

FIL 2102

Estetiske teorier

Høstmesteret 2011



Lærer:

Arild Pedersen

arild.pedersen@ifikk.uio.no

Formålet med kurset:

Å gi en innføring i filosofisk estetikk: Historisk og systematisk.

Å gi trening i å tenke filosofisk fra et estetisk utgangspunkt.

Å gi trening i å tenke filosofisk estetisk i forhold til konkrete estetiske objekter.

Å få de to hjernehalvdelen til å fungere sammen.

Dette må/bør studentene gjøre:

MÅ: Med én gang sende meg (arild.pedersen@ifikk.uio.no) en e-mail merket 2102 (slik at jeg kan lage en fellesadresse for deltakerne)

MÅ: Snarest finne ut sin "legning", dvs om hu/an er mest orientert mot musikk, billedkunst eller litteratur, slik at hoveddelen av essayet som skal skrives skal handle om forholdet mellom filosofi og respektive, billedkunst, musikk eller litteratur.

BØR: Innstille seg på å bli med i et kollokvium bestående av 4 studenter med samme "legning".

BØR: Aktivt delta i kollokviet slik at medlemmene i kollokviet hjelper hverandre ved å lese hverandres essay-utkast og kritisere dem, og ved å brife hverandre i pensumoversikt før en eventuell skole(-multiple choice)prøve.

BØR: Nyttiggjøre seg av tilbud om veiledning.

Kvalifiseringsgrunnlag:

BØR: Være mest mulig tilstede i undervisningen, både plenums- og gruppeundervisningen: **Tilstedeværelse 4 av 7 ganger i første halvdel og 5 av 7 ganger i andre halvdel gjør at man slipper multiple choice-prøve for disse periodene.**

NB: Å innlede en gang i seminaret teller i stedet for ett oppmøte.

MÅ: Lage utkast til (max) 3 siders-essay (1 1/2 linjeavstand) i første halvdel av kurset, som etter veiledning hos meg, innleveres i rett tid. Hvis for mye fravær: Klare minimumskravene i skole(multiple choice)prøven i slutten av første halvdel av kurset.

MÅ: Lage utkast til (max) 7 siders-essay (1 1/2 linjeavstand) i andre halvdel av kurset og integrere det innholdsmessig med 3 siders-essayet fra første halvdel av kurset. Eller, alternativt, skrive fra scratch et 10-siders-essay. Etter veiledning hos meg, innleveres dette i rett tid.

Vurderingsgrunnlag:

(max) 3+7 eller 10 siders essayet. (Å klare minimumskravene i skole(multiple choice)prøvene eller oppmøte utgjør bare en forutsetning

for å bli vurdert. Hvis 10-siders essay leveres, vil 3-sidersessayet ikke tjene som vurderingsgunnlag, men er bare som *sine qua non.*)

Essayenes innhold:

3 siders-essayet skal fremstille hovedpunktene til én klassisk estetisk teori presentert i første halvdelens pensum. Men her bør man allerede ha valgt ”legning” for 7 siders-essayet, slik at 3 siders-essayet kan integreres med 7 siders-essayet.

7 siders essayet forholder seg spesialisert til én av de tre spesialretningene i siste halvdelens pensum: Enten slik at ett bestemt tema behandlet i den utvalgte pensumbok fremstilles og kommenteres, eller slik at ett konkret estetisk objekt etter eget valg brukes som utgangspunkt for anvendelse av teorier presentert i vedkommende pensumbok.

Linjer trekkes mellom 3 siders-essayet og 7 siders essayet.

Alternativt: Et 10 siders essay spesialisert som 7-siders-essayet, (men da må man i tillegg ha levert 3-siders essay etter halve kurset.)

Veiledning:

Det gies veiledning på følgende vis:

1. ved skriftlig veiledning pr e-mail av førsteutkast av essay.
2. ved avtale om veiledning på mitt kontor i 3. Etage Nils Treschous hus (rom 323), enten alene eller sammen med sitt kollokvium.

Undervisningsplan

| | | |
|---|------------------------------|-----------------|
| 1 | Generell introduksjon: | Fredag 26.08 |
| | Generell introduksjon: | |
| 2 | Platon/Aristoteles | Fredag 02.09 |
| | Hume | |
| 3 | Kant | Fredag 09.09 |
| | Kant | |
| 4 | Hegel | Fredag 16.09 |
| | Schopenhauer | |
| 5 | Bell | Fredag 23.09 |
| | Dewey | |
| 6 | Heidegger | Fredag 30.09 |
| | Collingwood | |
| 7 | Adorno | Fredag 07.10 |
| | Schusterman | |
| Frist for å få 3-siders essay-tilbakemelding: torsdag 13.10 kl 1200 Siste innleveringsfrist 3-siders essay fredag 14.10 Kl 1000 MC-skoleprøve arrangeres etter avtale. | | |
| 8 | Musikkfilosofi: Kivy | Fredag 14.10 |
| | Besøk av Ragnar Söderlind | |
| 9 | Kunstfilosofi: Davies | Fredag 21.10 |
| | Kunstfilosofi: Davies | |
| 10 | Litteraturfilosofi: Skilleås | Fredag 28.11 |
| | Litteraturfilosofi: Skilleås | |
| 11 | Kunstfilosofi: Davies | Fredag 04.11 |
| | Kunstfilosofi: Davies | |
| 12 | Musikkfilosofi: Kivy | Fredag 11.11 |
| | Musikkfilosofi: Kivy | |
| 13 | Litteraturfilosofi: Skilleås | Fredag 18.11 |
| | Litteraturfilosofi: Skilleås | |

| | | |
|----|---|-----------------|
| 14 | Generelt | Fredag 25.11 |
| | Generelt | |
| | MC-skoleprøve arrangeres etter avtale. Innlevering av førsteutkast av hele essay mandag 05.12 Siste innleveringsfrist 3+7 siders essay fredag 09.12 Kl 1400. | |

I tillegg vil det bli arrangert en museumsekskursjon hvor en kurator vil gi omvisning og delta i diskusjon + besøk av en komponist eller forfatter.

