

KONSTEN OCH DET OSÄGBARA

Max Käck 1987

KONSTEN OCH DET OSÄGBARA

”Nicht bloß die Philosophie, sondern auch die schönen. Künste arbeiten im Grunde darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen. Denn in jedem Geiste, der sich einmal der rein objektiven Betrachtung der Welt hingibt, ist, wie versteckt und unbewusst es auch sein mag, ein Strebe rege geworden, das wahre Wesen der Dinge, des Lebens, des Daseins zu erfassen. Denn dieses allein hat Interesse für den Intellekt als solchen, d.h. für das von den Zwecken des Willens frei gewordene, also reines Subjekt des Erkennens; wie für das als bloßes Individuum erkennende Subjekt die Zwecke des Willens allein Interesse haben. – Dieser halb ist das Ergebnis jeder rein objektiven, also auch jeder künstlerischen Auffassung der Dinge ein Ausdruck mehr vom Wesen des Lebens und Daseins, eine Antwort mehr auf die Frage; ‘Was ist das Leben?’ – Diese Frage beantwortet jedes echte und gelungene Kunstwerk auf seine Weise völlig richtig. Allein die Künste reden sämtlich nur die naive und kindliche Sprache der Anschauung, nicht die abstrakte und ernste der Reflexion: ihre Antwort ist daher ein flüchtiges Bild; nicht eine bleibende allgemeine Erkenntnis. Also für die Anschauung beantwortet jedes Kunstwerk jene frage, jedes Gemälde, jede Statue, jedes Gedicht, jede Szene auf der Bühne: auch die Musik beantwortet sie; und zwar tiefer als alle andern, indem sie in einer ganz unmittelbar verständlichen Sprache, die jedoch in die der Vernunft nicht Übersetzbar ist, das innerste Wesen alles Lebens und Daseins ausspricht.”

(Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, del 3, kap., 34)

Trots att fenomenet ”konst” har en tiotusenårig historia i den mänskliga kulturen, tycks detta begrepp vara något av det mest undaglidande och svårdefinierbara som existerar. En mångfald teorier om konstens väsen har formulerats, teorier som var och en framhålls som slutliga förklaringar, men som inbördes verkar vara motstridiga. På samma sätt som ett enskilt konstverk kan tolkas på olika och synbarligen motstridiga sätt av olika personer, så finns det tydligen nästan lika många tankar om konstens sanna natur som det finns människor som försökt uttala sig om saken. Det verkar som om konstens dör när den definieras i alltför explicita begreppsliga termer. Det finns därför även på sina håll en tendens att bygga estetiska förklaringsmodeller på någon transcendent princip som inte kan förklaras vidare (ex. ”significant form”), och som därför ändå lämnar frågan om vad konst är i ett slags obesvarat religiöst töcken.

Men även om konst på detta sätt verkar vara ett irrationellt fenomen, är det helt tydligt att den spelar en utomordentligt viktig roll i de allra flesta människors liv. Hur skulle våra vardagar se ut om vi tog bort allt vad bilder, musik, film, litteratur osv. heter? I våra dagar sprids konstnärliga produkter på ett sätt som aldrig förr, och även om kvalitén i många fall kan vara minst sagt diskutabel är det klart att konst och sinnlig njutning och upplevelse är ett genuint behov hos människan. Frågan vad konst är, är därför enligt min mening inte bara av akademiskt intresse, konst som fenomen och verk har något att säga oss om människan själv, och om livet.

I I.

