

## Kunstverkets metode

*Hans-Georg Gadammers begrep om kunstverkets Selyfremstilling*

*Steinar Bøyum*

*Høsten 2001*

### *Innholdsfortegnelse:*

I) Samtidighet og integrasjon. ....	3
II) Selbstdarstellung og verkets egen metode. ....	6
III) Modernisme og erfaringens primat. ....	11

Et av de mest prekære spørsmålene både i vårt teoretiske og i vårt praktiske forhold til kunst er hvorvidt estetiske dommer er subjektive eller objektive. Dette spørsmålet oppstår på grunnlag av den utstrakte uenigheten i dommer om kunst. En slik uenighet kan være foruroligende. Mens vi uten videre aksepterer meningsforskjeller om mat, så kan det være vanskelig å forsone seg med uoverensstemmelser over de kunstverkene som betyr mest for oss. Denne egenarten til estetiske dommer kalte Kant *subjektiv allmenngyldighet*. Estetiske dommer felles på grunnlag av private følelser, men likevel krever vi allmenngyldighet for våre dommer. Vi klandrer dem som er uenige, men vi kan ikke overbevise dem ved hjelp av argumenter.

Kants estetikk er mer en beskrivelse av egenarten til våre estetiske dommer enn et forsøk på å *løse* det problemet som de reiser. Andre vil kanskje føle seg fristet til å løse problemet ved å finne eller skape en standard som kan få slutt på uenigheten. En historisk sett viktig strategi for å oppnå dette har vært å gjøre studiet av kunst om til en *vitenskap*, og slik erstatte kaos og strid med kontrollert kunnskapsvekst. Og på samme måte som innen andre vitenskaper gjør man dette ved å finne en *metode* som skal rense våre dommer for subjektive innslag og frembringe objektiv og sikker kunnskap, kanskje ikke om verdien av kunstverk, men i hvert fall om hva de betyr. Slik ble kunststudiet grunnlagt som en kildekritisk historievitenskap på 1800-tallet. Et kunstverk ble ansett å uttrykke en tids- og stedsånd, og denne kunne man gripe objektivt ved hjelp av undersøkelser omkring verkets opprinnelige kontekst. Men en slik positivistisk historisme ble ikke den endegyldige løsning. Det oppstod etter hvert en hel flora av teorier om hvordan kunsten burde studeres vitenskapelig. I dag er floraen blitt til en liten jungel; psykoanalyse, poststrukturalisme, marxisme, feminisme etc. (alle med et utall varianter), i tillegg til tradisjonelle formale analyser og kontekstuell rekonstruksjon. Den grunnleggende uenigheten om estetiske forhold, som vitenskapelige metoder var ment å transcendere, gjenoppstår slik på et høyere nivå i form av en metodologisk strid. Man kastes derfor tilbake mot det grunnleggende spørsmål: Er det noe i kunstens natur som hindrer at studiet av den kan bli til en metodisk vitenskap med en viss grad av objektivitet?

Jeg vil nå nærme meg dette problemkomplekset gjennom Hans-Georg Gadammers kunstfilosofi slik den presenteres i *Wahrheit und Methode*. Hovedtrekkene i dette verkets hermeneutiske filosofi er i dag velkjente. Begreper som "horisont", "fordom" og "virkningshistorie" er gått inn i det intellektuelle basisspråk. I denne artikkelen vil jeg derfor la disse begrepene ligge. I stedet vil jeg forsøke å vise at mindre påaktede motiver i den delen av Gadammers filosofi som spesifikt omhandler kunst, gir et originalt og fruktbart perspektiv på grunnlagsproblemer i kunstvitenskapene, nærmere bestemt på forholdet mellom metode og erfaring.

Selv om jeg vil fremheve et aspekt ved Gadamer's filosofi som sjeldent blir belyst, vil jeg i artikkelens første del repetere Gadamer's syn på kunstverkenes særegne historisitet, deres "rätselhafte Gleichzeitlichkeit und Zeitüberlegenheit". I del II vil vi så bevege oss inn i et mindre utforsket landskap. Jeg vil her forsøke å vise at Gadamer's ontologiske bestemmelse av kunstverket som *Selbstdarstellung* transformerer tradisjonelle forestillinger om forholdet mellom verk og tilskuer og dermed også begrepet om metode slik det er relevant i kunstvitenskapene. I del III vil jeg så drøfte hvordan modernistisk kunst, dvs. store deler av 1900-tallets og vår tids kunst, passer inn i Gadamer's kunstfilosofi.

### **1) Samtidighet og integrasjon.**

Man kan se Gadamer's kunstfilosofi som en videreutvikling av sentrale tanker hos Hegel og Heidegger. I den typen kunstfilosofi som disse tre representerer, tar man avstand fra den kantianske grunntanke at kunstverket primært virker gjennom å vekke visse følelser eller forestillinger i oss. I stedet betoner de kunsten som medium for *erkjennelse*. Et kunstverk er ikke primært noe som gir lyst, men et sted hvor sannheten viser seg. Fra Heidegger's *Der Ursprung des Kunstwerkes* henter Gadamer tanken om at et kunstverk viser oss en verden. Begrepet om verden fortolker Gadamer ut fra *Sein und Zeit* hvor forståelse anses som et eksistensielt. Dette betyr som kjent at forståelse ikke er en metode eller en evne vi benytter oss av i visse situasjoner, men selve menneskets væremåte, som også omfatter ens kroppslige og praktiske forhold til virkeligheten. Og den forståelsen som mennesket til enhver tid er og lever i, utgjør dets verden. Denne verden er det som så "i-verk-settes" i kunstverket.

Men på et vesentlig punkt skiller Gadamer seg fra sine læremestere. Både Hegel og Heidegger mener nemlig at kunsten i en forstand er forbi. Det lages naturligvis fortsatt kunst, men den fyller ikke lenger sin høyeste oppgave, er ikke lenger i overensstemmelse med sitt vesen. Ved å plassere kunstverkene i museer, sier Heidegger, løsrives de fra den verden som de både avdekker og hører hjemme i. Dermed fratras de sin virkende funksjon og blir til objekter for estetisk kontemplasjon som gir lyst, ikke sannhet. Gadamer deler Heidegger's kritikk av den moderne estetiske abstraksjon av kunstverket fra dets plass i en verden. Kunstverket har sin opprinnelse i en historisk situasjon, og det kan ikke forlate sitt historiske "hjem" uten å forandre seg. Likevel, hevder Gadamer, er det nettopp kjennetegnet ved kunstens måte å være historisk på at den kan overskride sin opprinnelige verden og fortsette å tale i stadig nye verdener. Selv om verket bare virker som kunst i en sammenheng, kan kunstverket gi mening i andre historiske situasjoner enn den som det ble til i. Dette vil jeg nå forsøke å utdype.

