskningsmessige tilnærming til kunsten som historisk og samtidig fenomen. Legmannens holdning til kunst vil ofte variere i takt med hans politiske oppfatning. Marxisten og den konservative vil hyppig vurdere samtidskunsten svært forskjellig. Men begge synspunkter er like meget en ekte del av den estetiske diskurs for så vidt det foreligger begrunnelser for de oppfatninger som føres til torgs. Og det er i første rekke begrunnelsenenes egenart i den estetiske diskurs filosofene undersøker når de sier at de arbeider med rasjonaliteten i våre samtaler og diskusjoner om forskjellige aspekter ved vårt forhold til kunst. For det er en kjent sak at det neppe finnes noe annet område hvor uenigheten er så stor som på det estetiske livsområdet. Å synliggjøre, klargjøre og gyldighetsprøve de virksomme kriterier i den estetiske diskurs på ulike nivåer er derfor ingen uvesentlig oppgave. Og det oppfattes av de begrepsanalytisk orienterte kunstfilosofene som en av den

filosofiske estetikkens hovedoppgaver, selv om de undertiden også gir seg av med mer spekulative betraktninger omkring kunstens vesen.

Den umiddelbare kunstopplevelsens mulighetsbetingelser

Vi har nå antydnet i det minste tre forskjellige nivåer i vår omgang med kunstverk. På det første og tilsynelatende mest grunnleggende nivået finner vi selve opplevelsen av det enkelte kunstverk. På det andre nivået finner vi lege og lærde fremstøt for å trenge inn i kunstverkene og avlure dem deres mening. På det tredje nivået finner vi filosofenes forsøk på å fremsette begrunnede oppfatninger av kunstens vesen og deres analyser av den uenighet som åpenbarer seg på det andre nivået. Dessuten finner vi her mange andre teoretisk forankrede beskjeftigelser med kunsten som fenomen.

La oss i lys av denne skissen se på spørsmålet om muligheten av å ha en umiddelbar opplevelse av det enkelte kunstverk. Da fremgår det naturlig nok at det bare er på det første nivået at vi har grunnlag for å snakke om umiddelbarhet. Men videre fremgår det at den umiddelbarhet det her er tale om, bare er en *betinget* form for umiddelbarhet. For hvis man er født og oppvokst i den vestlandske kulturkrets, har man gjennom oppdragelse og utdanning tilegnet seg visse måter å omgås den slags gjenstander som identifiseres som kunstverk. Denne bakgrunnen gir oss iallfall noen veiledende forestillinger om hva et kunstverk er og hva det kan yte. Og da er det allerede skapt visse forventninger til fremtidige møter med konkrete kunstverk. Slike forventninger kan vi med fordel betrakte som *hint* om hvordan vi med utbytte skal forholde oss til kunstverk, dvs. hvordan man skal gå frem for å bli delaktig i det kunstverket har å gi.

I et begrepsanalytisk perspektiv kan vi slå fast at disse forventningene er det historisk konkrete uttrykk for det generelle begrep om kunst man har ervervet seg i kraft av sin kulturelle tilhørighet og sin mangeartede omgang med konkrete kunstverk og sin deltagelse i diskusjoner om deres rette fortolkning og adekvate vurdering. Å tro at den uartikulerte estetiske opplevelse av det enkelte kunstverk er det eneste saliggjørende i vår omgang med kunstverk, er med andre ord å være grundig på villspor. Ulike former for artikulert refleksjon over så vel det enkelte kunstverks betydning som dets videre kontekst er en nødvendig forutsetning for å tilegne seg det begrep om kunst som alene muliggjør at kunstverket gir noe igjen for den oppmerksomhet vi ofrer det. Hvis vi f. eks. fikk

høre om en person som vurderte romaner utelukkende utfra omfanget og kvaliteten av deres interiørbeskrivelser, ville vi straks si at vedkommende ikke visste hva en roman er. Både de formelle og de innholdsmessige aspektene ved romankunsten ville gå en slik person hus forbi. Vedkommende var ennå ikke blitt en kompetent deltager i de instituerte omgangsformer som kulturen har utviklet overfor den slags skrifter som med rette kalles romaner. Han hadde ennå ikke ervervet seg det repertoar av roman-relevante handlemåter som skal til for at vi kan si om ham at han besitter begrepet om en roman.