Undervisningsted og tid:

Arild Pedersen: **Fredager 1215-14 Semrom 204 GM.**

Pensum finnes i følgende bøker:

Aestheticics. The Classic Rreadings. Ed. By David E. Cooper (Blackwell: Oxford, 1997). (Forkortet ACR)

Peter Kivy, *Introduction to a Philosophy of Music* (Clarendon Press: Oxford, 2002)

Ole Martin Skilleås, *Philosophy and Literature* (Universitetsforlaget: Oslo, 2001)

Stephen Davies, *Definitions of Art* (Cornell University Press: Itacha and London, 1991).

+ noen løse artikler og kapitler av Adorno, Schusterman, o.a. (deles ut i seminaret)

Pensum angitt ved veiledningsspørsmål:

| FØRSTE HALVDEL (402 s) | | |
|-------------------------------|---|------|
| HISTORISK DEL (320 s) | | |
| | Platon (ACR) | 18 s |
| 1 | Redegjør for Platons begrep 'mimesis' ("representation"). Hvorfor er diktere og (kunst)malere to generasjoner atskilt fra virkeligheten? Vis forbindelsen til Platons generelle ontologi. | |
| 2 | Med henvisning til Platons "psykologi"- forklar hvorfor diktere og malere (som maler en mimesis av f.eks. en seng) korrupperer sjelen | |
| | Aristoteles (ACR) | 16 s |
| 3 | Redegjør for Aristoteles generelle mimesis-teori, med særlig vekt på å påpeke forskjellen til Platon. Henvis til Aristoteles generelle ontologi. | |
| 4 | Gi definisjonen på tragedie ifølge Aristoteles, og redegjør for de forskjellige delene av den. | |
| 5 | Redegjør for Aristoteles syn på forholdet mellom filosofi, diktning og historie. | |
| | Hume (ACR) | 18 s |
| 6 | Hva er Humes syn på skjønnhet? F.eks. finnes skjønnhet, og kan den konstateres ved hjelp av regler og begreper, som dermed gir en standard for smaken? Hvilken erkjennelses-teoretisk status har slike eventuelle regler? | |
| 7 | Hvilken sjels-evne er vår smak basert på, og hvilken tilstand i oss ledsager vår opplevelse av skjønnhet? | |
| 8 | Hvordan kan Hume hevde at kriteriet for "riktig" smak ligger i det <i>enkelt</i> subjekt, samtidig som han hevder at det likevel finnes <i>allmenngyldige</i> kriterier for smak? | |
| 9 | Redegjør for Humes fem krav til smak for at den kan fungere i en kompetent kritiker: 1. Forfinethet, | |

| | | |
|----|---|------|
| | 2. Erfaring og øvelse, 3 Bruk av sammenligninger, 4. Fordomsfrihet, 5. Sunn fornuft. | |
| 10 | Redegjør for de to kilder til at smaken varierer til tross for anvendelse av de fem prinsipper for den kompetente kritiker. Kan dette sies å oppheve kritikerens "objektivitet"? | |
| 11 | I hvilken grad tillater Hume at moralske vurdering innvirker på estetiske smaksdommer? I hvilken grad skal vi ta hensyn til vitenskapelige og religiøse forestillinger? | |
| | Kant (ACR) | 29 s |
| 12 | Hvor er det skjønne kan "lokaliseres" og eventuelt hvilken ontologisk status har det? | |
| 13 | Hva er forholdet mellom det skjønnes område og kunstens område? | |
| 14 | Hva skiller det å føle velbehag i forhold til det behagelige, det gode og det skjønne? | |
| 15 | Hva kjennetegner en interesse? Redegjør for den interesseløshet man finner i forbindelse med smaksdommer om det skjønne. | |
| 16 | Hvorfor er ikke dette en estetisk smaksdom: "Roser er vakre."? | |
| 17 | Hva menes med at en smaksdom om det skjønne har en subjektiv universalitet? | |
| 18 | Hva menes med at et fritt, harmonisk spill oppstår mellom innbildningskraft og forstand i forbindelse med en estetisk smaksdom? | |
| 19 | Hva mener Kant med en formålsløs formålsform? | |
| 20 | Hva mener Kant med at "charm" og "emotion" gjør en smaksdom uren, og hva er det i kunst som gir slik renhet og hva gir urenhet? | |
| 21 | Hvordan kan bestemte formålsbegreper gjøre smaksdommer urene? (skillet mellom fri skjønnhet og avhengig skjønnhet). Gi eksempler på slik kunst. Hva ville Kants syn på politisk kunst være? | |
| 22 | Hvorfor er Kant formalist? | |
| 23 | Hva er hovedforskjellene mellom det skjønne og det sublime? | |
| | Schiller (ACR) | 13 s |