Utgangspunktet for Gadamer's ontologiske beskrivelse av kunstverket er Heideggers betoning av at verket essensielt *virker*. Kunstverket er ikke et objekt, heller ikke et objekt med en viss funksjon eller betydning. I følge Gadamer eksisterer det derimot som *Darstellung*, som fremstilling. Dette medfører at kunstverket bare *er* i sine manifestasjoner. Verkets vesen er å vise seg. Kunstverket utgjør ingen avsluttet eller avrundet mening, men er essensielt åpent. Det fortsetter å utfolde mening i hendelser som ikke er eksterne i forhold til kunstverket selv, men som konstituerer verket som kunstverk. Dette gjelder ikke bare "performative" kunstarter som teater og musikk, men også litteratur, maleri og arkitektur.

Heidegger betegnet kunstverket som et *utspring*. Kunstverkets vesen er å være et slikt utspring. Mens "opprinnelse" ("Herkunft") betegner noe avsluttet, noe fortidig som det nåværende stammer fra, så kan "utspring" også henviser til noe som ikke er avsluttet og fortidig, men derimot noe som fortsetter å få noe til å springe ut, dvs. en *kilde*. Gadamer selv peker ikke på denne siden av begrepet om "Ursprung". Likevel synes denne betydningen ofte å være mer dekkende for Gadamer's forståelse av kunstverket enn Heideggers. Kunstverket er nemlig for Gadamer ikke bundet til sin opprinnelse, slik Heidegger av og til synes å antyde, men er en kilde som ny mening stadig springer ut fra.<sup>1</sup>

Som kjent ser Gadamer enhver forståelse som historisk og kontekstuell bundet. Men Gadamer's særpreg viser seg først i betoningen av at forståelsens historisitet ikke er en begrensning på forståelsen, men nettopp er det som muliggjør forståelse. At kunstverket eksisterer som fremstilling ("Darstellung"), betyr at Giottos fresker ikke er låst til det italienske 1300-tallet slik at vi står ovenfor dem som en lukket og fremmed verden, som vi så eventuelt kan forsøke å åpne med en vitenskapelig metode. Det hersker et kontinuum mellom oss og 1300-tallet. Vi er deler av den samme historien, en historie som blant annet dannes nettopp av Giotto-freskenes manifestasjoner i tiden fra 1300-tallet og frem til i dag. Nettopp vår og verkenes felles historisitet hindrer at vi står innelåst i hver vår verden uten muligheter for formidling og forståelse. Kunstens historisitet gjør at kunsten ikke mister sin kunst-væren når dens opprinnelige kontekst er borte. Snarere er kunstverket kjennetegnet av en grunnleggende *samtidighet*. Også Giottos fresker, samme hvor mye de er bestemt av 1300-tallets interesser og verdier, har et levende nærvær. De kan tale til oss her og nå. Dette gjør de ikke ved å løsrive seg fra sin opprinnelige verden, et forhold til kunstverk som er karakteristisk for en kantiansk "estetisk bevissthet". Samtidighet betyr ikke tidløshet. Snarere betyr det at verket og dets fremmede verden blir tilgjengelig for oss ved å *integreres i vår verden*. Kunst er derfor essensielt en formidler mellom ulike verdener.

Dette medfører at forståelse ikke dreier seg om å tilbakeføre kunstverket til dets opprinnelige kontekst. Gadamer's primære poeng er ikke at slik "rekonstruksjon" er umulig, fordi vår forståelse alltid er situert, men at det uansett ikke ville vært en forståelse av kunstverket som kunst. Siden kunstverkets væren er fremstilling, kan ikke dets mening uttømmes i en enkelt utlegning eller i en enkelt kontekst. Men at forståelse er formidling betyr ikke bare at verkets mening ikke kan reduseres til sin opprinnelige verden, det betyr også at det ikke kan reduseres til *min* verden, dvs. til fortolkerens allerede eksisterende forståelse. I stedet sier Gadamer at verket først begynner å tale når det taler *til* meg, dvs. når det fremtrer for meg som noe annet og fremmed som likevel, eller nettopp derfor, har noe å si meg. En forutsetning for dette er at jeg anvender det kunsten sier på min egen situasjon, min egen tid. Dette står i motsetning til rekonstruksjon, men betyr heller ikke assimilasjon, som ville vært en prosess hvor verkets fremmedhet forsvant i tilegnelsen. Verket kan nemlig bare tale til meg ved at det forblir noe annet som likevel har noe å si meg. Genuin forståelse betyr en *integrasjon* av verket i min egen forståelse. Og integrasjon skiller seg fra assimilasjon ved at verket ikke først blir gjort konform med min allerede eksisterende forståelse før jeg gjør det til en del av meg, men at jeg korrigerer eller utvider min forståelse for å kunne tilegne meg verket. Men da må jeg våge å la min forståelse av meg selv og verden bli utfordret. Objektivitet er her ensbetydende med likegyldighet, at man ikke tar verket på alvor, som igjen kan bunne i frykt for å bli utfordret.

Kunstverkets erkjennelseskarakter betegner Gadamer som *mimesis*. Ethvert kunstverk sier: "Slik er verden!". En tragedie får oss til å se det tragiske aspektet ved vårt eget liv. Men dette gjør det ikke ved å avbilde "verden" i betydningen "naturen". Det heideggerske begrep om verden betegner ikke den ytre virkelighet, men korrelatet til vår forståelse av tings væren. Verket viser oss dermed en verden gjennom å uttrykke en forståelse som vi opplever som en utfordring fordi den skiller seg fra vår egen. Og siden verket står overfor oss som noe annet, noe som utfordrer gjennom sin fremmedhet, retter verket en tiltale mot oss: "Du mußt dein Leben ändern!"<sup>2</sup> Nå ser vi rekkevidden av at Gadamer betegnet forståelse som integrasjon. For rekonstruksjon og assimilasjon har det til felles at de lar oss stå urørt igjen etter møtet med kunstverket. Ekte forståelse medfører derimot at vi forandrer oss. Ikke i den forstand at vi begynner et "nytt og bedre liv". Men i den forstand at den forståelsen som definerer oss (vår horisont), utvides eller korrigeres ved at vi integrerer kunstverkets verdensforståelse (verkets horisont) i vår egen. At kunsten er et medium for erkjennelse, betyr derfor at den er et medium for selverkjennelse. For selverkjennelsen er nettopp kjennetegnet ved at den ikke lar sitt objekt, selvet, stå igjen uforandret.