Vad är det då som konsten säger? Och vad är det för slags frågor som besvaras? Ja, först och främst skall det väl fastslås att konst är något man ägnar sig åt först efter att det dagliga brödet och övriga livsnödvändigheter säkrats. Konst har inte, påstår jag, i sig något med självbevarelsedriften att göra, dess verksamhetsfält är endast psykologiskt, dvs. syftar till att upplevas. (jag förbigår här allt som har med kommersialism och opportunistisk att göra, eftersom sådana inslag i konstnärlig verksamhet inte brukar anses höja det konstnärliga värdet). Om man skall vänta sig några svar från konsten så borde dessa sålunda handla om hur vi upplever och relaterar till världen. Det som i särskild grad präglar vår tids sätt att betrakta världen, är tron på vetenskaplighet och exakthet. Naturvetenskapens stora landvinningar under 1900-talet tycks ha lett till en slags övertro på det diskursiva tänkandet, och därmed på logik och begreppslig entydighet. Detta sätt att behandla information medför helt naturligt en fokusering på det talade och skrivna språket. I språklig kommunikation är idealet entydighet, dvs. att ett begrepp står för ett visst fenomen och inget annat. Språkets effektivitet och praktiska betydelse har gjort att det gärna får stå som urtyp för all kommu-

nikation. Men detta sätt att beskriva världen har långt ifrån alltid varit ett ideal. Innan den naturvetenskapliga världsbilden slog igenom på allvar var istället myten, symbolen, metaforen osv. viktiga verktyg för att hantera upplevelsen av verkligheten. Dessa kännetecknas istället av sin mångtydighet, och att de lämnar spelrum för den enskildes fantasi. En myt eller en saga kan sålunda uttrycka en djup sanning genom sin struktur, men lämna stort utrymme för fantasin att klä denna sanning i konkreta begrepp. I myten eller metaforen är det sålunda inte begreppsliga exaktheten (dvs. om Rödluvans luva verkligen var röd, i vilket land och vilken skog stugan egentligen låg osv.) utan den premiss eller princip som mytens struktur uttrycker, och den betydelse denna har i det mänskliga livet.

I det inledande citatet av Arthur Schopenhauer görs gällande att det är just på denna nivå, bortom det begreppsliga planet som konstens väsen skall sökas. Enligt Schopenhauer är det konstnärliga värdet i motsatsställning till den begreppsliga tydligheten:

”Ganz befriedigt durch den Eindruck eines Kunstwerks sind wir nur dann, wenn er etwas hinterlässt, das wir bei allem nachdenken darüber nicht bis zur Deutlichkeit eines Begriffs herabziehen können.”

Om det är riktigt att konstens verkliga värld är den ”prebegreppsliga”, är det en naturlig sak att det råder en sådan dålig överensstämmelse i estetiska teorier, och att konstverk kan uppväcka så vitt skilda reaktioner och upplevelser hos olika personer. Själva försöket att definiera konsten entydigt måste vara ytterst vanskligt om dess verkliga natur finns på ett plan bortom orden. Konstens existens tycks sålunda indikera närvaron av en icke-verbal upplevelsenivå i det mänskliga psyket. Och om man skall göra sig konstens och konstupplevelsens mekanismer förståeliga måste man tydligen se närmare på vad upplevelse egentligen är.

En amerikansk psykiatriker, John R. Battista, har framlagt en modell av psyket, där detta beskrivs som en hierarkisk struktur av flera informationsnivåer. Modellen sammanfattas i följande tabell (ur antologin *Det holografiska paradigmet*):

Information och medvetande

Medvetandetillstånd	Informationsnivå
Sensation	Information 1
Perception	Information 2, dvs. information om information 1 (sensationens betydelse)
Emotion	Information 3, dvs. information om information 2 (perceptionens betydelse)
Medvetenhet	
a. Kognition	Information 4a, information om informationsnivåerna 2, 3, 5, 6, 7 (reflektiv kunskap om de övriga medvetandeformerna)
b. Intuition	Information 4b, information om informationsnivåerna 2, 3, 5, 6 (ickereflektiv kunskap om de övriga medvetandeformerna)
Självmedvetenhet	Information 5, information om information 4 och 6 (kunskap om den egna medvetenhetens natur)
Enande	Information 6, information om information 5 och 7 (upplevelse av själva medvetenhetsprocessen)
Det absoluta	Information 7, en integrerad medvetenhet om alla medvetenhetsnivåerna (ren medvetenhet)

Den språkliga nivån, och därmed den nivå som står i direktast och entydigast relation med omvärlden skulle här vara den som betecknats med ”perception”. De följande nivåerna står i en hierarkisk relation med varandra, så att den överordnade (nedåt i tabellen) innefattar och går utöver den underordnade. De djupare nivåerna förhåller sig således till perceptionsnivån på ett liknande sätt som arketyper till symboler i C.G. Jungs begreppsvärld. För att få en bättre uppfattning om vad dessa djupa nivåer egentligen är, kan vi se på vad Jung säger om arketyper:

”There are as many archetypes as there are typical situations in life. Endless repetition has engraved these experiences into our psychic constitution, not in the form of images filled with content, but first only as forms without content, representing merely the possibility of certain type of perception and action.”