| | | |
|----|---|------|
| 24 | Redegjør for hvordan evnen til å få øye på "skinn" ("semblance", men tysk "Schein") innebærer en frigjøring av mennesket, og ikke et platonsk fall ned i usannhet. | |
| 25 | Vis hvordan lekedriftens spill med skinn utvikler mennesker og samfunn i kultiverende retning | |
| | Hegel (ACR) | 13 s |
| 26 | Hvordan definerer Hegel estetikk, dvs ved å vise til hva estetikk handler om? | |
| 27 | Hvordan kritiserer Hegel Kants syn på skjønnhet i naturen, dvs ut fra sitt sin generelle filosofi om utvikling fra natur gjennom historie. | |
| 28 | Hvorfor kan kunst stilles på linje med religion og filosofi? Men hva er likevel spesielt for kunst sammenlignet med religion og filosofi? Redegjør da for Hegels syn på kunstens formidlingsrolle (hva den formidler mellom) og se dette i lys av Hegels generelle filosofi | |
| 29 | Hvorfor er det ikke en innvending mot kunst at den bare fremviser det tilsynelatende, sammenlignet med den vanlige sansbare verden? Sammenlign dette med Platons mimesis-teori om forholdet mellom en seng og avbildningen av en seng. | |
| 30 | Hvorfor er kunstens "tilsynekomster" bedre egnet til å fremme filosofi enn vanlige "tilsynekomster". Men hvorfor er kunsten i dette henseendet likevel begrenset som "filosofi"? | |
| 31 | Hvorfor er kunsten på Hegels tid blitt overflødiggjort? Hvorfor kan vi si at Hegel er tilhenger av at kunsten i dag bare kan være conceptkunst – noe som blir filosofi? | |
| 32 | Hvorfor er det mulig å bruke begreper på kunst, selv om kunsten selv utgår av "hjertet" og er full av det konkret sanselige? Bruk Hegels generelle filosofi. | |
| | Schopenhauer (ACR) | 14 s |
| 33 | Hva er den laveste og hva er den høyeste kunstform? | |
| 34 | På hvilken måte argumenterer Schopenhauer for sin teori om musikkens mimetiske karakter? (Deduktivt? Intuitivt? Analogt?) | |

| | | |
|----|---|------|
| 35 | Hva er Schopenhauers begrunnelse for at musikk tilhører en annen klasse enn de andre kunstartene? Hva er hovedforskjellen mellom musikk og de andre fine kunster? Hva er det malerkunst og diktning etterligner/avbilder? Hva er det musikk etterligner/avbilder? | |
| 36 | Hvilken rolle spiller kunst for menneskene? Sett dette i sammenheng med Schopenhauers metafysikk. | |
| | Tolstoy (ACR) | 13 s |
| 37 | Hvorfor er det for Tolstoy nødvendig nå å lage en definisjon av hva kunst er? | |
| 38 | Redegjør for de tre vanlige typer 'kunst': tendenskunst, estetisisme, og realistisk kunst. | |
| 39 | På hvilken måte utgjør den kreative kunstners isolasjon og overvinning av isolasjon et nødvendig moment i skapelse av et kunstverk? | |
| 40 | Hvordan kan forholdet mellom skaperen av kunstverket og mottakeren av det beskrives ved hjelp av begrepene imitasjon og smitteeffekt (gjespe-eksemplet) | |
| 41 | Redegjør for de tre ekstra krav som er nødvendige for at en kommunisert nyskaping skal være et kunstverk: 1. Innhold: Moralsk betydningsfullt innhold, 2. Form: Klart og forståelig uttrykk, 3. Ekthet: Indre nødvendighet i kunstneren. Knytt dette til Tolstoys fremstilling av de tre vanlige typer kunst. | |
| 42 | I hvilken grad har Tolstoy et elitisk syn på kunst? I hvilken grad kan man argumentere for at Tolstoy er selvmotsigende på dette området? I hvilken grad kan vi si at Tolstoy er en modernist? | |
| | Bell (ACR) | 16 s |
| 43 | Hva mener Bell med en "estetisk følelse" (aesthetic emotion)? Hvilken rolle må den spille for alle estetiske systemer, og hva forårsaker den? | |
| 44 | Er kunstopplevelsen, den estetiske opplevelsen hos Bell basert på objektive egenskaper og kriterier ved verket eller er disse opplevelsene subjektive og "tilfeldige" (alstå ikke i verket men i den observerende, lesende etc.)? | |