## **II) Selbstdarstellung og kunstverkets egen metode.**

Gadamers hermeneutikk blir ofte oppfattet som et angrep på kunstvitenskapenes objektivitet og metodisk sikrede fremgangsmåter. Et slikt syn er naturligvis ikke uten grunnlag. For Gadamer er målet å få i fokus en form for sannhet som ikke lar seg frembringe metodologisk, og påvise denne sannhetens betydning for humaniora. I tillegg synes Gadamer å ta avstand fra muligheten av en objektiv kunstvitenskap, i en viss betydning av ”objektiv”. Dette følger for det første av Gadamer forutsetning om at all forståelse er historisk og selvappliserende. Og selv om objektiv forståelse av kunst var mulig, ville det ikke lenger vært en forståelse av *kunst*. Til sist regner Gadamer som kjent forestillingen om en definitiv fortolkning, uansett hvor metodologisk sikret den er, som en misforståelse av kunstverkets væren.<sup>3</sup>

Mange ser det derfor som en fare ved Gadamer hermeneutikk at den slår over i objektivismens motstykke, subjektivismen. Og denne subjektivismen eller relativismen synes man innenfor Gadamer rammeverk bare å kunne unngå ved å la tradisjonen og forforståelsen sette grenser for vilkårligheten, noe som leder til dogmatisk og konservativ tradisjonsaksept. Jeg vil nå forsøke å stille spørsmål ved en slik fortolkning av Gadamer filosofi med hensyn til kunst og kunstvitenskap. For det er en svakhet ved debatten at den som oftest tar utgangspunkt i del II av Gadamer *Wahrheit und Methode*, hvor nettopp begreper som forforståelse, horisont, tradisjon etc. behandles. Dermed overser man de dypere poengene fra del I, hvor hans mål nettopp er å undergrave skillet mellom subjekt og objekt ut fra en fenomenologisk analyse av kunsterfaringen. Indirekte innebærer det også en kritikk av den tradisjonelle lesningen av Gadamer hermeneutikk som en pendling mellom relativisme og dogmatisme. For Gadamer begrep om *selvfremstilling* (”Selbstdarstellung”), som han utvikler med hensyn til kunst i del I, kjennetegnes nettopp av at det gir et bilde av kunsterfaringen hvor distinksjonen mellom frihet og tvang, dvs. mellom subjektets frihet til å ”sette” mening og underkastelse under eksterne standarder som ”objektet”, metodologi, tradisjon etc., transformeres.

Selv om Gadamer avviser at forståelse innebærer assimilasjon, har man altså likevel mistenkt ham for å lefle med den estetiske subjektivismen som han kritiserer Kant for. For innebærer ikke begrepet om fremstilling at verket bare eksisterer i opplevelsen av det? Gadamer underbygger imidlertid sitt forsøk på å overskride subjektivismen med en fenomenologisk undersøkelse av hva som karakteriserer et *spill* (”Spiel”). Derigjennom vil han utdype hvordan kunstverket står overfor oss som noe annet, noe som ikke lar seg assimilere, dvs. noe som subjektet ikke fritt gir mening. Også Kant og Schiller benyttet spillbegrepet for å belyse kunsten. Men hos Kant er det estetiske spillet et spill mellom erkjennelsesevnene, dvs. et subjek-

tivt spill. I Gadamer's utlegning derimot, hvor Schillers innflytelse er tydelig, kjennetegnes spillet ved at begrepene 'subjektiv' og 'objektiv' ikke finner anvendelse:

Sentralt ved det å spille et spill står i følge Gadamer at man *går opp i* spillet. Man "mister seg selv", og spillet blir hele ens verden. Spillet absorberer oss, og man *er i* spillet. Derfor er det mer treffende å si at spillet spiller oss enn at vi spiller spillet. Spillet har en egen eksistens som er uavhengig av "subjektene": For å spille et spill, må man så å si underkaste seg det. Hvis man endrer reglene underveis, spiller man ikke en gang et nytt spill, man spiller ikke et spill i det hele tatt. Analogien til kunstverket er tydelig. Verket står ovenfor oss som "det andre", ikke som et objekt, men som et annet subjekt. For å erfare verket må man la verket styre vår erfaring – man kan ikke gi det den meningen man vil. Bare ved å akseptere verket, gå inn i det på de premisser som verket dikterer, kan det tale til oss. Men til tross for verkets selvstendige væren står det ikke overfor oss som et uavhengig *objekt*, slik en stein eller et tre gjør. For også spillet har karakter av fremstilling. Bare ved å bli spilt eksisterer spillet som spill. Bare ved å erfares er kunstverket et kunstverk. Men "erfare" har en subjektivistisk klang som Gadamer vil unngå. For på samme måte som spillet ikke ville blitt spilt hvis alle stod og så på, er vi heller ikke tilskuere til et kunstverk. Det er derfor mer i tråd med hans kunstsyn å si: Bare ved at vi *deltar* i kunstverket blir det til et kunstverk. Denne deltagelsen er ikke en bevisst og kontrollert aktivitet. Evnen til å spille et spill er ikke uttømt ved å kunne et sett regler, man må også kunne anvende dem. Denne evnen er en *kunnen*, en *phronesis*, som ikke lar seg formulere fullt ut. Vi kan spillet, uten dermed å vite hva det er vi kan. Men dette betyr ikke vi rives med på en bevisstløs og irrasjonell måte. Vi går opp i verket, men i stedet for å la fornuften vike for følelsene, lar vi så å si vår fornuft følge kunstverkets egen fornuft eller logikk. Og å bli emosjonelt engasjert er ikke å fortape seg i egne følelser, men å følge verkets egen emosjonelle rytme. Dette viser igjen til at det er verket selv, ikke deltagerne, som er "subjektet".

At kunsten har spillkarakter, betyr dermed at det ikke er vi som tillegger verket mening eller trekker en sannhet ut av verket. Snarere er kunstverket selv subjektet som gir oss en mening eller sannhet. Verket taler, vi lytter. Dette illustreres i Heideggers beskrivelse av sitt berømte (og beryktede) møte med van Goghs "Et par sko". Dette møtet begynner med at Heidegger ser på bildet, undersøker det og snakker om det. Bildet representerer det og det og det er tilsynelatende alt: "Et par bondesko og intet mere". Men er det alt? For med ett skjer det noe. Kunstverket selv begynner å tale (selv om det naturligvis taler Heideggersk), bebudet av Heidegger gjennom ordene "Und dennoch", "Og dog", hvorpå følger Heideggers høystemte gjengivelse av bildets uttrykk: "Arbeidsskrittene besværrer ut av den mørke åpning ...".<sup>4</sup>

Fra å se *på* og å snakke *om* et kunstverk slår det om, og verket taler *til* oss. Først da i-verksetter sannheten seg. Det er vesentlig at det dreier seg om en sannhets*hendelse*. Sannheten skjer, den treffer oss, kommer til oss utenfra. Dette er hva Gadamer kaller å gå opp i verket, og som analogien til spill skal fremheve. At verket slik selv tar over og *virker*, kaller Gadamer for kunstverkets vesensmessige evne til, ikke bare fremstilling, men *selv*-fremstilling.

Men man kan undre seg: Bekrefter ikke Heideggers van Gogh-utlegning mistanken om at dette til syvende og sist er en subjektiv projeksjon? Det er vanskelig å fri seg fra tanken om at det slett ikke er bildet som taler, men Heidegger selv. For er det ikke Heideggers egen bonderomantikk som gjør at han "hører" noe bonderomantisk i van Goghs bilde? Andre ville kanskje heller "hørt" verket tale om den urbane kunstners vanskelige kår. Dette kan være en relevant kritikk av Heidegger, all den tid han betoner at kunstverket gir og viser et folk en sannhet. Og da synes påpekningen av at van Goghs bilde ikke har en slik samlende kraft å kaste tvil i hvert fall over om dette var et velvalgt eksempel fra Heideggers side. Men innvendingen synes ikke like alvorlig mot Gadamer, for han passer seg vel for å hevde at kunstverket gir et folk en felles sannhet. Selv om forståelse er historisk og kulturelt betinget, utelukker ikke det forskjeller i fortolkning også innad i en kultur. Snarere peker denne innvendingen mot noe av Gadamers særpreg, nemlig at estetisk forståelse er en *formidling* mellom verk og fortolker.