Dette repertoaret av handlemåter utgjør en mulighetsbetingelse for å ha noe som med rette kan beskrives som en *estetisk opplevelse* av romaner. Men det er like meget en mulighetsbetingelse for å *skrive* en roman. For en roman er et skriftstykk som er laget i den hensikt at leseren skal forholde seg overfor det utfra det kulturelt overleverte begrep om en roman som leseren deler med kunstneren. De roman-relevante handlemåtene omtales ofte som litterære konvensjoner. Man sier gjerne at romanen er en litterær genre. Og man kan selvsagt ha et mer eller mindre godt grep om disse konvensjonene, som dessuten forandrer seg over tid. Ikke desto mindre representerer de en kulturelt instituert handlemåte overfor en viss type av litterære skriftstykker, en handlemåte som jeg har valgt å kalle en *estetisk praksis*.² Og helt generelt gjelder det at alle former for kunstrelevante handlemåter utgjør spesifikke estetiske praksiser. Totaliteten av historisk spesifikke praksiser utgjør kulturens estetiske praksis. Og denne helheten av konkrete, kunstrelevante handlemåter er det eneste adekvate uttrykk for en gitt kulturs begrep om kunst. Dette er da den dypere liggende forklaring på at den umiddelbarhet som spesielt knyttes til vårt første møte med et kunstverk, i høyeste grad er en betinget umiddelbarhet. Likevel kan den være reell i sin opplevde kvalitet. Men den har sine forutsetninger og sine røtter i det begrep om kunst som er rådende i den aktuelle kultur. Vi vil på den ene siden ikke være foruten den estetiske opplevelse. På den annen side må vi også erkjenne at den estetiske opplevelse bare er mulig i den slags kontekster hvor man også bearbeider sine estetiske opplevelser, meddeler dem til andre og forsvarer dem mot forskjellige slags innvendinger. Det betyr at i den innførte betydning av "estetisk opplevelse" vil estetiske opplevelser primært kunne forekomme i det jeg har kalt estetiske praksiser hvor man gjør gjeldende et repertoar av kunstrelevante handlemåter overfor gjenstanden. For en estetisk praksis er å forstå som et knippe av historisk etablerte, kunstrelevante handle-

måter. Og det å erverve seg disse handlemåtene er det samme som å erverve seg *estetisk kunnskap*. Uten en slik kunnskap vil det ikke være mulig å forholde seg adekvat overfor kunstverket som kunstverk. Vi ville ganske enkelt ikke vite hva vi skulle rette oppmerksomheten mot.

Noen betraktninger over begrepets natur

Den våkne leser har selvsagt forlenget merket seg at jeg her ikke gjør bruk av den tradisjonelle metodelærens forestilling om hva et begrep er. For der blir begrepet tenkt som en rent intellektuell størrelse som er knyttet til et språklig uttrykk. Ingen ferdigheter er involvert og ingen alternative uttrykksmodi tas i betraktning. Begrepet settes lik det språklige uttrykks *betydning*, og det forutsettes at det begrepsmessige innhold kan formuleres ved hjelp av en definisjon som angir et sett av nødvendige og tilstrekkelige vilkår for bruken av det språklige uttrykket for begrepet. Denne forståelsen av begrepets natur har en status som nærmest er å ligne med et dogme i vår vitenskapelige kultur. Den er i bruk over alt uten å bli anfektet det minste. I en del sammenheng forekommer den også å være ganske selvfølgelig. Det gjelder ikke minst utformingen av ordbøker hvor de forskjellige betydningene av ordet blir listet som en serie av definisjoner som gjelder for det. Ikke desto mindre er den i høyeste grad problematisk.

Det gjelder i første rekke den oppfatningen av forholdet mellom språk og virkelighet som er innebygget i denne forståelsen av begrepets natur. Og det er ikke et hvilket som helst filosofisk problem. Det dreier seg om noe så dyptgripende som en forestilling om den menneskelige virkelighet og språkets plass i den. Ifølge den østerrikske filosofen Ludwig Wittgenstein er det en sentral filosofisk oppgave å avdekke slike virkelighetsbilder og påvise deres fordreierende innflytelse på vår tenkning.³ Bilder av dette slaget holder oss nemlig fangen. De styrer både tanke og handling uten at vi merker at de er der. Vi må derfor koste på oss en kort omtale av det virkelighetsbildet som kommer til syne bak dette metodiske idealet for hvordan et begrep blir dannet og hvordan det virker i den menneskelige kommunikasjon.