| | | |
|----|---|------|
| 45 | Hva mener Bell med "signifikant form", og hvorfor kan Bell klasifiseres som formalist på basis av dette begrepet? | |
| 46 | Hvilket forhold har signifikant form til lover og regler? Sammenlign med Kants påstand om at en estetisk smakdom er begrepsløs. | |
| 47 | Hvorfor vil Bell skille mellom "det vakre" og signifikant form? Kan vi finne signifikant form i naturen? | |
| 48 | Hvordan skiller Bell mellom ekte kunst og mindreverdige kunst v.hj.a. begrepet signifikant form? Hvorfor er politisk kunst mindreverdige kunst? Hvordan ser Bell på kunst som er "representerende" (mimetisk avbildende ting i verden)? | |
| 49 | Hvilket forhold har kunstens verden til våre vanlige liv? Hva er hovedforskjellen mellom massenes forhold til kunst og de ekte kunstgjennere? | |
| 50 | Hva mener Bell når han snakker om ekstase i forbindelse med kunst? | |
| | Dewey (ACR) | 21 s |
| 51 | Hvordan kritiserer Dewey elitekunst, f. eks museumskunst? Hva er galt med estetiske teorier av typen Clive Bell? | |
| 52 | Hvilket grunnprinsipp om forholdet mellom kunst og det virkelige liv bør være basis for en ny estetikk? | |
| 53 | Redegjør for Deweys erfaringsbegrep og vis hvordan kunst ut fra dette kan sees på som en spesielt sterk form for erfaring | |
| 54 | Vis sammenhengen mellom menneskers og dyrs naturlige streben etter orden og enhet i deres arbeide med å overleve, og kunst | |
| 55 | Hvorfor vil det å se kunst og vanlig erfaring som del av samme, kontinuerlige dimensjon ikke degradere kunst, men snarere intensivere kunstens betydning? | |
| | Heidegger (ACR) | 15 s |

| | | |
|----|--|------|
| 56 | Hva innebærer det at et redskap i sitt vesen ikke bare er nyttig, men er til å stole på? Hva gjør at vi i vårt daglige liv mister dette av syne? | |
| 57 | Hvordan kan et kunstverk få oss til å gjenoppdage et redskaps vesen: Bruk eksemplet med van Goghs maleri av et par bondesko. | |
| 58 | Hva mener Heidegger med å si at et kunstverk er noe aktivt virkende? Hvorfor er ikke et kunstverk en ting, i vanlig forstand? | |
| 59 | Heidegger har en slags mimesis-teori: Kunstverket avdekker (<i>aletheia</i>) og viser tingenes væren. Hvordan skjer dette? Når Platon avviser at et malt bilde av en seng har sannhet, hva ville Heidegger ha innvendt mot dette? | |
| 60 | Hva mener Heidegger når han sier at "art is truth setting itself to work"? | |
| 61 | På hvilken måte kan vi si at Heidegger avviser tradisjonell museumskunst av Clive Bell-typen? Og tilsvarende at han avviser tradisjonell estetikk? | |
| 62 | Hvordan virker et ikke-representerende kunstverk, som et gresk tempel? Vis hvordan et slikt gresk tempel setter opp en <i>verden</i> , og rotfester denne verden i <i>jorden</i> . | |
| | Collingwood (ACR) | 22 s |
| 63 | Hva er forskjellen på å skape (f.eks ei bru) og å lage (ei bru)? | |
| 64 | Hva mener Collingwood med at kunstverket er en forestilt ting og ikke et artefakt? Hva er viktigst ved verket: materialet eller ideen? Kan et verk sies å eksistere selv uten at kunstneren fikk muligheten til å materialisere verket på noen som helst måte? | |
| 65 | Hvordan argumenterer Collingwood for at et kunstverk ikke kan identifiseres med det vi sanser: Bruk eksemplet med Cézanne's malerier. Hva består kunstverket da av? Bruk begrepet om 'en forestilt erfaring av total aktivitet' eller 'synestese'. | |
| 66 | Er Collingwood intensjonalist, dvs mener han at det finnes intensjoner i kunstneren som ligger bak det skapte kunstverk, og som en kunstnerbiografi ville kunne frembringe som nye opplysninger med betydning for forståelsen av kunstverket? | |

| | | |
|--------------------------|---|------|
| 67 | Hva er forskjellen mellom Tolstoys smitte-teori og Collingwoods ekspresjonisme? | |
| | Adorno (KOM) | 12 s |
| 68 | Nevn noen kritiske innvendinger Adorno har mot populærkulturen. | |
| | Shustermann (KOM) | |
| 69 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst ikke kan gi oss ekte estetisk tilfredsstillelse? | |
| 70 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst ikke kan gi oss noen estetisk utfordring og gjør oss til passive konsumenter? | |
| 71 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst er for overfladisk og enkel til å kunne engasjere intellektet? | |
| 72 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst er uoriginal og monoton pga måten den lages på? | |
| 73 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst mangler estetisk autonomi og motstandskraft? | |
| 74 | Hvordan svarer Shusterman på anklagen om at populærkunst er formløs? | |
| ANDRE HALVDEL 470 | | |
| MUSIKKFILOSOFI | | |
| | Kivy, <i>Philosophy of Music</i> | 188 |
| | Kpt 2 A Little History | |
| 1 | Redegjør for Platons teori om hvordan musikk fremkaller følelser slik språk og utrop fremkaller følelser? (At musikk er det fysiske uttrykk for | |