”It is not, therefore, a question of ideas but of inherited possibilities of ideas. Nor are they individual acquisitions but, in the main, common to all, as can be seen from the universal occurrence of the archetypes.”

(C.G. Jung: The archetypes and the collective unconscious)

Arketyper i sig kan enligt Jung inte observeras eller förnimmas direkt. Den manifesterar sig alltid indirekt i form av projektion:

”For as soon the collective human core of the archetype, which represents the raw material provided by the collective unconscious, enters into relation with the conscious mind and its form giving character, the archetype takes on “body”, “matter”, “plastic form”, etc.; it becomes representable, and only then does it become a concrete image – an archetypal image, a symbol.”

(Jolande Jacobi, Complex, archetype, symbol in the psychology of C.G. Jung)

Vad Jung beskriver som det kollektivt omedvetna är sålunda en för det diskursiva tänkandet oåtkomlig, men inte desto mindre empiriskt påvisbar psykisk nivå, vars struktur ligger till grund för det medvetna livet. Det kollektivt omedvetna är en allmänmänsklig ”metainformationsnivå” (jfr Battista), som innehåller principer om hur det mänskliga psyket fungerar. I Battistas modell är varje nivå en metanivå i förhållande till den övre, dvs. den innehåller information om hur informationen på denna är beskaffad. Eftersom olika information på en viss nivå kan ha liknande struktur, innebär detta att förhållandet mellan nivåerna inte är reversibelt, dvs. en och samma princip kan uttrycka sig på många olika sätt på det begreppsliga planet, men inte tvärt om. En viss arketyper kan t.ex. projiceras på eller symboliseras av en lång rad olika fysiska företeelser, beroende på vilket som är mest gynnsamt i den speciella sociala och kulturella kontexten. Samma förhållande gäller konst. Ett musikstycke kan mycket väl upplevas som sorgset och glatt av två olika personer, vilket ytligt sett tycks dementera tanken på innehåll eller mening i musiken. Men om konst som Schopenhauer menar rör sig på en ickebegreppslig nivå är detta helt logiskt. Susan K. Langer skriver om detta:

”Vid första påseendet ser detta paradoxalt ut, men i verkligheten har det goda grunder som inte gör begreppet emotiv meningsfullhet ogiltigt men som bestyrker hur rättänkande de är, som ryggar tillbaka inför att erkänna specifika betydelser. Ty vad musiken verkligen kan återspegla är blott känslans morfologi, och det är helt rimligt, att somliga sorgsna och somliga lyckliga betingelser kan ha en snarlik morfologi.”

(Susan K. Langer: Filosofi i ny tonart)

Langer utgår i sin estetik från sin teori om musik. Musikens tonstrukturer, säger hon, har en logisk likhet med känslolivet. Rörelserna och formerna hos musiken motsvarar de rörelser som känslolivet uppvisar i det dagliga livet. ”Music is a tonal analogue of emotive life.” Och vidare:

”Such formal analogy, or congruence of logical structures is the prime requisite for the relation between a symbol and whatever it is to mean. The symbol and the object symbolized must have some common logical form.”