Virkelighetsbildet går tilbake til oldtiden. Aristoteles er den første som formulerer det systematisk. For ham var virkelighetens fenomener å forstå som *naturgitte* arter med sitt særegne vesen. Den menneskelige virkelighet fremstår i dette bildet som noe som er gitt med hele sin kompliserte inndeling i fenomener, prosesser, hendelser, forløp, tilstander, disposisjoner, situasjoner, holdninger,

tanker, forestillinger, ønsker, forventninger, reaksjoner, opplevelser og erfaringer. Alt dette er gitt uten vår innsats. Aristoteles forestilte seg at hele dette knippet av forhold som utgjør den menneskelige virkelighet, i sin essens var evig og uforanderlig. Ethvert forhold til en ytende, menneskelig bevissthet som velger ut og begrepsmessig fastholder visse sammenheng på bekostning av andre, er helt og fullt eliminert. En aktiv og ordnende menneskelig bevissthet er det således ikke plass til. Bevisstheten blir derfor tenkt som en passivt registrerende størrelse hvis innsats reduseres til å sette merkelapper på allerede foreliggende ting og fenomener. Forholdet mellom språk og virkelighet fremstår følgelig som et ytre og utvendig forhold. De begreper bevisstheten danner seg om fenomenenes natur er bare mer eller mindre adekvate gjenspeilinger av deres uavhengig gitte vesen. Og det å ha kunnskap blir å betrakte som en mer eller mindre dekkende verbalspråklig fremstilling av uavhengig eksisterende saksforhold.

Her ville det være regelrett meningsløst å hevde at kulturelle fenomener som f. eks. kunstverk får sin status som kulturelle fenomener ikraft av de begreper en gitt kultur har dannet seg om dem. For det innebærer at begreper om kulturelle forhold er medkonstituerende for selve deres eksistens som kulturelle forhold. I så tilfelle tenkes relasjonen mellom språk og virkelighet som et indre og nødvendig forhold hvor det egentlig bare dreier seg om to forskjellige sider av samme sak.

Det er en slik oppfatning jeg har lagt til grunn i min fremstilling av den estetiske praksis og dens objektkonstitutive karakter. Men dette gir våre kunnskaper en langt mer aktiv rolle å spille. De vil alltid være partielt konstitutive for de fenomener vi sies å ha kunnskap om. På den annen side vil alle former for kunnskaper alltid være en funksjon av visse forståelsesmodi som er nedfelt og fastholdt i grunnleggende distinksjoner, begreper, betydningskonstitutive eksempler og veiledende analogier. Og det å ha kunnskap om noe vil best kunne bli forstått utfra den måten vår viten håndteres på i en gitt praksis.

Vår estetiske viten

La meg utdype disse generelle poengene ved å se litt nærmere på vår estetiske viten eller kunnskap. Den estetiske viten er blant annet virksom når vi *oppmerksomt* går et kunstverk i møte. Og våre tradisjonsformidlede forventninger er konstitutive for denne oppmerksomheten. Men forventninger må ikke her tenkes som rent mentale fenomener. De har sitt primære uttrykk i visse typer