| | | |
|----|--|--|
| | følelser, og etterligner lyden av emosjoner) | |
| 2 | Redegjør for Aristoteles teori om at musikk representerer emosjonene selv, og at sjelene beveger seg i sympati med disse emosjonene | |
| 3 | Redegjør for Cameratas platonske arousal-teori for musikkens expressivitet, og særlig deres disposisjonsteori. Redegjør også for deres sympati-mekanisme | |
| 4 | Redegjør for den Cartesiske (fysiologiske) teori om de vitale bevegelser i nervene som forklaring for hvordan musikk fremkaller emosjoner. (Affektlæren) | |
| 5 | Hva mener Schopenhauer med at musikk er en direkte kopi av viljen, og hvordan kan vi si at dette flytter emosjoner inn i musikken? Dernest, hvordan medfører dette at følelser ikke automatisk fremkalles av musikk? | |
| 6 | Redegjør for Hanslicks tese om at absolutt musikk ikke kan fremkalle eller representere følelser, eller har som mål å gjøre dette. Og at den bare kan gjøre dette på en irrelevant måte | |
| 7 | Vis hvordan Hanslick bruker den kognitivistiske teori for å vise at følelser ikke kan fremkalles av musikk | |
| 8 | Hvorfor var Gurney en engelsk variant av Hanslick? | |
| 9 | Hvordan kan Langer sies å kombinere Schopenhauers syn at musikk gir et ikonisk bilde av emosjoner og Hanslicks syn at fremkalling av følelser ikke er musikkens oppgave? | |
| 10 | Hva mener Langer med at musikken er isomorfisk med det emosjonelle liv, dets flo og fjære, generelt? | |
| | Kpt. 3 Emotions in the Music | |
| 11 | Hva menes med at emosjoner er direkte sanselige egenskaper ved musikk, slik rødt er en direkte sanset egenskap ved et eple? | |
| 12 | Hva menes med at emotive kvaliteter er komplekse, emergente kvaliteter? | |
| 13 | Hvordan kan en analogi mellom persiperte ansiktsuttrykk og musikk forklare hvordan vi kan | |

| | | |
|----|--|--|
| | persipere emosjoner i musikk? | |
| 14 | Redegjør for konturteorien: hvordan musikkens soniske konturer har en strukturell analogi til de hørte og sette manifestasjoner av menneskelig emosjonelt uttrykk. | |
| 15 | Redegjør for hvordan evolusjon kan sies å gjøre oss disponerte til å høre lyder som om de er uttrykk for emosjonelle uttrykk fra animerte (levende) vesen. | |
| 16 | Hvorfor gjelder ikke konturteorien for akkorder? | |
| | Kpt. 4 A Little More History | |
| 17 | Vis hvordan problemet med absolutt musikk oppsto i forsøket på å klassifisere instrumentell musikk, uten sang med menneskelig stemme, blant de fine kunster. | |
| 18 | Hva mener Kant med at musikk bare kan ha interaksjon med kroppen, ikke sjelen? | |
| 19 | Hva mener Kant med at musikk er en dekorativ kunstform? | |
| 20 | Redegjør for hva Kant og Hanslick mener med å sammenligne musikk med <i>à la grecque</i> og en <i>arabesque</i> . | |
| 21 | Hva mener Hanslick når han sier at musikk i tillegg til å være et dekorativt spill, også er et begrepsløst "bilde", og et språk uten begreper, eller at musikk er et språk med syntax. Men uten semantikk? | |
| 22 | Redegjør for Gurneys teori om at musikk er melodi og musikkens skjønnhet er melodiens skjønnhet (flytende sammenheng eller ideell bevegelse). | |
| 23 | Hvorfor kan vi bare persipere ideell bevegelse med en egen musikalsk evne for dette, ifølge Gurney? | |
| | Kpt. 5 Formalism | |
| 24 | Redegjør for denne definisjonen av formalisme: Det syn at musikk har hverken representerende eller semantisk innhold. | |
| 25 | Forklar hvorledes en formalist kan hevde at det som utgjør innholdet i musikk er utfoldelsen av musikalske hendelser, men ikke noe mer. | |
| 26 | På hvilken måte kan vi si at vi både når det gjelder | |

| | | |
|----|--|--|
| | litteratur og musikk kan sies å forholde oss slik at vi tenker (lager hypoteser) i forhold til ”innholdet”? | |
| 27 | Redegjør for Leonard Meyers teori om at tilfredsstillende musikk må være en mellomting mellom det forventede og det uventede. | |
| 28 | Hva mener en formalist med å si at utbyttet av musikk er å delta i puzzle solving? | |
| 29 | Hvis musikkens former er plot uten innhold, hvordan kan vi si at forekomsten av repetisjoner aller tydeligst skiller mellom musikk og litteratur? | |
| | Kpt. 6. Enhanced Formalism | |
| 30 | Hvordan kan vi si at formalisme er konsistent med å hevde at musikk har hørt emotive egenskaper? | |
| 31 | Hvordan kan vi si at emotive egenskaper er å betrakte som på linje med andre referanseløse ”ord” som rene lydhendelser, som ordnes av musikkens syntax? | |
| 32 | Redegjør for ”enhanced formalism” forstått som ”emotive cognitivism”: At emosjonene ikke <i>føles</i> i subjektets psykologi, men <i>forståes</i> som del av musikkens struktur og syntax. | |
| | Kpt. 7 The Emotions in you | |
| 33 | Redegjør for hvordan personateorien forklarer at musikk fremkaller emosjoner i oss ved å se på musikk som yttring fra en implisert personlighet som vi så har empati med. Gi innvendinger. | |
| 34 | Redegjør for hvordan tendensteorien forklarer at musikk fremkaller emosjoner i oss ved at trekk ved musikken har en tendens til å fremkalle bestemte emosjoner. Gi innvendinger. | |
| 35 | Redegjør for hvordan en cognitiv emosjonsteori hevder at alle emosjoner har et objekt, en tro, og en følelseskomponent. | |
| 36 | Vis at dype bevegende emosjoner vi har i forhold til musikk har som objekt hele musikken, inklusive alle de persiperte emotive kvaliteter, dvs som er ordnet slik at den er vakker, eller har andre estetiske kvaiteter. | |
| 37 | Vis at troelementet består i at vi tror at musikken har disse estetiske kvalitetene. | |