(Susan K. Langer: The work of art as a symbol)

Langers definition av konst blir sålunda: ”Art is the creation of forms symbolic of human feeling.” Den symboliska mening som formen uttrycker beror inte av formens enskilda element, utan av emergenta regionala egenskaper hos komplex av element. Langers term är ”articulate form”, och för den symboliska funktionen ”logical expression” Med hänvisning till Battistas psykologiska modell skulle man kunna tala om att symbolen (i Langers mening) utgör metainformation, och eftersom denna befinner sig på en djupare nivå (se Battistas tabell) kan den vara giltig för såväl form- och färgstrukturerna hos en målning, som för känslomässiga relationer och strukturer i betraktarens känslvärld. Det är denna överensstämmelse i

form som ger konstverket dess mening och betydelse för betraktaren. Det är vidare tydligt att det är denna formanalogi som ligger till grund för Clive Bells begrepp ”significant form”. Langer bygger vidare på detta begrepp:

”The basic concept is the articulate but non-discursive form having import without conventional reference, and therefore presenting itself not as a symbol in the ordinary sense, but as “significant form”, in which the factor of significance is not logically discriminated, but is felt as a quality rather than recognized as a function.”

Det är inte ovanligt att man vill skilja på känslor i förbindelse med estetiska upplevelser och ”normala” känslor. På det sättet tenderar konsten att få en transcendent karaktär och en ”särställning i den mänskliga upplevelsesfären. Det är emellertid enligt min mening problematiskt att tala om känsloupplevelser som inte har någon relation med det övriga känslolivet utan bara abstrakta konstnärliga upphov. Ett exempel på det avskiljande av den estetiska upplevelsen har vi hos Bell i hans begrepp ”aesthetic emotion” Om man accepterar den här skisserade modellen på den konstnärliga upplevelsen kan emellertid denna förment specifika estetiska känsla förklaras med att den uppväcks av strukturer, berövade sitt begreppsliga innehåll, men som man i alla fall kan relatera till i kraft av deras överensstämmelse med strukturerna hos andra känslomässiga upplevelser. Bells begrepp ”significant form” och ”aesthetic emotion” utgör i hans estetik de båda Heraklestoder bortom vilka han tycks vilja hävda ett ”ne plus ultra”. Han är emellertid inte den ende som intagit en agnostisk hållning med hänsyn till möjligheten att förklara den estetiska upplevelsen. Den österrikiske musikkritikern och -filosofen Eduard Hanslick är i detta avseende något av Bells musikaliske motsvarighet. Hanslick är en av de främsta förespråkarna av den s.k. autonoma musikestetiken, och myntade ett begrepp, ”tönend bewegte Formen”, som väl närmast motsvarar vad Bell menar med ”significant form”. I sitt härtåg mot den på artonhundratalet förhärskande känslö- och uttrycksetetiken hävdade Hanslick att musik inte kan uttrycka något, annat än – musik. ”Musik talar inte bara genom toner, den talar också bara toner”. Min personliga tolkning av denna ståndpunkt är att den nog i högre grad var en motreaktion mot en slags profanering av konsten än en åsikt som skall tas bokstavig. Liksom Schopenhauer hävdade att det konstnärliga värdet försvinner i takt med att konsten alltför nära förbinds med det entydiga, begreppsliga, på samma sätt reagerade Hanslick mot synen på musiken som ett känslomässigt språk. Men att han ändå tillskriver musik ett andligt innehåll visar t.ex. detta citat, där hans användning av ordet ”innehåll” tycks vara detsamma som Schopenhauers ”Begriff”. Hanslick säger att musiken har ett innehåll,

”men ett musikaliskt, vilket inte är en ringare gnista av den gudomliga elden än det sköna i varje annan konst. Men endast genom att obönhörligt förneka varje annat ‘innehåll’ i tonkonsten, räddar man dess ‘hållning’. Ty i den vaga, obestämda känsla, till vilken detta innehåll i bästa fall låter sig tillbakaföra, ligger det inte för tonkonsten någon andlig betydelse, men väl i den bestämda uppbyggnaden av toner som en andens fria skapelse av ett material, som väl ägnar sig att besjålas.”
(Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen)