Espen Sommer Eide bemerker i en kommentar til Derridas essay *On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy* at Kants "smaksdom" defineres ved en uklarhet omkring hvem som taler.<sup>5</sup> I smaksdommen bedømmer man nemlig noe som skjønt ut fra ens egne private følelser, men man taler også med "allmenn stemme". Man taler som individuelt subjekt samtidig som man lar *sensus communis* tale gjennom en. En slik uklarhet kjennetegner det Derrida kaller for en "apokalyptisk tone". Vi skal senere se på hva som er spesifikt *apokalyptisk* ved en slik tone, nemlig at den ved sin begrepsløshet markerer kommunikasjonens ende. Det vesentlige nå er at Gadamer finner en lignende tone *i selve kunstverket*: Det er verket som taler, men samtidig er vår egen situasjon medbestemmende for hva vi hører verket si. En slik tåkelegging omkring hvem som taler, trenger ikke å være en svakhet hos Gadamer. Snarere kan man se uklarheten som et tegn på at begrepene om subjektiv og objektiv ikke gir mening i relasjon til kunsterfaringen. Verket taler gjennom meg, og jeg taler gjennom verket. Denne dobbelheten er kjernen i Gadamer idé om kunstverkets spillkarakter og selv fremstilling. Kunstverkes apokalyptiske fremstilling av seg selv er også en fremstilling av *meg*.

I Gadamers senere kunstfilosofi uttrykkes dette med begrepet *zu lesen*. Her sier han at alle kunstverk, både bilder, dikt, musikk og bygninger, må leses, og at det er evnen til å *fremtvinge* en slik prosess som særpreger kunsten. Ved første øyekast kan dette synes å bryte med



begrepet om selvfremstilling, for er ikke det å lese nettopp en meningsgivende aktivitet som subjektet utfører? Men slik er det ikke. Riktignok er det å lese, i likhet med det å spille et spill, noe vi gjør, og også noe som må læres. Men vekten ligger igjen på hvordan kunsterfaringen er en hendelse hvor noe blir gitt oss. For det første fordi det å lese er å følge teksten. Man følger *etter* verket, går *med* det. For det andre fordi Gadamer med ”lesen” vil at vi også skal høre den eldre betydningen av ordet, nemlig høst, avling eller grøde. Å lese er å høste, å bli nært. En aktivitet, men like fullt noe vi mottar (jf. ”høsttakkefest”).

Dette transformerer spørsmålet om metodologi. Som nevnt overtar Gadamer fra Heidegger tanken om at kunstverkets ”krav om sannhet” er en sannhetshendelse. Sannheten er noe som skjer i verket, delvis uavhengig av oss. Vi er mottagere, og kan ikke kontrollere hva verket vil si. Dersom verket skal gi erkjennelse, må vi la verket tale, ikke så å si tvinge ordene ut av det. Nettopp derfor risikerer vi at det sier noe som ikke passer med vårt eksisterende syn på verden, og følgelig kan verket kreve at vi forandrer oss, ser ting på en ny måte. Dette har som følge at en metode ikke kan tvinge frem den sannheten som verket uttaler. En fortolkning er ikke noe vi lager eller konstruerer, f.eks. ut fra en teori som angir en metodologi. Min måte å se og forstå verket på tvinges frem av verket selv. En metode kan nemlig bare få tak i det som lar seg hente frem av subjektet, og det gjelder nettopp ikke verkets kjerne, dets sannhet, som så å si må melde seg eller slå oss. Som i nyplatonismen, sannheten stråler ut av verket (*ekphainesthon*). ”Wissenschaftliche Methodik läßt ein Werk der Kunst nicht in seinem eigenen Licht erscheinen”.<sup>6</sup> Et slik eget lys er også den sanne kjernen i begrepet om skjønnhet. Kunst og skjønnhet er derfor like vesensmessig forbundet i dag som før.

Dette setter Gadamer inn et større program som går ut på å vise oss sannheten i den greske og kristne forståelsen av mennesket som et endelig vesen. Dette står i motsetning til den moderne subjektivismens overvurdering av subjektets evne til fritt å skape mening. I relasjon til et slikt subjekt blir enhver ting en tom form eller taus materie som først subjektet gir mening til, i stedet for at objektet *gir oss* en mening eller sannhet. Mot den kartesiansk-kantianske insistering på det autonome subjekt vil Gadamer minne oss på frihetens grenser. Hva vi ser i et kunstverk, hva kunstverket sier oss, er hinsides vår vilje og makt. Det som vi aktivt og kontrollert, f.eks. med vitenskapelige metoder, kan hente ut av verket, vil alltid forbli i verkets periferi.<sup>7</sup> Kunstverkets avdekking av sannheten må komme, må bli gitt oss, så å si som verkets *nåde*. Men kunsterfaringen realiserer også en høyere frihet. Som hos Kant er ikke frihet identisk med subjektets vilkårlighet (”Willkür”), men heller det å være i overensstemmelse med noe høyere (”Wille”), i dette tilfelle med verket og dets talen.

Dette betyr naturligvis en reduksjon av hva en metode kan sies å yte. Men Gadamer trenger ikke avvise metodologisk styrt verkutlegning. Han kan nøye seg med å si at metodologiske grep i høyden er et middel til forståelse. Gunnar Danbolt eller Michael Baxandall sine kontekstuelle rekonstruksjoner representerer dermed ikke i seg selv forståelse, men de kan få oss til å se bildet med forståelse. Men ”middel” må ikke forstås instrumentelt. Målet, forståelse, lar seg ikke tvinge frem, men man kan så å si legge forholdene til rette og håpe det inntreffer. Metoden kan få bildet i tale, men forståelse inntreffer først når bildet selv begynner å tale. I dette er kunstverkets sannhet som kjærlighet. Jeg kan forsøke å få noen til å elske meg, arbeide for det, og dette kan også være årsaken til at den andre elsker meg, men jeg vil likevel at den andres kjærlighet skal være uavhengig av hva jeg gjør. Hennes kjærlighet må komme *fra* henne.

Men opererer vi ikke her med en urimelig snever forståelse av hva en ”metode” er? Hvis vi aksepterer Gadamers perspektiv, betyr det rett nok en nedvurdering av metodiske tilnærminger i betydningen aktive vitenskapelige grep som skal *avtvinge* verket en mening. Men omfatter ikke metodebegrepet mer enn slike (positivistiske) teknikker? Betyr oppgivelsen av et ”strengt vitenskapelig” metodebegrep at vi også må gi opp håpet om en reflektert og begrunnet tilnæringsmåte til kunstverket, dvs. en metodisk tilnærming? En slik utvidet anvendelse av metodebegrepet synes ikke å være urimelig. Psykoanalyse er en metode i vid forstand, dvs. en viss måte å nærme seg et verk på, men trenger ikke å involvere aktive vitenskapelige grep, dvs. metoder i snever forstand. Når den anvendes med forståelse, dreier det seg snarere om at vi lar et reflektert syn på hva kunst er gjennomtrengte vår erfaring.