av handlemåter eller instituerte praksiser. Det er dette som gjør det mulig å forholde seg til et fysisk objekt på samme måten som vi vanligvis forholder oss overfor den slags objekter som er laget og tilrettelagt for at vi skal forholde oss overfor dem på en estetisk måte. Vi kan her tenke på de såkalte *objets trouvées* som skapte slik røre i slutten av 1950-årene. Et eksempel vil være en skulptør som finner et stykke drivved, sender det til en kunstutstilling i sitt navn, får den antatt under kategorien skulptur og kritisk vurdert utfra de kriterier som gjelder for denne genren. Dette ville selvfølgelig ikke ha vært mulig for hundre år siden, men det er et velkjent fenomen i våre dager. For oss er dette eksemplet interessant av flere grunner. For det første er det et overbevisende eksempel på at våre begreper er *historiske størrelser* som endrer seg i takt med endringer i omgivelsene. For det andre kan det kaste litt lys over det eldgamle problemet om kunstens natur. For det viser i det minste at alle forsøk på å bestemme kunstens vesen utfra en undersøkelse av egenskaper ved kunstverket alene vil være et fåfengt forehavende. I vårt eksempel fremstår konteksten og helheten av verbale og ikke-verbale handlemåter som det avgjørende. Det ubearbeidede stykke med drivved forefinnes på en utstilling som en signert skulptur. Kunstkritikeren og publikum reagerer på drivveden utfra deres kjennskap til beslektede komposisjoner av mer tradisjonell art innen gruppen av skulpturer. De gjør bruk av sin erfaring med og sin følsomhet overfor lignende kunstverk og finner kanskje at drivveden, betraktet som et skulpturalt kunstverk, har utvilsomme kvaliteter i så henseende. Der er ikke noe paradoksalt i det. Men eksemplet viser også at det er anvendelsen av vår estetiske kunnskap, dvs. av vårt allerede eksisterende repertoar av skulptur-relevante handlemåter i en særlig type *sammenheng*, nemlig kunstutstillingen, som bidrar til å gjøre drivveden til kunstverk, snarere enn dens egenskaper som drivved isolert betraktet. Vi simpelthen *braker* drivveden på en særegen måte ved å forholde oss til den slik vi vanligvis forholder oss til tradisjonelle skulpturer. På den annen side ville en slik fremgangsmåte ikke ha vært mulig dersom det ikke allerede fantes en mer tradisjonell måte å forstå det skulpturale kunstverk på. Det er fordi vi allerede har opparbeidet en viss forståelse av hva skulptural kunst er at en slik utvidelse av de skulptur-relevante handlemåtene er mulig.

Imidlertid er det slik at også når det gjelder den tradisjonelle skulpturale kunsten blir den til kunst i kraft av at vi har etablert visse måter å betrakte skulpturen på; betraktningmåter som har frigjort seg fra alle praktiske formål og i hovedsak er av *perseptuell*

art. Vi kan derfor med rette si at det er vår omgang med objektet som gjør det til den slags objekt det nå engang er. Og det innebærer at det ikke bare dreier seg om objektets iboende egenskaper, men like mye om den sammenheng som objektet inngår i, når det er snakk om hva slags forhold som gjør kunstverket til kunst. Sammenhengen eller konteksten er essensiell for å kunne forstå noe som kunstverk. Kunstverket eksisterer først som kunstverk når kulturen har utviklet et visst repertoar av kunst-relevante handlemåter overfor bestemte slags objekter og forløp. Og siden vi nå vet at betegnelsen "estetisk praksis" er en samlebetegnelse for totaliteten av slike artsspesifikke handlemåter, innser vi at kunstverket først etableres som kunstverk innenfor rammen av det jeg tidligere kalte estetiske praksiser. Kunstverk og estetisk praksis er således innbyrdes avhengige størrelser. Den ene kan ikke eksistere uten den andre og *vice versa*. Det er bare på denne måten kunstverket får mening for oss som kunstverk. Meningen er skapt av oss, og den er en funksjon av det repertoar av kunst-relevante handlemåter kulturen har utviklet overfor visse typer av objekter og forløp. Dette er forøvrig også bakgrunnen for at man fra tid til annen snakker om kunstverket som *meningsverk*. Men vi kunne like gjerne ha sagt at kunstverk er kulturelle objekter og fenomener, dvs. objekter og forløp som forlenes med mening utfra den eksisterende kulturens etablerte paradigmer (mønstre) for å omgås dem. Hovedpoenget er hele tiden det samme: det er vår måte å omgås objektet som gjør det til den slags objekt det er. Våre omgangsformer eller etablerte repertoarer av handlemåter kan i sin tur sies å uttrykke det begrep vi har om den slags objekter som utgjør kjernepunktet i den etablerte praksistypen. Helt generelt vil dette si at for kulturelle fenomener kan det ikke sies å foreligge noe prinsipielt skille mellom den måten et fenomen blir forstått på i en gitt kultur og fenomenet selv. Fenomenene blir det de er i kraft av å inngå i bestemte praksiser og å bli omtalt på visse måter. Språk og virkelighet er her to sider av samme sak. *Hva slags objekt vi har med å gjøre, viser seg derfor blant annet i vår måte å omtale dem på.* Gjennom omtalen avdekker vi den forståelse vi har av dem og dermed hvordan vi begrepsmessig fastholder dem.