| | | |
|----|---|--|
| 39 | Vis at følelseelementet består av "exhilaration", "excitement", "awe" etc. | |
| | Kpt. 8. Foes of Formalism | |
| 40 | Vis hvordan påstander om at musikk har et plot-innhold som forteller om hvordan vi lever på linje med litteratur kan avvises ved at heller ikke litteratur gir slik innsikt i å leve. | |
| 41 | Vis hvordan anti-formalismen forsvares ved teorien om at musikk ikke har plot, men generelle plot-arketyper. | |
| 42 | Vis hvordan plot-arketypeteorien kan avvises ved å påvise at det generelle forutsetter det spesielle (et spesielt og konkret plot). | |
| | Kpt. 9. First the Words; Then the Music | |
| | Kpt. 10. Narration and Representation | |
| 43 | Hva er forskjellen på billedlig og strukturell representasjon? | |
| 44 | Hva menes med at strukturell representasjon i musikk alltid er hjulpet, dvs av en tittel eller tekst, og at denne kan klare seg i noen tilfeller uten slik hjelp? | |
| | Kpt 11. The Work | |
| 45 | Redegjør for Goodmans definisjon av det musikalske verk: en trofathet mot et partitur er en fremførelse, og hele klassen av slike trofaste fremførelser er verket. | |
| 46 | Hvordan kan vi skille mellom et verk og fremførelse ved hjelp av slike egenskaper som "uttrykksfull"? | |
| 47 | Vis ved å henvise til matematikk hvordan et musikkverk kan forståes ved hjelp av ekstrem platonisme, slik at et verk ikke lenger sies å bli skapt, men oppdaget. | |
| 48 | Redegjør for hvordan vi likevel, ved hjelp av Katz' teori kan si et det likevel skjer en skapelse av det musikalske verk, nemlig i forbindelsen av lagingen av "first token" | |

| LITTERATURFILOSOFI | | |
|---------------------------|---|------------|
| | Skilleås: <i>Philosophy and Literature</i> | 112 |
| | Kpt. 3. Defining Literature | |
| 1 | Redegjøre for DWEM-synet på hva litteratur er – og gi noen argumenter for og imot det. | |
| 2 | Nevn noen grunner til å definere litteratur. | |
| 3 | Hva kjennetegner eksternalistiske definisjoner av litteratur? | |
| 4 | Redegjør for Beardsleys semantiske definisjon av litteratur (diskurser med implisitt mening) | |
| 5 | Redegjør for Barthes' strukturalistiske versjon av den semantiske teori. | |
| 6 | Hva kjennetegner internalistiske definisjoner? | |
| 7 | Hvordan kan Wittgensteins teori om familielikheter anvendes ved definisjon av litteratur | |
| 8 | Redegjør for Olsens institusjonsteori, og særlig for høna-eller-egget-kritikken av den. | |
| 9 | Hva skulle det eventuelt bety at litteratur er et essensielt omstridt begrep? | |
| | Kpt. 4. The Author: RIP? | |
| 10 | Hva er den intensjonale feilslutning ifølge Wimsatt og Beardsley? Og den affektive feilslutning? | |
| 11 | Hvordan argumenterer Hirsch jr. for at forfatteren er autoritativ kilde for meningen i et litterært verk (the intentionalist backlash) | |
| 12 | Redegjør for Barthes' strukturalistiske avlivning av forfatteren, med særlig vekt på begrepet 'écriture' | |
| 13 | Gi eksempel på hvordan dekonstruksjonisme oppløser forfatteren som autoritet | |
| 14 | Redegjør for Foucaults skille mellom forfatterregnavn og forfatternavn, og for hvordan begrepet om den litterære forfatter er et historisk fenomen. | |
| 15 | Redegjør for Foucaults begrep forfatter-funksjonen som et enhetsprinsipp i diskurser. | |
| | Kpt. 5. Hermeneutics and Interpretation | |
| 16 | Hva betyr det at 'fortolkning' defineres som 'den prosessen som fører til en integrert forståelse av | |

| | | |
|----|--|--|
| | det litterære verk'? | |
| 17 | Hvordan kan fremførelshistorien til teaterstykker sies å illustrere hvordan en leser av romaner fortolker disse? | |
| 18 | Hva menes med at tesen om at meningen i litteratur er skapt ikke bare innebærer at den består i å avkode hva en forfatter nedkodet da han skrev teksten, men at meningen er skapt gjennom møtet mellom tekst og leserne? | |
| 19 | Hvordan kan Gadammers hermeneutikk og Olsens institusjonsteori for fortolkning kombineres? | |
| | Kpt. 6. Literature in Philosophy? | |
| 20 | Redegjør for nøytralistenes (ifølge Berel Lang) syn på forholdet mellom form/stil og innhold i filosofiske tekster. | |
| 21 | Redegjør for interaksjonistiske (ifølge Berel Lang) syn på forholdet mellom form/stil og innhold i filosofiske tekster. | |
| 22 | Påpek noen interaksjonistiske trekk ved Platons og Wittgensteins og Quines tekster. | |
| | Kpt. 7. Philosophy in Literature? | |
| 23 | Hva mener Nussbaum med sin påstand om at noen litterære verk har en (litterært) spesifikk plass i moralfilosofi, dvs slik at etikk er ufullstendig uten litteratur? | |
| 24 | På hvilken måte gir litteratur unike innsikter i moralske spørsmål, særlig takket være nærværet av forfatterens autoritet. | |
| 25 | Hvilken sammenheng er det mellom Nussbaums syn på litteraturens moralske rolle og hennes aristoteliske etikk? | |
| 26 | Hva er Nussbaums teori om vennsforhold til litterære verker? | |
| 27 | Hvordan kritiserer Lamarque & Olsen Nussbaum gjennom deres teori om 'filosofi gjennom litteratur'? | |
| 28 | Hva mener Richard Eldridge med å hevde at et hvilket som helst narrativ er av moralsk interesse og verdi, på basis av at konstitueringen av personligheten har en narrativ struktur. | |