Det vesentlige formålet med en metode trenger derfor ikke å være objektivitet, prøvbarhet eller sikkerhet. Kanskje ligger den metodiske tilnærmingen sin viktigste grunn heller i at vi vil renske vår oppfattelse av verket for vilkårlige eller inadekvate elementer. Den avgjørende forskjellen mellom en vilkårlig tilnærming og en metodisk, vitenskapelig tilnærming er da ikke at den ene er prinsipielt subjektiv og den andre objektiv, men at den metodiske tilnæringsmåten sikrer at vår oppfattelse er *begrunnet i verket selv* (selv om også denne er historisk situert), og ikke i verkfremmede betingelser. Og kunstforskerens potensielle fortrinn blir da hans oppøvede evne til å la erfaringen av kunstverkets egen sannhet komme til orde.

Hvis vi forstår metodebegrepet slik, gir Gadamers kunstfilosofi et interessant perspektiv. For tanken om kunstverkets evne til selvframstilling betyr at *verket foreskriver sin egen metode*.<sup>8</sup> At verket står ovenfor oss som subjekt, impliserer at vi ikke velger hvordan vi skal nærme oss verket, men at kunstverket tvinger oss til en viss måte å se, fortolke og forstå på. Dette sikrer ikke objektivitet, for hva vi er i stand til å motta av verket, avhenger av vår forforståel-

se. Og det gir heller ikke den form for sikkerhet som gjør at utlegningen kan bevises. Det må erfares. Det må ses. Heller ikke sikrer det enighet, for siden vi er forskjellige, må vi også forstå forskjellig. Men det betyr at det som sies, er grunnet i selve verket, og ikke er en tilnæringsmåte som påtvinges det utenfra. At fortolkning og forståelse ikke er noe vi konstruerer, men noe som skjer, betyr dermed det motsatte av subjektiv vilkårlighet. Det betyr at verket selv *krever* en viss tilnæringsmåte eller metode.

En slik måte å se det på er ikke uten rot i virkeligheten. At kunstverk kan foreskrive sin egen metode, må nemlig forutsettes for at vi i det hele tatt kan vurdere en metode som adekvat i forhold til et gitt verk, kun på basis av vår erfaring av verket. Vi kan f.eks. akseptere at en psykoanalytisk lesning passer verk x, men ikke verk y, ikke bare ut fra et prinsipielt teoretisk grunnlag, men ut fra enkeltverkets *egen stemme*. En viss interpretasjonsstrategi kan forekomme oss å liksom ikke stemme med verket. Den virker irrelevant, selv om den ikke er i uoverensstemmelse med fakta eller er inkonsistent.<sup>9</sup> Kunstforskningens ”metodologiske samvittighet” kan da bestå i at den lar verket tale, dvs. at den ”velger” metoder som verket selv tolererer, i stedet for å anvende en metode automatisk uten å lytte til om verket aksepterer den.

### **III) Modernisme og erfaringens primat.**

Vi kan kanskje godta at visse kunstverk er selvtilstrekkelige eller selvframstillende i den forstand at de foreskriver sin egen metode. Men gjelder dette alle typer kunstverk? Vi kan høre i Gadamer's kunstfilosofi ekkoet av et romantisk kunstsyn, f.eks. i hans insistering på at stor kunst ”overvelder” oss, at vi mister oss selv og går opp i verket. Som hos Schiller skal begrepet om spill fremheve at skillet mellom subjekt og objekt oppheves i møtet med kunstverket. En slik opphevelse av de dikotomiene som Kant hadde innført, var nettopp målet til den postkantianske romantikken. Men regner ikke Gadamer da en viss type kunst for eksemplarisk? Stritter ikke det spesifikt moderne kunstverket imot en slik harmoni med subjektet?

Mange moderne kunstverk, særlig de man kaller ”modernistiske”, synes ved første øyekast nettopp *ikke* å foreskrive sin egen metode.<sup>10</sup> Snarere preges den nyskapende kunsten de siste 100 år av en refleksjonskarakter som gjør at verket mister sin evne til å tale *på egen hånd*. De synes ofte å forutsette kjennskap til en viss teoretisk sammenheng for å gi mening, enten det nå er en kunstteoretisk, kunstfilosofisk, kunstkritisk eller kunsthistorisk kontekst. Det betyr at moderne verker ikke lenger har den ”evidens” som tradisjonelle kunstverk har i følge Gadamer. Moderne verks mening lyser ikke lenger ut av verket selv, men oppstår kun som del av en diskurs. Hvis dette er dekkende for moderne kunsts ”kommentarbehov”, duger ikke det

perspektivet på metodespørsmålet som vi skisserte ut fra Gadamer.<sup>11</sup> Verket foreskriver ikke lenger sin metode. Tidligere kunst er problematisk fordi den hører hjemme i en fremmed verden, men til gjengjeld har hvert verk en egen stemme, en evne til å utsi sin mening på egen hånd. Det moderne kunstverket derimot truer med å bli en gåte, fordi verket selv ikke gir oss noe å gå etter i vår søken etter en metode, en måte å nærme oss verket og å forstå det på.

Arthur Danto hevder at *all* kunst avhenger av ”a certain history, an atmosphere of theory” for å være kunst.<sup>12</sup> Men dette potenseres med moderne kunst. For fra og med Duchamp begynner kunsten i følge Danto å få seg selv som tema, og blir til kunstens, ikke tilskuerens, selverkjennelse. Kunsten sier ikke lenger ”Slik er verden!” eller ”Du må endre ditt liv”, men ”Dette er (også) kunst!” eller ”Du må endre dine forventninger (til hva kunst er)!”. Og da blir kunstens teoretiske og historiske kontekst ikke bare forutsetninger for at noe er et kunstverk, noe også Gadamer kan være enig i, men blir en del av selve kunstverket. Dermed kan man si at også i moderne kunst, ja, særlig i moderne kunst, så foreskriver verket sin egen metode. Den teoretiske konteksten, som inngår i verket, dikterer en viss måte å nærme seg og forstå verket på. Forskjellen fra tradisjonell kunst ligger i at den selvrefererende kunsten også tematiserer denne metoden, gjør den til en del av sitt innhold. Man kan følgelig si: Det modernistiske kunstverk ikke bare foreskriver en metode, det *er* sin egen metode.