Det er dette forholdet som berettiger kunstfilosofenes interesse for den begrepsmessige siden av saken. Ved å avdekke de forskjellige elementene i en gitt kulturs begrep om kunst, vil de kunne frembringe innsikt i hva det innebærer å forholde seg adekvat til et kunstverk. Samtidig får man også et innblikk i hva som regnes som kunst i vedkommende kultur i den forstand at man får øye på

hvordan grensene er trukket for hva som kan oppfattes som kunst. Slike begrepsmessige grenser er nemlig ikke å forstå som evige og uforanderlige. Det har vi allerede dokumentert for kunstbegrepets vedkommende i vår egen kultur. Derimot er disse grensene å forstå som grenser for hva som på et gitt tidspunkt blir godtatt som kunst. Det er utfra disse grensene at den kunstinteresserte almenhet reagerer negativt på litt radikale forsøk fra kunstneres side på å fornye en genre. Det er gjerne slik begrepet om kunst blir en levende realitet for folk flest. Men på det begrepsanalytiske nivå kan kunstfilosofene ikke gjøre noe annet enn å registrere at det for øyeblikket står strid om et bestemt aspekt ved det gjeldende kunstbegrep.

I en slik situasjon kan det være nyttig å reflektere litt over eksemplet med drivveden. Da oppdager vi straks at det å sende den til en kunstutstilling innebærer at minst to vesentlige trekk ved vårt tradisjonelle begrep om kunst er blitt utfordret. Vi er nemlig tilbøyelig til å ta for gitt at

- (1) det er kunstneren selv som lager sitt verk;
- (2) det bare er ved selv å forme et materiale at kunstneren kan få gitt uttrykk for sine kunstneriske intensjoner.

På begge disse punktene er det brudd med forventningene når det gjelder drivveden. I slike tilfeller danner det seg fort to blokker som står relativt steilt mot hverandre – de konservative og kanskje litt fantasiløse forsvarerne av det tradisjonelle kunstbegrepets grenser og de mer radikale som betrakter *grenseoverskridelsene* som kunstens eneste mulighet til å utforske både seg selv og sin samtid. Hvis dette fører til spennende resultater er de mer enn villige til å gi opp de tradisjonelle grensene. I slike debatter er det ikke noen av partene som har helt rett eller helt galt. Begge har rimelig gode kort på hånden. Men hvis vi ser historisk på det, er det som oftest de radikale synspunktene som har vært de fruktbare.

Denne grenseoverskridende tendens i kunsten har imidlertid også sin pris. For den skjer på bekostning av de muligheter som gis til å utforske og fordype seg i de allerede etablerte kunstneriske uttrykksformer. Derfor hender det også fra tid til annen at kunstnerne helt bevisst vender tilbake til tidligere tiders uttrykksformer for å anvende dem i nye sammenhenger. Det skaper ofte interessante spenningsforhold mellom gammelt og nytt. Men for å kunne oppfatte dette spenningsforholdet er det nødvendig å ha ervervet seg et ganske betydelig repertoar av estetiske kunnskaper som er kronologisk ordnet. Uten en slik innforståttighet med kunstens historie forblir den slags estetiske forhold utilgjengelige for oss.

Dette gjør det klart at det fullverdige forhold til det enkelte kunstverk er en uhyre krevende oppgave som ikke har noen endegyldig løsning. For det skapes stadig nye muligheter for å innhøste nye estetiske erfaringer eller kunnskaper både når det gjelder fortidens og nåtidens kunst.

Den estetisk vitens egenart

I det foregående har jeg gjort et visst nummer av at estetiske kunnskaper er uunnværlige dersom vi ønsker å komme inn på livet av det enkelte kunstverk. Men hva innebærer det å ha skaffet seg estetiske kunnskaper og hvordan kommer vår beherskelse av dem til uttrykk? Det må jo være en ganske eiendommelig type kunnskap når vi kan finne det helt i sin orden å si slike ting som: "Det er helt ubeskrivelig. Du må oppleve det selv". For det vi i virkeligheten her sier er at vi ikke er i stand til å meddele vår estetiske kunnskap om et gitt kunstverk til andre selv om vi gjerne ville. Hva slags kunnskap er dette? Den lar seg jo ikke en gang utsi i språklig form. I de fleste tilfeller ville dette være nok til å avvise at vi her har å gjøre med kunnskap i det hele tatt. Vanligvis stiller vi i det minste følgende to krav til det å ha erfaringsmessig kunnskap:

(1) Vi må kunne si hva vi vet.