| | | |
|--------------------------|--|-----------|
| | | |
| KUNSTFILOSOFI 170 | | |
| | Weitz (KOM) | 10 |
| 1 | Hva er det med kunst som gjør at det er galt å anta at det primære spørsmålet i estetikk er spørsmålet om hva som er kunstens natur (kunstdefinisjon)? | |
| 2 | Redgjør for Wittgensteins famililikhetsbegrep og hvordan det kan anvendes i forbindelse med å skulle gi en definisjon av kunst. | |
| 3 | Hva menes med åpne og lukkede begreper? Vis hvordan matematikk eksemplifiserer lukkede begrep, og romansjangeren, spesielt, og kunst, generelt, åpne begrep. | |
| 4 | Hva mener Weitz med at estetikken ikke skal lage teorier, men bidra til å belyse? | |
| | Dickie (KOM) | 34 |
| 5 | Redegjør for de tre faser for definisjonsforsøk overfor kunst. | |
| 6 | Hvordan kritiserer Mandelbaum Wittgensteins | |

| | | |
|----|--|------------|
| | familielikhetsbegrep, og dermed Weitz bruk av dette på kunst? | |
| 7 | Hvordan argumenterer Sclafani (og Dickie) for at artefaktualitet er en nødvendig betingelse for kunst, dvs ved hjelp av begrepene om paradigme og derivativ betydning. Hvorfor kan man ut fra dette likevel hevde at et stykke drivved er et artefakt? | |
| 8 | Forklar Dickies klassifikatoriske definisjon av kunst: 1. kunst er et artefakt 2. hvor noen aspekter ved dette artefaktet har fått seg påført statusen av å være kandidat til å bli vurdert av en person eller personer som handler på vegne av en spesiell sosial institusjon, (den ikke-fremviste) kunstverdenen. | |
| | Danto (KOM) | 20 |
| 9 | Hva består Reality Theory, RT, i, og hva skiller den fra Imitasjonsteorien, IT. Beskriv forholdet mellom dem tilsvarende slik man beskriver paradigmeskifter i vitenskapen. | |
| 10 | Hva er det som gjør at vi identifiserer Oldenburgs seng som kunst og ikke som en feilkonstruert seng? Eller at Warholes Brillo-bokser identifiseres som kunst. Bruk og redegjør i den forbindelse for begrepet Kunstverden. | |
| | Davis, <i>Definitions of Art</i> | 115 |
| | Kpt. 1 Weitz' Anti-essentialism | |
| 11 | Nevn noen grunner for å motsi Weitz's avvisning av at artefaktualitet ikke er en nødvendig betingelse for kunst. | |
| 12 | Nevn noen grunner til å avvise familielikhetsbegrepet anvendt på kunst (feks at alt ligner alt i noen henseender) | |
| 13 | Redegjør for Dickies argument om at familielikhet ikke kan forklare at det første kunstverk ble klassifisert som kunstverk. | |
| 14 | Hvordan utgjør Duchamps urinal et problem for familielikhets"definisjonen"? | |
| 15 | Redegjør for Weitz's poeng om at det er en mot- | |

| | | |
|----|--|--|
| | setning mellom en tradisjonell definisjon av kunst og at kunst produseres av skapende handlinger. Gi innvendinger, ved drøfte algoritmiske definisjoner og Wittgensteins teori om regelfølgning. | |
| 16 | Drøft forestillingen om at ekte kunstnere må bryte regler. | |
| 17 | Drøft alternativer til Weitz: 1) At definisjonen gir skarpe grenser, men det er uenighet nøyaktig hvor de går. 2) Definisjonens grenser er ontologisk vage. | |
| 18 | Drøft Mandelbaums innvending: Kanskje de felles egenskaper ikke er synlige, men f.eks relasjonelle egenskaper mellom visse typer objekter/mennesker: Feks en felles funksjon. | |
| | Kpt. 2. Functional and Procedural definitions. | |
| 19 | Vis hvordan forekomster av gradvise overganger mellom fenomener i naturen innebærer bruk av relasjonelle definisjoner. Dessuten hvordan relasjonelle definisjoner lages ut fra menneskelige behov. | |
| 20 | Redegjør for følgende definisjon av en funksjonell definisjon: Hvis det som gjør en ting til en x er at den oppfyller poenget/formålet med begrepet x (f.eks 'gift') | |
| 21 | Redegjør for følgende definisjon av en prosedyrisk definisjon: Hvis det som gjør en ting til en x er at den frembringes etter en bestemt prosedyre (f.eks. 'ridderskap') | |
| 22 | Redegjør for "hvorfors" den definerende essensen til kunst består i enten en relasjon mellom visse ting og deres (intenderte) funksjonelle virkninger og/eller bruk eller, alternativt, en relasjon mellom visse objekter og prosedyrene de ble laget etter (eller er ment å bli laget etter)" | |
| 23 | Hvorfor kan ikke kunst defineres slik at det funksjonelle og det prosedyriske sammenfaller, men derfor må defineres enten funksjonelt (Beardsley) eller prosedyrisk (Dickie)? | |
| 24 | Hva er "harde" tilfeller av kunstobjekter og hvorfor vil prosedyriske definisjoner ikke gi oss innsikt i det merkelige ved harde tilfeller? | |