Ved å legge til Dantos tanke om at det moderne kunstverks teoretiske kontekst er en del av selve verket, kan vi altså anvende Gadammers begrep om kunstverkets selvframstilling også på moderne kunst. Gjennom å ta hensyn til modernistiske kunstverks selvrefleksjon blir vi dermed ledet til tanken om at et verk er sin metode, dvs. at det tematiserer seg selv som kunst og dermed hvordan vi skal nærme oss det. Hvis man i tillegg tenker inn den moderne kunstens krav om fornying, blir denne ”kunstverkets metode” dessuten unik for hvert enkelt verk. Hvis man vil skape en helt ny type kunst, med et helt nytt forhold mellom verk og tilskuer, så impliserer det også at hvert kunstverk krever en egen og ny metode.<sup>13</sup> Man kan ikke hente denne metoden, denne måten å nærme seg verket på, fra en generell teori, metodologi eller ens til lærte kompetanse med tidligere verk. Noe som i ytterste konsekvens betyr at kunsten, og dermed studiet av den, mister enhver generalitet. Dermed mister metodologien sitt rasjonale, siden en metode nettopp skal være et redskap som får sin fruktbarhet ved at det kan anvendes på *flere* verker.

Men dersom vi skulle akseptere dette for i hvert fall deler av moderne kunst, så sår det ikke bare tvil om kunstvitenskapene, men stiller enhver tilskuer i en prekær situasjon, enten denne er kunsthistoriker eller ei. Det er nemlig en vesentlig forskjell på om det er verket alene som taler, eller om det er verket sammen med en teoretisk kontekst som gjør det. Man kunne sagt:

Med moderne kunst går vi fra et ”religiøst” metodebegrep (at verket gjennom en åpenbaring befaler oss hvordan vi skal nærme oss verket) til et ”teoretisk” metodebegrep (at en teoretisk diskurs sier oss hvordan vi bør eller skal nærme oss verket). Problemet er bare at en diskurs kan *betviles* på en helt annen måte enn en ”åpenbaring”. En diskurs eller teori er på ingen måte selvinnsyende.

Dette stiller oss ovenfor en radikalisert utgave av det problemet som vi åpnet med. En mulighet er å gå til verket med en teori (en fortolkningsstrategi) som vi har blitt overbevist om riktigheten eller fruktbarheten av et annet sted. Men da risikerer vi å anvende en metode eller tilnæringsmåte som ikke er grunnlagt i verket selv, noe som kan gjøre vår fortolkning vilkårlig og utvendig i forhold til verkets egen karakter. Alternativet synes å være å akseptere verket ”med hud og hår”, dvs. akseptere verket *med* sin teoretiske bakgrunn og anbefalte metode. Men da står vi i fare for å bli ukritiske og å akseptere noe som ikke fortjener aksept.

Vi synes å være låst fast i et dilemma. Vi tvinges mot enten irrelevans, dvs. applikasjon av ekstern generell teori eller metodologi, eller ukritisk aksept, dvs. fortolkning av verket ut fra dets ”offisielle” teori (f.eks. kunstnerens uttalelser). Man kunne være fristet til å si: Løsningen er at metoden eller teorien må passe med verket. Men da må vi jo allerede ha tilgang til verket slik det er, og det var jo det en metode skulle gi oss. Gadamer’s vei ut av dilemmaet er å fastholde at vi har en tilgang til verket uavhengig av en metode eller en teori, eller, rettere sagt, at verket har tilgang til oss, hva han altså kaller ”Selbstdarstellung”. Denne muligheten står kanskje åpen ved tradisjonell kunst, men er ikke uproblematisk i forhold til et typisk moderne verk. For uten en teoretisk kontekst som får verket i tale, er det hermetisk lukket.

Etter å ha lest et verk som *12 views on Manet’s bar*, hvor man blir servert 12 fortolkninger av Manet’s ”Baren i Folies Bergères” ut fra 12 ulike metodologier, kan man føle en viss oppgitthet over den typen interpretasjonsstrategier som er grunnlagt i en generell teori som er ekstern i forhold til verket.<sup>14</sup> Men denne oppgittheten smitter ikke over på selve verket. Manet’s bilde står der fortsatt foran oss. Det sier oss noe, selv om vi ikke kan levere en teoretisk og metodologisk sikret artikulering av vår fortolkning. Men etter å ha lest 12 ulike fortolkninger av et paradigmatiske moderne verk, f.eks. Warhols hermetikkbokser, synes selve objektet også å utslettes. Det trenger en teori, men hvis ingen teori umiddelbart taler til oss som relevant, har vi ingen ”metode” for å gripe verket. Vi får det ikke i tale. Og hvis vi da ikke skal godta dagens kunstverdens foretrukne oppfatninger blindt, synes vi å måtte benekte dets kunststatus. For hvis verket ikke sier oss noe, kan vi da anerkjenne det som kunst?

Til avslutning skal jeg forsøke å si noe om denne prekære situasjonen ved å skissere det bildet av modernismen som Stanley Cavell gir.<sup>15</sup> Cavell’s utgangspunkt tilsvarer Adornos:

Begrepet om kunst er satt i bevegelse – vi har ingen sikre holdepunkter lenger. Vi har ikke lenger en bindende tradisjon som gir oss felles standarder, konvensjoner og kriterier for hva som er kunst, hva som er god kunst eller hvordan vi skal nærme oss kunst (metode). Tradisjonen er blitt problematisk. Dette betyr at nåtiden stilles like mye i tvil og usikkerhet som fortiden, for når en ikke lenger kan stole på gyldigheten av overleverte konvensjoner, så er det ikke lenger klart hvordan en skal praktisere praksisen kunst.

Denne ”skeptisismen” gir seg utslag i at modernistiske verk, i følge Cavell, fremtvinger spørsmål om ærlighet og bedrageri (”fraudulence”). Spørsmål om noe egentlig er kunst eller om det bare er juks, effektmakeri, bedragerisk, blendverk, falskt eller hult, er vesentlig i all modernisme. Bedrageri betyr ikke her bevisst bedrageri, for kunstneren kan lure seg selv. Heller ikke betyr ”falsk” kunst det samme som falskneri. Falsk kunst imiterer ikke faktiske kunstverk, men imiterer *effektene* av genuin kunst. Det ser ut som kunst, men det er det ikke. Her hjelper ikke en definisjon. Man kan vite at det *kalles* kunst uten å klare å *se* det som kunst. Det første skrittet for en moderne kunsterfaring er derfor ikke lenger hva verket sier eller betyr, men om det *er* kunst. Og i og med kunstens tematisering av seg selv, så angir rettferdigjørelsen for at det er kunst samtidig dets innhold og relevante ”metode”. Følgelig er den primære måten å avvise et kunstverk på nå blitt å benekte at det virkelig er kunst.