(2) Vi må kunne gi grunner for det vi hevder å vite.

Dersom vi ikke er i stand til å oppfylle disse to vilkårene er det i seg selv en god grunn til å tvile på om det foreligger noe som berettiget kan kalles kunnskap. For hva slags tillit kan vi ha til en kunstsoskjer eller for den saks skyld til en kunstkritiker, som hevder å vite noe vesentlig om et gitt kunstverk, men som hverken kan uttrykke sin kunnskap språklig eller gi overbevisende grunner for det man hevder å vite?

Når vi formulerer problemet på denne måten kan det fortone seg uløselig. Ikke desto mindre er det et faktum at vi på alle livets erfaringsområder sitter inne med noe som mest dekkende må kalles kunnskap, selv om vi ikke er i stand til å meddele denne kunnskapen fullt ut til andre ved hjelp av rent språklige midler. Hva ligger der ikke av raffinerte yrkeskunnskaper i selve utøvelsen av glassblåserfaget? Men hvis vi spør den dyktige glassblåser om hvordan han går frem for å oppnå de imponerende resultatene som vi alle kan se i form av ferdige produkter, så vil han bare kunne gi noen hint om fremgangsmåten. Dessuten må han ty til *eksempler* som illustrerer poenget med de hintene han gir. Det er nemlig ikke mulig å sammenfatte, uttrykke og fastholde alle hans yrkeskunnskaper i en rent språklig form. Ellers ville det ha vært mulig å lese

seg til den yrkeskunnskapen som den dyktige glassblåser besitter. Men det er det ikke. Og det henger blant annet sammen med det forhold at den opparbeidede yrkeskunnskapen først og fremst kommer til uttrykk i selve *utøvelsen* av yrket. Betydelige deler av yrkeskunnskapen får følgelig et handlingsmessig eller ferdighetsmessig uttrykk. Derfor er lang øvelse og fortrolighet med de forskjellige teknikkene en helt nødvendig forutsetning i yrkesopplæringen. Men det forhindrer ikke at vi her har å gjøre med særdeles verdifulle kunnskaper innen glassblåserfaget. Der er bare den eiendommelighet ved disse kunnskapene at deler av dem bare kan adekvat uttrykkes gjennom selve utøvelsen av yrket. Derfor lar de seg heller ikke direkte oversette til teoretisk kunnskap eller det jeg vanligvis kaller *påstandskunnskap*. Det er bakgrunnen for at jeg i stedet har valgt å snakke om *ferdighetskunnskap* i slike tilfeller. Dette uttrykket dekker nettopp de tingene vi nylig har omtalt. For det første dreier det seg om kunnskaper. I egenskap av glassblåser har vi *viten* om hvordan noe skal fremstilles. Vi kjenner både de almene prinsippene og de enkelte knepene. Vår viten kan anvendes i forskjellige slags kontekster: i *fremstilling* av produkter, i *rådgivning* ved planlegging og tilrettelegging av ny produksjon, ved *opplæring* i faget. For det andre har deler av disse kunnskapene primært et ferdighetsmessig *uttrykk*. Det ferdighetsmessige uttrykket er imidlertid ikke til hinder for å kunne meddele denne kunnskapen til andre. Meddelelsen kan bare ikke utføres ved hjelp av rent språklige midler alene. Den vil nødvendigvis måtte gjøre bruk av eksempler og kommentarer som i form av hint gir hjelp og veiledning når det gjelder å ta etter de gitte eksemplene eller å følge dem. Det er på dette punktet vi får øye på hva det innebærer å hevde at eksemplene innehar en *betydningskonstitutiv* rolle i kommunikasjonen. Uten dem vil ikke glassblåserens kommentarer gi mening overhodet.

Noe tilsvarende gjør seg gjeldende i forbindelse med vår tilegnelse av estetiske kunnskaper. Her dreier det seg også om å erverve seg en viten som ikke uten visse viderverdigheter lar seg meddele til andre fordi den i en radikal forstand er avhengig av førstepersons erfaring med individuelle verk. Således oppdager vi at førstehånds erfaring med konkrete kunstverk inntar samme rolle i etableringen av den estetiske viten som eksemplene spiller i formidlingen av glassblåserens yrkeskunnskaper. Denne avhengigheten blir synlig når vi forsøker å formidle vår estetiske viten til andre. Da må vi blant annet gripe til eksempler, liksom glassblåseren måtte det. Men vi kan også benytte oss av sammen-

ligninger, gester og andre oppmerksomhetsdirigerende teknikker som kan tenkes å få vår samtalepartner til å erfare eller oppleve kunstverket slik vi oppfatter det. Den kontekstuelle forutsetning er da at vi har fått tak i noe som har unngått den annen parts oppmerksomhet og som det etter vår mening er bryet verd å beskjefte seg med.