| | | |
|----|---|--|
| 25 | Forklar hvorfor prosedyriske definisjoner av kunst er rent deskriptive, mens funksjonelle definisjoner er normative | |
| 26 | Forklar følgende påstand: ”At det er mer i filosofisk estetikk og kunst enn hva som kan gripes av institusjonsteorien, behøver ikke bety noe annet enn at estetikk handler om mer enn å bestemme en definisjon av kunst.” | |
| | Kpt. 3. Beardsley’s Functionalism | |
| 27 | Redegjør for Beardsleys definisjon: Enten et arrangement av betingelser ment å bli i stand til å gi en estetisk erfaring av tydelig estetisk karakter, eller et arrangement som tilhører en klasse/type/sjanger av arrangement som typisk er ment å ha denne evne. | |
| 28 | Redegjør for Beardsleys fem kjennetegn for en estetisk erfaring: a) rettet mot et objekt, b) fritt valg, c) emosjonell distanse til objektet, d) integrasjon mellom person og objekt. | |
| 29 | Redegjør for Beardsleys grunner/virkninger for at en estetisk erfaring har verdi: a) fjerner spenning og destruktive impulser, b) løser mindre konflikter i selvet og integrerer eller harmoniserer det, c) forbedrer persepsjon og evnen til å skille, d) utvikler fantasi og emphati, e) forebygger mental sykdom, f) frembringer gjensidig sympati og forståelse, g) gir et ideal for menneskelig liv. | |
| 30 | Hvilke objekter blir spesielt problematisk utelukket av Beardsleys definisjon? | |
| 31 | I hvilken grad er Beardsley en formalist og ser på kunst som autonom? | |
| 32 | Redegjør for Dantos/Davis kritikk: At kunst ikke har ferdige estetiske egenskaper før det klassifiseres som kunst, men får slike gjennom selve klassifikasjonsprosessen. | |
| 33 | Hvordan forsvarer funksjonalister seg (i forhold til eksemplet med Duchamps urinal)? | |

| | | |
|----|---|--|
| 34 | Hvordan kan funksjonalistene sies å forutsette sin definisjon av kunst når de avviser kritikk basert på Duchamps? | |
| 35 | Hvorfor er det lettere for prosedyrister enn for funksjonalister å akseptere svært dårlig kunst? | |
| | Kpt. 4. Dickie's Institutional Theory of the Definition of Art | |
| 36 | Drøft om en institusjonell definisjon er elitisk. | |
| 37 | I hvilken grad er Danto institusjonalist i og med sitt begrep 'Artworld'? | |
| 38 | Drøft Dickie's siste teori: (1) En kunstner er en person som deltar med forståelse i produksjonen av et kunstverk; (2) et kunstverk er et artefakt av et slag skapt for å bli presentert for et Kunstverden-publikum; (3) et publikum er et set av personer som i en viss grad er forberedt til å forstå et objekt som blir presentert for dem; (4) Kunstverdenen er totaliteten av alle Kunstverden-systemer; (5) Et kunstverden-system er et rammeverk for kunstnerens presentasjonen av kunstverket for Kunstverden-publikummet. | |
| 39 | Hvorfor får Dickie's ikke-elitiske påstand om at hvem som helst kan lage kunst problemer også for institusjonsteorien? Bruk teorien om at roller innen en institusjon er spesielle, og at kunstneren har en rolle som gir autoritet til å tilføre kunststatus. | |
| 40 | Vil Dickie måtte hevde at en gallerieier som erklærer malerier av sjimpanser som kunst, er en kunstner? | |
| 41 | I hvilken grad kan Dickie anklages for å ha et ahistorisk perspektiv på kunstverdenen? | |
| 42 | I hvilken grad kan Dickie anklages for ikke å ha beskrevet en differensiert rollestruktur i kunstverdenen/institusjonen? | |
| 43 | Hvorfor må ifølge Davis rollene i en kunstinstitusjon være regelstyrt, og dessuten uten at dette motsier fri skapelse av kunstverk? | |
| 44 | Kan institusjonsteorien akseptere at en Robinson Crusoe kan sies å lage kunstverk? | |
| 45 | Kan institusjonsteorien akseptere at objekter fra en | |

| | | |
|----|--|--|
| | fremmed kultur betraktes som kunstverk? | |
| 46 | Kan institusjonsteorien akseptere at en ulvegutt/pike lager kunstverk? (Feks ved at én person spiller flere roller og dermed lager sin egen kunstinstitusjon?) | |
| 47 | Refererer Dickie utelukkende til estetiske egenskaper når kunstverk skal vurderes, eller inngår andre egenskaper også i en slik vurdering? | |
| 48 | Innebærer Dickies definisjon sirkularitet, og hvordan kan eventuelt en slik overvinnes? | |