III

Den formalistiska estetiken tillkom dels för att befria konsten från vulgär känslöspråks-estetik, och dels för att teoretiskt förklara den framväxande abstrakta konsten och atonala musiken. Men den betoning på formella och strukturella egenskaper hos konstverket som formalismen innebär, har enligt min mening bidragit till att man kommit alltför långt bort ifrån konstens kommunikativa funktion. Det är enligt min erfarenhet inte ovanligt bland konstnärer idag, att man helt förnekar att konst har något som helst med kommunikation att göra, och att man betraktar konstverket som ett ting som inte har något alls att överföra mellan skapare och mottagare. Enligt denna syn blir verket endast form, färg osv. i olika kombinationer som betraktaren själv fritt upplever, tolkar och associerar till, helt och enbart utifrån sig själv. Så här svarar t.ex. tonsättaren Yannis Xenakis på frågan om det finns musikalisk kommunikation:

”Nej, det finns inget att kommunicera. Om ni sitter i ett rum med en sten framför er, kommunicerar den, något till er? Jo, den kan ha vackra mönster, en fin form. Ni upptäcker en enorm poetisk kraft i detta döda ting, eller hur? I naturen kan man uppleva de mest fantastiska saker, men det är inte naturen som kommunicerar något till er, det är ni själv som försätter i ett känslotillstånd, i en resonans.”

Och samma känslotillstånd eller resonans försätter man sig själv i, när man betraktar ett konstverk tycks Xenakis mena. Därmed blir konstverket inte något artsilt från stenen på marken, och man kan till och med ifrågasätta varför man skapar konst. Att man på detta sätt vill förneka konstens kommunikationsfunktion har emellertid förmodligen att göra med att begreppet kommunikation alltför mycket förbinds med språk. Språkets praktiska effektivitet gör att det gärna får stå modell för all slags kommunikation, och eftersom konst aldrig utan att ge upp sin natur kan överta språkets ordbokskaraktär, ser den därför även ut att sakna förmåga att utgöra ett kommunikationsmedium. Konstnärliga uttrycksmedel har dock mer gemensamt med språket än vad som i förstone framgår.

För det första bör man göra klart att upplevelser alltid är hundra procent privata, och aldrig kan överföras från ett medvetande till ett annat. Att kommunicera innebär således inte att överföra upplevelser eller erfarenheter mellan varandra, utan istället att med ett överenskommet språkligt begreppssystem utpeka minnen och erfarenheter som redan finns i mottagarens psyke. Tack vare att vi har tillräckligt gemensamma och liknande upplevelser, och att vi dessutom är överens om de begrepp som dessa skall kopplas till blir det möjligt att med de grammatiska reglerna bygga upp en verbal struktur som är isomorf med den tanke som skall kommuniceras. Baserat på denna isomorfa struktur kan sedan mottagaren med hjälp av sina egna erfarenheter, och sin kännedom om hur dessa konventionellt sammankopplas med begrepp, återskapa en tankebild som är tillräckligt lik den som avsändaren avsåg att kommunicera för att parterna skall uppleva att de förstår varandra. Att upplevelser är privata och ickekommunikativa framgår om man tänker sig att man skall förklara något för en person som inte har några som helst erfarenheter om ämnet ifråga. Antag att vi skall förklara vad ett flygplan är för något för en person ur en annan kultur som helt undgått denna civilisationens produkt. Enda möjligheten att ge honom eller henne någon uppfattning om företeelsen i fråga, är att återberätta sådant i vederbörandes eget erfarenhetsfält som har någon relation till flygplan, alltså t.ex. fåglar, metall, brummljud osv. Men inte förrän personen själv sett flygplanet, undersökt det, flugit med det mm. kan vi vara säkra på att vi menar samma sak med ordet "flygplan". När vi nu har en gemensam begreppsvärld, och ett grammatiskt regelverk som talar om hur de skall användas, är det lätt att överföra budskap så länge vi rör oss tillräckligt nära den gemensamma erfarenhetsmassans område. Om jag t.ex. säger att "pojken sitter i trädet", är det lätt för någon i samma kulturkrets att förstå vilken relation mellan pojke och träd jag avser att göra uppmärksam på. Men mottagarens bild av meddelandet konstitueras icke desto mindre av hans upplevelser av "pojke", och hans upplevelse av "träd". Så om jag säger denna mening till en innevånare på en kontinent med en helt annan flora, så blir hans bild av den skildrade situationen naturligtvis motsvarande annorlunda.