Denne kunnskapstypen har jeg valgt å kalle *fortrolighetskunnskap* blant annet fordi den innebærer et førstehånds kjennskap til de fenomener den omfatter. Alle former for estetisk relevant kunnskap har imidlertid ikke karakter av fortrolighetskunnskap. Hvis jeg kjenner et musikkstykkets toneart og genre, så kan jeg uten videre meddele dette til andre. Jeg kan også gi forholdsvis klare og greie beskrivelser av melodisk forløp og harmonibruk. Men jeg er hjelpeløs dersom noen ber meg beskrive det samme musikkstykkets egenartede *klang* ved en bestemt fremførelse. Jeg husker den godt; jeg var overveldet og fascinert da jeg for første gang ble oppmerksom på musikkstykkets høyst egenartede klangfarger. I tankene vender jeg ofte tilbake til den og gleder meg over den. Likevel vil jeg være nærmest hjelpeløs dersom noen ber meg beskrive den for dem. Jeg kan selvfølgelig sammenligne den med visse andre musikkstykker som er velkjente for dem som nå ønsker å få tilfredsstilt sin estetiske nysgjerrighet. Jeg kan selvfølgelig også knytte noen veiledende kommentarer til mine sammenligninger. På den måten hjelper jeg dem til å forstå dem på den intenderte måten. Likevel vil mine samtalepartnere stå fattig tilbake. De vil bare ha de vageste anelser om hva det for slags klanger jeg har latt meg fascinere slik av. For en vesentlig del av problemet er at det ikke finnes noe som er helt likt det jeg har hørt. Derfor vil ingen av sammenligningene fungere helt godt. Klangene er nye og bokstavelig talt uhørte. Derfor må man selv oppleve dem for fullt ut å kunne forstå hva det dreier seg om. Det forklarer hvorfor vi fra tid til annen griper til den tidligere omtalte vendingen: "Det er helt ubeskrivelig. Du må oppleve det selv". Denne vendingen registrerer altså en logisk begrensning i de estetiske kunnskapenes meddelbarhet. Det er ingen som helst tvil om at vi faktisk har kunnskap om den høyst egenartede klangfargen. Vi ville f. eks. uten videre være i stand til å skjelne den fra en hel serie av mer eller mindre beslektede klangfarger på et rent auditivt grunnlag. Var vi komponist, ville vi kunne dokumentere at vi hadde denne spesielle klangviten ved å integrere og videreutvikle den i vår neste komposisjon. Var vi orkesterleder og arrangør kunne vi belegge vår spesifikke klangviten ved f. eks. å forsøke oss på en ny instrumentering. Men

det vi ikke kan gjøre, selv om vi aldri så mye sitter inne med en slik klangviten, det er å meddele den til andre i en rent språklig form. Vi må faktisk spille brokker og biter av det aktuelle musikkstykket hvor disse klangfargene opptrer for å være sikker på å ha fått i stand en fullverdig formidling av hva det dreier seg om.

Det viser seg altså, både i forbindelse med ferdighetskunnskap og med fortrolighetskunnskap, at det er mulig å ha kunnskap om noe uten å være i stand til å meddele hva vi vet i språklig form til andre. Imidlertid innebærer ikke dette at disse kunnskapstypene ikke lar seg meddele overhodet. For det kan de når vi tar eksempler, sammenligninger og analogier til hjelp. Det er bare i språklig henseende at de fremstår som uartikulerbare, som vi allerede har sett. Det er det som er bakgrunnen for at disse to kunnskapstypene vanligvis omtales som tause kunnskaper.⁴