Hvordan vet vi om noe virkelig er kunst eller ikke? Ved forfalskninger (kopier) kan en sammenligne objektet med den ekte varen. Men i tilfelle med ”fraudulent” kunst kan vi ikke sammenligne med noe som vi er enige om virkelig er kunst. For i og med modernismen er det ikke lenger utvilsomt hva som representerer paradigmet på kunst, fordi forholdet til tradisjonen og dens ”kanon” av store kunstverk er blitt problematisk. Det er heller ingen enighet om teori, metode, kriterier eller argumentasjonsmåter som vi kan avsløre ”kunst” med. Verkets teoretiske bakgrunn eller dets ”offisielle” kritikk, som så å si kommer med på kjøpet sammen med verket, kan også være tom, falsk eller bare et blendverk. Kunstneren selv trenger heller ikke vite hva som er ”the real thing” – han kan også være bedratt, enten av seg selv eller andre. Og at kunstverdenen eller samfunnet generelt anerkjenner verket, beviser heller ikke noe, for også disse kan være på gale veier. Vi mangler fotfeste. Det trygge grunnlaget er borte.

Men hva skiller da vårt forhold til kunst fra kaos og total skeptisisme? Cavells diagnose er at utøvere og publikum ikke har noen andre standarder enn sin egen *erfaring*. Et verk som krever å være et kunstverk, hevder å være det som mest genuint representerer kunstens nåtid, kan bare rettferdiggjøres ut fra sine egne ressurser. Man må bestemme seg for om verket fortjener sin tittel (som kunst) *kun ut fra møtet med selve verket*. Cavell sammenligner dette med

å vite at et visst ansiktsuttrykk er ekte eller falskt. Vi kan ikke vite dette ut fra hva personen selv sier, i og med at han kan lyve eller være bedratt, enten av seg selv eller av andre. Vi kan heller ikke avgjøre det ved å undersøke den praktiske sammenhengen som uttrykket inngår i, fordi også dette kan være del av skuespillet. Det eneste vi har, sier Cavell, er vår erfaring: Vi må *se* sorgen i ansiktsuttrykket.<sup>16</sup> Vi må *se* kunsten i kunstverket. Og når vi ser dette, vet vi også hvordan vi skal nærme oss personen eller verket. Det første, avgjørende skrittet er tatt.

I det dypeste lag av vårt forhold til både mennesker og kunst trer altså erfaringen inn i stedet for erkjennelsen. Men erfaringen gir oss ikke den sikkerheten som erkjennelsen (eller teorien (eller metodologien)) var ment å gi oss, for vi kan alltid bli lurt. Erfaringen hviler ikke på noe annet enn tillit, som i motsetning til sikkerhet ikke er uten risiko. Å likevel la sin erfaring tale, og å svare i overensstemmelse med hva kunstverkets ansikt ber oss om, kaller Cavell *anerkjennelse*. Slik anerkjennelse krever mer av oss enn erkjennelse, nemlig deltagelse, respons og engasjement. Men dermed forutsetter den også tillit både til vår egen erfaring og til den andre, enten den andre er en person eller et kunstverk. Denne tilliten kan vise seg å bli belønnet, men man kan også bli sviktet. Etter å ha brukt 10 år av ens liv på en viss kunstretning, kan vi en dag komme til den overbevisning at den ikke representerte genuin kunst - den hadde ingen substans, den var et blendverk opprettholdt av tom teori og en kunstverden på avveier. Tillit og risikoen ved tillit er vesentlig i all moderne kunsterfaring, om enn dette dekkes til når teorien eller metodologien tar motets plass.

Cavells tanke om at vi til sist bare har vår egen erfaring å stole på, og at heller ikke denne kan gi oss sikkerhet, fordi den hviler på tillit og dermed involverer en risiko, kan man se som en subjektivisert versjon av Gadamer's begrep om selv fremstilling. For både Gadamer og Cavell viser hvordan verket og tilskueren må stå på egne ben. En teoretisk metodologi kan ikke gi oss sikkerhet i spørsmålet om et verk er sann kunst eller hva det uttrykker. Vi må erfare det selv, eller for å si det med Gadamer, verket må tale til oss. I denne forstand insisterer også Cavell på det jeg kalte kunstverkets egen metode, dvs. at vår tilnæringsmåte må begrunnes i selve verket og vår erfaring av det. Vår metode må føye seg etter verkets egen metode. Verket (Gadamer) eller erfaringen av verket (Cavell) er primær i forhold til metodologi. Dette er ikke å avvise teorier, men det er å hevde at også disse må bekreftes gjennom erfaring for å være relevante. En metode må "treffe" enkeltverkene, og om den gjør det eller ikke, er noe vi må erfare. Man kan uansett ikke fraskrive seg erfaringens ansvar.

Dermed bringes vi tilbake til Kant og smaksdommens *apokalyptiske* tone: "... heller enn å la min dom bestemmes gjennom bevisgrunner a priori, stopper jeg igjen ørene. Jeg hører verken på grunner eller argumenter, og vil heller anta at kritikernes regler er usanne, eller i det

minste at de ikke finner anvendelse i dette tilfellet.”<sup>17</sup> Smaksdommen og den estetiske erfaringen er apokalyptisk, den markerer slutten på enhver argumentasjon. Ikke i den forstand at vi må være stille og ikke kan uttrykke vår erfaring. Men i den forstand at erfaringen er ufravikelig. Den kan ikke argumenteres eller teoretiseres bort. Den er *gitt*, men ikke ”gitt” i betydningen sikker og ubetvilelig. Tvert imot, for vi kan bli lurt eller lure oss selv. Vi kan også være i tvil om vi har artikulert erfaringen adekvat. Eller kanskje vi mistenker oss selv for at vi simpelthen ikke ser poenget på grunn av manglende teft, skjønn eller øvelse. Men erfaringen er likevel gitt i den forstand at den er en *gave*, noe vi mottar og ikke kan velge bort.

I denne vekten på verket eller verkerfaringens primat har Cavell og Gadamer det samme overordnede perspektiv: Den moderne jakten på sikkerhet og objektivitet representerer en frykt for å konfrontere menneskets endelighet, våre grenser. Ønsket om en teori eller metode som så å si skal gi oss garantier og slik befri oss fra erfaringens ansvar er en hybris, en manglende anerkjennelse av våre begrensninger. Modernismens verdi ligger i at den synliggjør og konfronterer oss med disse grensene, i følge Cavell. Og dermed er han på linje med Gadamer: Kunst er et *medium* for erkjennelse, ikke et *objekt* for erkjennelse.

## Summary

### *The method of art – Hans-Georg Gadamer’s concept of Selbstdarstellung.*

This article discusses a problem in Aesthetics of special interest to art historians: Can there ever be a scientific study of art with a certain degree of objectivity and methodological control? The author examines this question through a reading of Hans-Georg Gadamer’s philosophy of art.

The relevance of Gadamer’s philosophy to the art sciences has been extensively debated since the publication of his main work *Wahrheit und Methode* in 1960. The debate though, has normally revolved around concepts from part II of this work, as for instance *Vorurteil* and *Wirkungsgeschichte*. The starting point of this article however, is part I, where key concepts like *Spiel* and *Selbstdarstellung* is developed. Only by grasping the importance and meaning of these concepts can Gadamer’s thoughts about the status of the human sciences be understood adequately.

After a summary of the main points of Gadamer’s hermeneutics, the author investigates how the concept of *Selbstdarstellung* bears upon the question of method and objectivity in the study of art. The author argues for the following two interrelated claims: 1) Gadamer’s philosophy of art implies that “subjective” and “objective” are not applicable to the experience of art. 2) Gadamer’s philosophy of art transforms the question of method in the history of art, a transformation that the author tries to capture by speaking of *the method implicit in the artwork itself*.