Det jag vill ha sagt med detta, är att den språkliga kommunikationen (enligt denna språkmodell som naturligtvis är min egen högst privata!) är beroende av två faktorer:

1. Element, begrepp, som är konventionellt och entydigt relaterade till minnen och erfarenheter som mottagaren och avsändaren själva förvärvat, och som således redan finns i deras medvetanden innan kommunikationen kan äga rum, och
2. strukturer, konstruerade efter grammatikens principer till former som är isomorfa med det som avses kommunicera.

Vi har tidigare i denna uppsats diskuterat former som meningsbärande faktorer i konsten. Men hur kommer det sig då att man kan tala om innehåll och mening, och därmed kommunikation i samband med konst, om denna som tidigare hävdats inte går att förena med språklig begreppsmässighet? En av förutsättningarna för att någon mening skall kunna överföras är ju närvaron av preexisterande element i mottagarens medvetande som kan återberättas med hjälp av elementen i den struktur som konstverket utgör: Dessutom måste dessa element, upplevelser, eller psykiska former på de djupare mentala nivåer som konsten berör, i stor utsträckning vara gemensamma erfarenheter för den kulturkrets som verket vänder sig till. De djupare skikten i Battistas modell måste med andra ord vara fyllda med psykiska gestalter och former på samma sätt som perceptionsnivå är fylld av begrepp. Svaret på dessa frågor blir, om vi återvänder till Jung, att de djupare psykiska skikten i högsta grad är fyllda med innehåll, arketyper, men att dessa till skillnad från begrepp inte är direkt åtkomliga för det medvetna. Arketyperna blir som tidigare nämnts synliga först när de manifesterar sig som symboler (observera att Jung och Langer menar olika saker med "symbol"). Arketyperna är vidare gemensamma för alla människor ("... the collective unconscious is anything but an

encapsulated personal system; it is sheer objectivity, as wide as the world and open to all the world”), varför denna medvetandenivå också kallas det kollektivt omedvetna. I myten och sagan har vi exempel på hur djupa sanningar om det mänskliga livet och den psykologiska verkligheten kan uttryckas genom att arkety-piska symboler sätts samman till strukturer som är logiska med avseende på denna verklighet. På samma sätt som jag med orden ”pojke”, ”sitta”. och ”träd” kan konstruera en verbal struktur som är isomorf med en mental bild, och som därför kan avkodas till en motsvarande mental bild hos en mottagare, på samma sätt kan symboler kombineras på sätt som uttrycker allmänmänskliga fundamentala sanningar. Det är denna isomorfi med strukturer på psykets djupa nivåer som gör att vissa konstnärliga alster överlever genom århundraden och ständigt tycks ha något att säga människor.

Problemet när man diskuterar detta ämne är emellertid, att så snart man försöker ge en stringent definition, drar man upp detta som skall definieras från en djuppsykisk nivå till den krasst begreppsliga där det egentligen inte hör hemma. Därmed filtreras det bort som är det specifika för den djupare nivån. Jung säger t.ex. i sina böcker att hans begrepp arketyp och det kollektivt omedvetna mycket ofta missförstås och ges en alltför enkel och mekanisk tolkning. Detsamma gäller försåvitt också konsten, vilket många estetiska teoribildningar vittnar om. När man försöker ge konsten en entydig egenskap eller roll, gör man lätt våld på den gäckande, undanlidande karaktär som kännetecknar konstens intuitiva natur. Det är ju just den ickebegreppsliga upplevelsesfären som är konstens hemort (jfr Schopenhauer), just det som inte låter sig fångas i exakta, definierbara och tidsrumsliga termer kan konsten göra manifest och förnimbart. Därför blir konsten som fenomen en påminnelse om att människan och livet är mycket mer än blott materia och form, att upplevelsen av världen inte går att ringa in inom några absoluta begreppsliga ramar, utan att medvetandet ständigt har oändliga djup och rikedomar att bjuda på.

Max K. 8706