Noter

- 1 Jeg har analysert forestillingen om rasjonalitet i estetiske kontekster ganske utførlig i studien, "Kunst, språk og estetisk praksis", *Norsk filosofisk tidsskrift*, nr 1, 19. årgang, (1984). Visse sider av begrepet om estetisk diskurs er også behandlet der.
- 2 Dette begrepet utgjør kjernepunktet i det som noen ganger kalles Bergensskolens estetiske tenkning. Jeg utformet en første skisse av begrepet om estetisk praksis i min magistergradsavhandling *Kunst og kunstforståelse*, innlevert til bedømmelse for magistergraden i februar 1966, trykket under samme tittel på Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø (1978). Skissen ble utdypet og videreført av Gunnar Danbolt, Kjell S. Johannessen og Tore Nordenstam i boken *Den estetiske praksis*, Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø (1979) og av meg selv i den tidligere omtalte studien, "Kunst, språk og estetisk praksis", se note 1.
- 3 Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, andre reviderte utgave, Oxford (1958), § 109.
- 4 Det var Ludwig Wittgenstein som først innså viktigheten av det forhold at det faktisk finnes visse tause innslag i vårt begrepsmessige grep på verden. Men det er jeg som har ansvaret for å ha lest Wittgensteins tekster på en slik måte at dette ble synlig som et viktig element i hans tenkning. Det er også jeg som har forsøkt å synliggjøre og videreutvikle disse synspunktene slik at det ble mulig å innse i hvilken utstrekning det å etablere vanlig påstandskunnskap er uløselig knyttet til et fundament av tause kunnskaper. Dette har i sin tur gjort det mulig å analysere

både yrkeskompetanse og vitenskapelig kompetanse på en slik måte at de tause kunnskapene har fått sin berettigede omtale og plass i erkjennelsesteorien.

De følgende artikler inneholder de viktigste begreper, distinksjoner og analyser som jeg har utført i denne anledning: "Language, Art and Aesthetic Practice", i Kjell S. Johannessen & Tore Nordenstam (utg.), *Wittgenstein—Aesthetics and Transcendental Philosophy*, Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien, 1981; "Kunst, språk og estetisk praksis", *Norsk filosofisk tidskrift*, 19. årgang, nr 1, 1984; "Rule-Following and Tacit Knowledge", *AI & Society. The Journal of Human and Machine Intelligence*, No. 4, Vol. 2, 1988; "Tankar om tyst kunnskap"; *Dialoger*, 3. årgang nr 6, Stockholm, 1988; "The Concept of Practice in Wittgenstein's Later Philosophy", *Inquiry*, No. 3, Vol. 31, 1988; "Intransitiv forståelse – en fellesnevner for filosofisyn, språksyn og kunstsyn hos Wittgenstein?", *Norsk filosofisk tidskrift*, 25. årgang, nr 1, 1990; "Art, Philosophy and Intransitive Understanding", *Wittgenstein—Towards a Re-Evaluation. Proceedings of the 14th International Wittgenstein Symposium*, (utg.), Rudolf Haller & Johannes Brandl, Verlag Hölder-Pichler-Tempsky, Wien, 1990.

Michael Polanyi var imidlertid den første som tok opp dette aspektet ved vårt vitende forhold til virkeligheten i større målestokk. Det skjedde i hans erkjennelsesteoretiske hovedverk, *Personal Knowledge*, Routledge & Kegan Paul, Ltd., London (1958), revidert utgave 1962. Polanyi snakker egentlig ikke om taus kunnskap i sin alminnelighet. Derimot snakker han om en taus komponent som er *aktivt* tilstede ved all ervervelse av kunnskap om den ytre virkelighet. Det aktive aspektet ved vår etablering av kunnskap var helt avgjørende for Polanyi. Derfor velger han å snakke om "tacit knowing". På det viset fastholder han det aktive momentet på det verbale planet. Dette poenget overså Thomas S. Kuhn da han utviklet et beslektet synspunkt i sitt kjente verk, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago University Press, Chicago 1962. Det er derfor Kuhn som sterkest har bidratt til at man idag er tilbøyelig til å bruke den substantiviske uttrykksmåten "taus kunnskap" i stedet for en aktiv verbalform som ville ha fastholdt Polanyis poeng. For hans analyse er begrenset til selve den akt som utøves i det øyeblikk kunnskapen tilegnes.

Denna artikel har granskats vetenskapligt av minst två av de lektörer som anges på sidan 172.

Kjell S. Johannessen är docent i filosofi vid universitetet i Bergen och räknas som en av världens förnämsta uttolkare av Wittgensteins idéer om estetik och etik.