In order to elucidate these thoughts, comparisons are made with Heidegger’s thoughts concerning the truth in art, with Derrida’s concept of the apocalyptic tone, and with the use of *ekphainesthon* in Platonism. In addition Gadamer’s own later use of *zu lesen* is informed by



the same emphasis on how the truth of an artwork is presented to us as a gift by the object itself. In sum, this leads to an appreciation of the Neo-Platonic and Romantic core of Gadamer's hermeneutics.

Is such a philosophy of art at all relevant to modernist and contemporary art? Answering this question, the author draws on the work of the American philosopher Stanley Cavell, in particular his concept of acknowledgement. By focusing on the affinities between Gadamer and Cavell the author argues that Gadamer's aesthetics teaches us something fundamental about our relationship to modern art as well. Both Gadamer and Cavell try to show how nothing can ever free us from the *responsibility of experience*, in particular not theory and methodology.

### Litteratur:

- Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say*, Schribner, New York 1969  
B.R. Collins, red., *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, Princeton 1996.  
Arthur Danto, "The Artworld", i *Journal of Philosophy*, 61 (1964).  
Jacques Derrida, "On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy", i Peter Fenves, red., *Raising the tone of philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999.  
Espen Sommer Eide, *Filosofiens Rammer*, Filosofisk Institutt, Universitetet i Bergen 2000.  
Hans-Georg Gadamer, "Bildkunst und Wortkunst", i Gottfried Boehm, red., *Was ist ein Bild?*, Fink Verlag, München 1994.  
Hans-Georg Gadamer, *Interpretationen*, Kleine Schriften II, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen 1967.  
Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Pax, Oslo 2000.  
Immanuel Kant, *Kritikk av Dømmekraften*, Pax, Oslo 1995.  
Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Suhrkamp, Frankfurt 1984.

### Noter:

---

<sup>1</sup> Denne dobbeltbetydningen av det tyske "Ursprung" kan uten videre gjengis på norsk med "utspring". Det er derfor merkelig at den norske oversettelsen av *Der Ursprung des Kunstwerkes* velger "opprinnelse" for "Ursprung". Man får dermed ikke fanget inn skillet mellom "Herkunft" (opprinnelse) og "Ursprung" (utspring). Se *Kunstverkets opprinnelse*, Pax, Oslo, 2000, s.7.

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, *Interpretationen*, Kleine Schriften II, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen, 1967, s.8.

<sup>3</sup> Det er avgjørende å huske at Gadamers påstander ikke er *metodologiske* betraktninger, men *filosofiske*. Rekonstruksjon, assimilasjon og integrasjon er ikke ulike *metoder* der de to første ikke fører til forståelse, mens den tredje gjør det. Snarere er det tre ulike *ontologiske* utlegninger av hva forståelse er. Poenget er derfor ikke at vi snarest bør begynne å fortolke Constables bilder ut fra dagens miljøproblemer. Også en forskning som *metodologisk* rekonstruerer opprinnelig kontekst, er *ontologisk* integrerende, såfremt den da gir forståelse.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Kunstverkets opprinnelse*, Pax, Oslo, 2000, s.31.

<sup>5</sup> Espen Sommer Eide, *Filosofiens Rammer*, Filosofisk Institutt, Universitetet i Bergen 2000, s.84; Jacques Derrida, "On a Newly Arisen Apocalyptic Tone in Philosophy", i Peter Fenves, red., *Raising the tone of philosophy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

<sup>6</sup> Hans-Georg Gadamer, "Bildkunst und Wortkunst", i Gottfried Boehm, red., *Was ist ein Bild?*, Fink Verlag, München, 1994, s.102.

<sup>7</sup> "Das, was man in einem Kunstwerk ... durch Objektivierung und wissenschaftliche Methodik erfassen kann, bleibt notwendigerweise sekundär und insofern geradezu unwahr" (op. cit., s.102.)

<sup>8</sup> Dette uttrykket finnes ikke hos Gadamer, men det er etter mitt syn en naturlig følge av Gadamers kunstfilosofi.

<sup>9</sup> En metode kan naturligvis være i uoverensstemmelse med enkeltverket også på grunn av visse *fakta*. En metodologi som forklarer verk ut fra tilbud/etterspørsel i kunstmarkedet kan f.eks. sies å passe med Monet, som aktivt tok hensyn til dette, men ikke med Cezanne, som ikke brydde seg nevneverdig om sine bilders salgbarhet. Det er likevel ikke denne formen for uoverensstemmelse mellom verk og metode jeg snakker om her.

<sup>10</sup> Jeg bruker "modernisme" i en relativt vid og åpen betydning, for å betegne det meste av nyskapende kunst på 1900-tallet. Jeg håper det fremgår av sammenhengen hvilken type kunst jeg tenker på.

<sup>11</sup> Det må bemerkes at Gadamer avviste denne ideen om moderne kunsts avhengighet av kommentar (1967, s.218-227). Gadamer tviholder på "den gamle, uforeldete målestokk om kunstens kommentarunødvendighet",

---

dvs. verkets *Selbstdarstellung*. Jeg ser bort fra dette her fordi Gadamer primært tenker på malere som Klee, Kandinsky og Mondrian. Ideen om uavhengighet av kommentar blir vanskeligere å fastholde når vi tenker på retninger som (ny-)dada, (ny-)konseptkunst, (ny-)pop etc., som jeg hovedsakelig tar utgangspunkt i.

<sup>12</sup> Arthur Danto, "The Artworld", *Journal of Philosophy*, 61 (1964), s.580.

<sup>13</sup> Selv om de ofte samtidig gir et skinn av allmenngyldighet, gjør sin egen metode eksemplarisk. Det sies jo gjerne at ready-mades ikke bare tematiserer sin egen status som kunst, men også uttrykker noe som gjelder all kunst (at kunststatusen ikke ligger i et spesielt utseende, men i den kunstteoretiske konteksten).

<sup>14</sup> B.R. Collins, red., *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, Princeton, 1996.

<sup>15</sup> "Music discomposed" i Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say*, Schribner, New York, 1969. Det må presiseres at Cavell ikke forsøker å løse dilemmaet. Eksistensen av et slikt dilemma er et kjennetegn ved modernisme.

<sup>16</sup> "Ich vermute – in allgemeinen - die Furcht nicht in ihm, - ich sehe sie. Est ist mir nicht, als schlösse ich aus einem Aüßeren auf die wahrscheinliche Existenz eines Inneren, sondern als sei das menschliche Gesicht quasi durchscheinend, und ich sähe es nicht im reflektierten, sondern *im eigenen Licht*". (Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie. Band 2*, Suhrkamp, Frankfurt, 1984, §170 (min kursiv)).

<sup>17</sup> Immanuel Kant, *Kritikk av Dømmekraften*, Pax, Oslo 1995, s.162.

PREPRINT